



HAL
open science

Personnifications du désir d'écrire dans la poésie lyrique néo-latine. Les Muses de Giovanni Pontano et de Jean Salmon Macrin

Mélanie Bost-Fievet

► **To cite this version:**

Mélanie Bost-Fievet. Personnifications du désir d'écrire dans la poésie lyrique néo-latine. Les Muses de Giovanni Pontano et de Jean Salmon Macrin. Littératures. Ecole Pratique des Hautes Etudes Paris, 2014. Français. NNT: . tel-03311189

HAL Id: tel-03311189

<https://hal.science/tel-03311189>

Submitted on 30 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉCOLE PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
Mention « Histoire, textes et documents »
Doctorat en Études latines



Mélanie BOST-FIEVET

Personnifications du désir d'écrire dans la poésie lyrique néo-latine.
Les Muses de Giovanni Pontano et de Jean Salmon Macrin

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur
dirigée par Mme Perrine GALAND, Directeur d'études
à l'École pratique des Hautes Études
soutenue le samedi 6 décembre 2014

Jury :

Mme Donatella COPPINI, professeur, Università degli Studi di Firenze
Mme Perrine GALAND, directeur d'études, École pratique des Hautes Études
Mme Sylvie LAIGNEAU, professeur, Université de Bourgogne
Mme Virginie LEROUX, maître de conférences, Université de Reims Champagne-Ardennes
M. John NASSICHUK, associate professor, University of Western Ontario

Remerciements

Ad dilectam magistram. Merci à Perrine Galand, qui fut pour cette thèse le premier maillon de la chaîne inspirée et la pierre à limer, qui a insufflé du sens dans les études classiques et dans l'idée d'humanisme, et qui a si patiemment guidé mon exploration de diverses fantaisies.

Ad parentes. Merci à ma mère, Joyce Gabus, et à mon père, Hubert Bost, pour m'avoir offert leur école d'exigence, d'élégance et d'intelligence. Cette thèse, née dans les turbulences, espère être le fruit de leur héritage commun.

Ad magistros. Merci aux chercheurs accueillants et bienveillants qui m'ont guidée, inquiète, dans les méandres du monde universitaire et m'y ont donné place : Hélène Casanova-Robin, Nathalie Catellani-Dufrêne, Donatella Coppini, Philip Ford, Laure Hermand-Schebat, Sylvie Laigneau-Fontaine, Virginie Leroux, John Nassichuk.

Ad sodales. Merci à mes compagnons de recherche, généreux et solidaires, Lucie Claire, Adeline Lionetto, Olivier Pédeflous, Judith Rohman, et, plus loin mais toujours là, à David Nouvel. Merci à Sarah Charbonnier de m'avoir fait confiance pour la fondation d'*Artes*, à Mathieu Ferrand de son infiniment louable gentillesse, à Claire Placial d'avoir, depuis le début, partagé son enthousiasme et son savoir.

Ad amicos. Merci, pour leur infatigable écoute et leur inépuisable confiance, à ceux qui ont suivi mes péripéties doctorales alors que rien ne les y obligeait : Anne-Sylvie et Sylvain Stern-Riffé, Coralie Détais, Didier et Isabelle Fievet, Jehanne et Lucas Percheron, Camille Maury, Romain Aspe, Paul Munier, Hervé Renoult, Véronique Mattéra-Manent, Anouk Alquier. Merci à ma sœur Clairanne, Muse admirative, pour la lumière mahoraise au bout du tunnel de la rédaction. Merci à mes collègues du lycée Val de Garonne pour leur compréhension.

Ad discipulos discipulasque. Merci à mes élèves pour leurs encouragements émouvants, eux qui m'ont sans doute fait comprendre plus de choses en m'écoutant que je ne leur en ai enseigné.

Ad Paranympas. Cette thèse n'existerait tout simplement pas sans le soutien permanent de mes compagnes de cordée. Merci à Sandra Provini, qui m'a appris le métier de chercheuse et avec laquelle j'ai exploré avec tant de bonheur des chemins moins frayés des études de la réception. Merci à Rachel Darmon qui fut un modèle d'endurance et de ténacité, mais aussi de présence et de soutien. Merci à Louise Katz, immense penseuse et immense amie, qui cent fois m'a rendue au monde de la recherche, et de façon toujours nouvelle. La fierté de marcher dans vos traces, et l'ampleur de ma gratitude, m'évoquent toutes les topiques de l'épidictique.

Ad conjugem. Des remerciements de thèse semblent bien maigres aux côtés de deux chefs-d'œuvre du lyrisme conjugal. Merci à mon mari, Kevin Fievet, d'avoir soutenu cette aventure, d'avoir su en partager les joies et les doutes, les serpents et les échelles, de lui avoir redonné sens, inlassablement.

Quant à nos enfants, Dalen et Samyol, pour citer Neil Gaiman : *the kids were no help at all – I wouldn't have it any other way.*

Cette thèse vous est dédiée à tous les trois.

INTRODUCTION

Une femme que je désire –
Un honneur que je convoite –
Un lieu où je veux héberger mon esprit –
Et puis la pitié me renvoie
À l'accord parfait
Et à la crise du chant.
(Leonard Cohen, *Le Livre du désir*)

Étudier les Muses diversement incarnées de Giovanni Gioviano Pontano et de Jean Salmon Macrin, deux poètes néo-latins, semble promettre un fastidieux voyage au milieu de déesses aussi omniprésentes que fatiguées, confites dans la pure convenance de leur évocation, poussiéreuses des siècles de *topoi* accumulées sur elles. Si les modernes ont affublé les Muses de maints noms mélodieux, de maintes épithètes inattendues, on les approche toujours avec un peu de méfiance, comme des reliefs d'Antiquité conventionnels et ennuyeux, vidés de leur sens ; *a fortiori* les Muses d'une littérature longtemps soupçonnée d'imitation servile et de stérilité imaginaire¹.

Et pourtant, peu de figures peuvent se prévaloir d'une telle vivacité, d'une telle polysémie. La Muse représente le fantasme d'un texte autonome et parthénogénétique. Elle signale la présence agissante d'une conscience d'auteur dans le texte, et la représentation qu'il donne de lui. Elle est la prise en compte des conditions d'énonciation du texte, et l'incarnation de la gloire littéraire, récompense attendue pour prix du travail. En un mot, elle rassemble dans les plis de sa robe la quasi-totalité des manières d'étudier un texte, humaniste et moderne : comme monde clos, comme projection de l'auteur, comme produit de son contexte. S'il fallait définir en un seul mot ce que la Muse personnifie, il faudrait parler de désir d'écrire, à la fois impulsion et projet, mouvement toujours, au rythme harmonieux de la danse.

¹ Après tout, F. Joukovsky consacre aux Muses, Nymphes et Sibylles de la Renaissance un livre entier, *Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, 1969, mais ne consacre que quelques lignes aux néo-latins, pour qui le motif est, selon elle, de pure forme, jamais investi d'aucune ferveur personnelle.

Gaston Bachelard, dans *La Poétique de la rêverie*, récuse cette figure qu'il juge trop convenue, la soupçonnant de « masquer l'être de l'inspiration »². Au contraire, les Muses néo-latines l'exhibent, le figurent et le rendent sensible : leurs comportements sensuels, puérils, soumis ou rebelles en sont l'illustration. En elles, le poète reconnaît de puissantes forces intérieures, désir, imagination, conscience de soi, et arrache à lui ces morceaux d'âme pour pouvoir les contempler comme un objet extérieur, enfin visible et lisible. Sur le corps de la Muse, les paysages qu'elle parcourt, il projette la carte de son esprit quand il échappe à lui-même. Les poètes de la Renaissance reconnaissent qu'inspiration ou génie ne sont pas des forces étrangères, mais intimes ; pourtant ces forces demeurent souvent insaisissables et magiques, exigent de s'incarner dans une figure à la fois même et autre – féminine, plurielle, divine. De même que le désir peut s'exprimer à la fois dans l'instant et dans la durée, de même les Muses incarnent le moment de l'écriture et le long terme de la carrière d'écrivain, le jaillissement et l'ordonnement. Elles se disent dans l'excitation qui précède et annonce le moment de la création, dans la méditation désabusée ou étonnée qui la suit, faute de pouvoir mettre en mot la jouissance d'écrire elle-même autrement qu'en l'encadrant.

C'est à ce puissant désir d'écrire, qui tient de la *phantasia* et de la mémoire³, et aux personnifications qui tentent de le cerner –regroupées sous le nom générique de Muses, même si ce n'est pas le seul employé et si de nombreuses autres figures (Nymphes et Grâces notamment, mais pas seulement) viennent se substituer au personnage traditionnel⁴ – que j'ai consacré cette étude de poétique néo-latine. Deux corpus aussi vastes que variés, ceux du Napolitain Giovanni Pontano et du Loudunais Jean Salmon Macrin, en ont fourni la matière : je reviendrai plus loin sur les raisons de mettre en parallèle leurs deux œuvres.

L'étude que j'entreprends dans ces pages m'impose de revenir sur deux champs à la fois séparés et liés de la recherche poéticienne sur la Renaissance, plus spécifiquement sur la poésie néo-latine du Quattrocento italien et de la première moitié du XVI^e siècle français. D'une part, la réflexion sur la réception classique et la pratique de l'imitation a fait fleurir, depuis les années 1980-1990, un intérêt renouvelé pour la question de l'écriture de soi dans la poésie de la Renaissance – écriture de soi encore éloignée des pratiques modernes, mais que l'on s'accorde à considérer comme emblématique de la production poétique humaniste. Toute

² G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 6.

³ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz, 1994, p. 40-41, rappelle l'affinité entre désir, mémoire et improvisation en s'appuyant sur Quintilien, *Institution oratoire*, VI, 2, 28-30 et sur Aristote, *Rhétorique*, 1370b.

⁴ Je m'en expliquerai au terme des « prolégomènes » consacrés à l'évolution de ces figures respectives et à leur assimilation les unes aux autres dans la littérature, p. 35-75.

interrogation sur les personnifications de l'écriture et de son désir, lieu manifeste d'autoréflexivité et de mise en scène de soi comme écrivain (comme auteur sans doute, comme personne parfois) doit se situer dans l'héritage de ces travaux. D'autre part, la recherche sur le devenir de la mythologie et de l'allégorie – deux définitions possibles, auxquelles on ne se limitera pas, des Muses – s'est émancipée d'une méthodologie thématique cantonnée à de simples relevés de caractéristiques pour se pencher sur le sens et l'esthétique de la référence mythologique. Le point sur ces travaux récents me fournira l'occasion de préciser les différentes définitions des Muses, Grâces et Nymphes que l'on va croiser dans ces pages, et des doubles que les poètes leur inventent en reprenant et en détournant leurs prérogatives. Enfin, après cette double mise au point, j'en viendrai aux deux auteurs qui m'occuperont pour les besoins de cette étude, afin de présenter leur carrière et le corpus considéré.

Subjectivité et réflexivité à la Renaissance

L'avènement d'une écriture réflexive et subjective à la Renaissance est favorisé par deux pratiques littéraires, celle de l'imitation et du lyrisme de circonstance. S'écrire, c'est se construire, selon les catégories de la rhétorique, un *ethos* d'auteur, faire émerger dans le texte une *persona* littéraire qui se superpose, à force d'inoculations autobiographiques, à la personne historique.

L'imitation, une pratique réflexive

La poésie néo-latine, comme la poésie antique, est une poésie de l'imitation ; or la pratique de l'imitation, sur laquelle la Renaissance s'est si abondamment interrogée⁵, suppose, en même temps qu'elle les irrigue, la conscience et la connaissance de soi. En effet, comme l'a montré Terence Cave, ce double désir, d'être émule et d'être unique, ou d'être soi, s'inscrire

⁵ On trouvera un point complet des théories de l'imitation à la Renaissance au chapitre VI, « Les voies de l'imitation », rédigé par F. Bausi (pour le Quattrocento) et P. Galand-Hallyn et L. Deitz (pour le XVI^e siècle), du volume *Poétiques de la Renaissance. Le Modèle italien, le modèle franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, éd. P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001. Voir également l'ouvrage de M. L. MacLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995, et l'article de D. Coppini, « Gli Umanisti e i classici : imitazione coatta e rifiuto dell'imitazione », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, serie III*, 19, 1989, p. 269-285. Pour la période ultérieure à celle qui nous intéresse, voir M. Bizer, *La Poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1994.

dans la tradition et se créer une identité d'auteur suppose la confrontation aux modèles antiques, qui se résoudra, selon l'attitude typique des poètes de la Renaissance, en une affirmation à la fois d'humilité et d'originalité⁶. Par ailleurs, en ce qu'elle a d'anachronique, l'imitation résorbe la distance temporelle entre le poète et ses modèles, recréant autour de celui qui écrit une communauté littéraire fantasmée qui surpasse l'espace et le temps. Thomas Greene fait du texte lui-même le lieu où se joue, puis où se résout, le conflit entre deux systèmes rhétoriques et sémiotiques, l'ancien et le moderne, mais aussi entre deux sensibilités⁷. L'exposition des Muses ou des Nymphes au monde moderne, avec toute sa violence inhospitalière pour des déesses à l'âge d'or antique, est une figuration de cette communauté reconstruite autour de l'écrivain, en même temps que des lignes de tension qui la traversent. Le problème de la conciliation entre imitation et originalité a des corollaires techniques, mais aussi et surtout psychologiques⁸.

La certitude que la poésie était d'autant plus vouée à l'autoréflexivité qu'elle pratiquait l'imitation (et d'une poésie elle-même réflexive) a été démontrée, pour la poésie latine, par Alain Deremetz⁹, et par Perrine Galand, pour la poésie néo-latine également¹⁰. Or les invocations et évocations de Muses sont un lieu d'autoréflexivité intense, non seulement du texte, qui s'y dit et s'y interroge sur sa nature et les conditions de son existence, mais du poète, qui se confronte à une tradition qui n'a pas tant employé que critiqué, questionné, remodelé ce *topos*.

Que les Muses et leurs avatars, la manière de les représenter, de les invoquer, de leur donner la parole, relèvent de l'imitation ne justifiait pas un traitement *per se* de cette question ; on ne trouvera pas dans cette étude de *Quellenforschung* systématique, mais une prise en compte, dans le commentaire des textes, des influences qui s'exercent sur eux. En particulier, des « prolégomènes » seront consacrés aux grands jalons grecs, latins et

⁶ Voir son introduction aux *Poétiques de la Renaissance*, p. XIII. Voir aussi G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972 ; A. Hatzfeld, « The Role of Mythology in Poetry during the French Renaissance », *Modern Language Quarterly* 13, 1952, p. 393.

⁷ T. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London, Yale University Press, 1982, p. 28 sq.

⁸ Voir les deux grands ouvrages généraux sur l'imitation et l'intertextualité : G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 et H. Bloom, *The Anxiety of influence. A Theory of poetry*, Oxford, University Press, 1973.

⁹ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 11. Sur la pratique de l'imitation à Rome, voir également l'étude d'A. Thill, *Alter ab illo : l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979, et G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation : Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca, C. Segal, 1986.

¹⁰ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 17.

médiévaux dans l'évolution du motif. Je renvoie, pour le reste, aux nombreuses études qui ont fait le point sur la transmission et la réception à la Renaissance.

Le lyrisme de circonstances, un genre réflexif

Le terme de « lyrisme » est difficile à définir, dans la mesure où les éléments qui caractérisent l'écriture lyrique relèvent non d'un mètre, d'une forme ou même d'une thématique circonscrite, mais d'une conception de l'écriture poétique. Pour l'époque romaine, Pierre Grimal le définissait déjà comme un « langage »¹¹ et insistait sur la nature protéiforme du genre, « *matière* susceptible de recevoir des *formes* variées au service d'*intentions* multiples »¹². À la Renaissance, ces « formes » regroupent tous les mètres lyriques, mais aussi les distiques épigrammatiques et élégiaques¹³, ainsi que l'hexamètre, l'hendécasyllabe ; le schéma de la pièce peut être argumentatif, narratif ou descriptif¹⁴ ; l'« intention » varie selon les circonstances de la composition, elle est modelée par l'affectivité. À la suite de Grimal, Perrine Galand propose d'employer le terme pour désigner, dans la littérature néo-latine, la poésie de circonstances à coloration autobiographique et, plus généralement, de rapprocher le terme de son sens moderne de poésie d'expression personnelle¹⁵. Je m'appuierai donc sur sa définition :

Il faut rappeler que le lyrisme, pour les humanistes comme pour les Anciens, n'est que l'une des catégories de ce que nous appelons poésie personnelle (...) Au *genus lyricum* proprement dit (...) s'ajoutent le genre élégiaque (...) qui, suivant un mouvement amorcé par Ovide, s'ouvre désormais à toutes les thématiques, et le genre épigrammatique (...). Cependant, à ces trois types de pièces, [Vadian et Scaliger] ajoutent les "silves", dont la définition repose, au contraire des trois autres, uniquement sur un critère thématique. (...) Les poéticiens humanistes, donc, à la différence des Anciens, font une place spécifique à une écriture suscitée par les différentes phases de la vie qui méritent, sans doute en raison de leur intensité, une célébration¹⁶.

¹¹ P. Grimal, *Le Lyrisme à Rome*, Paris, 1978, p. 8 et 25.

¹² *Ibid.*, p. 8.

¹³ Sur le brouillage des frontières du genre élégiaque dans la théorie et la pratique de la Renaissance, et en particulier la confusion avec l'épigramme, voir l'article de V. Leroux, « Renaissance de l'élégie latine de Pontano à Minturno », *La Renaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (XV^e-XVII^e siècles)*, éd. P. Bravo, C. Iglesias, G. Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires, 2012, p. 66-67.

¹⁴ Voir les remarques de G. Mathieu-Castellani sur les « modes du discours lyrique au XVI^e s. » dans l'ouvrage dirigé par G. Demerson, *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 131.

¹⁵ P. Galand-Hallyn, « Quelques orientations spécifiques du lyrisme néo-latin en France au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neolatini Bonnensis*, éd. R. Schnur, Tempe, 2006, p. 27.

¹⁶ P. Galand et J. Nassichuk, introduction au volume *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011, p. 7-8 : Sur le genre de la silve, voir également P. Galand et S. Laigneau (éd.), *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe, de l'Antiquité au XVII^e s.*, Brepols, 2013.

La définition du lyrisme recoupe donc celle de la poésie de circonstances¹⁷, où sont chantés les événements petits et grands, intimes ou nationaux ; la pratique abondante de cette poésie à la Renaissance va de pair avec celle de l'imitation, comme l'a montré Perrine Galand¹⁸. Pour les auteurs sur lesquels portera cette étude, Pontano et Macrin, j'emploierai donc la formule de « lyrisme de circonstances »¹⁹ pour distinguer le corpus considéré du reste de leur œuvre.

Plutôt que de voir dans cette variété un obstacle à une définition unifiée du lyrisme, Nathalie Dauvois a proposé, pour le corpus français, d'unifier la définition autour d'elle : « la variété est une constante de la définition de la poésie lyrique, elle est même la seule »²⁰. Cette affirmation s'applique aussi à la poésie néo-latine : la variété des circonstances et des occasions de chant, mais aussi des humeurs et des affects, se reflète dans la variété des thèmes, des styles et des genres²¹ ; les modulations diverses de la voix de celui qui parle dépendent des rôles qu'il doit jouer, des phases de sa vie, des intermittences de sa sensibilité. C'est autour de cette voix en action, qui est la voix d'un *je*, que le lyrisme néo-latin se renouvelle : les poètes tentent de faire se superposer partiellement le *je* de l'énonciation poétique et le *je* de l'auteur historique²², d'associer consciemment le thème et l'énonciation²³.

De la réflexivité aux écritures de soi

La notion d'écriture de soi, dans le cadre de la poésie néo-latine, recouvre des réalités différentes. On a vu à quel point la pratique de l'imitation, d'une part, et l'évolution du lyrisme de circonstances, de l'autre, ont comme corollaires une écriture autoréflexive, donc une interrogation de l'auteur sur son statut mais aussi sur sa personne, ainsi que la constitution nécessaire d'un moi littéraire qui soit la projection reconnaissable du moi historique, pour

¹⁷ Voir l'étude de P. Matvejevitch, *La Poésie de circonstance, étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971, et le volume dirigé par A. Lionetto-Hesters et A. Delattre, *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance à la Renaissance*, Paris, Garnier, à paraître.

¹⁸ P. Galand-Hallyn, « Le statut du sujet dans les théories de la représentation antiques et humanistes », *Ethos et Pathos : le statut du sujet dans la rhétorique*, éd. F. Cornilliat et R. Lockwood, Paris, Champion, 2000, p. 47 : « la poésie humaniste, notamment la poésie de langue latine, est en grande partie une poésie de circonstances, sans doute parce que le principe d'imitation trouve dans une actualisation personnelle, ponctuelle, des *topoi*, le meilleur moyen de les revivifier. »

¹⁹ P. Galand et J. Nassichuk, *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, p. 7.

²⁰ N. Dauvois, *La Vocation lyrique. La Poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*, Paris, Garnier, 2010, p. 65.

²¹ *Ibid.*, p. 105 ; voir les pages consacrées par P. Galand-Hallyn et L. Deitz au *kairos* dans les *Poétiques de la Renaissance*, p. 536 et 548-550, et l'introduction du chapitre 2 de la première partie de cette étude, p. 131-133.

²² Voir P. Galand-Hallyn, « *Me tamen exprimo* : l'écriture poétique latine en France au XVI^e siècle. L'exemple des *Naeniae* (1550) de Macrin », *Littérature* 137, 2005, p. 12 ; sur les différences avec le domaine français, voir l'étude de N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000.

²³ P. Galand et J. Nassichuk, *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, p. 9.

garantir à l'œuvre son unité au cœur même de la variété – des tons à l'échelle du poème, des pièces à celle du recueil, des moments de la vie et de la carrière à l'échelle de l'œuvre complète. Non que ce *je* soit lui-même unifié : il est, simplement, une présence continuée. L'émergence de la subjectivité littéraire ne date pas de la Renaissance, et Michel Zink a résumé comment « ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience »²⁴, et qui à ses yeux définit la littérature comme telle, s'élabore dès l'époque antique et s'épanouit à la fin du Moyen Âge :

On pourrait lire à travers une grande partie de la littérature grecque l'histoire du conflit entre le poète, qui découvre en réfléchissant sur sa condition et son art que la vérité de son œuvre est la sienne propre, et la vérité garantie par la religion des sujets qui lui ont été légués, conflit qui aboutit à une sorte de laïcisation, parfois masquée, parfois dénoncée, de la littérature. L'irruption de l'auteur en tant que tel et de la conscience qu'il a de lui-même au sein de la littérature définit à la fois le moment où elle mérite ce nom et celui où la vérité de l'œuvre est celle-là seule que lui concède l'auteur, qui a seul *autorité* pour définir sa nature et qui en porte la responsabilité²⁵.

Il faut donc « trouver des raisons nouvelles de croire en la littérature, parce que la croyance dans les mythes se modifie ou s'atténue »²⁶ – la chose est vraie des poètes augustéens ou des scripteurs médiévaux, sans aucun doute, mais Jean Lecointe a montré qu'elle resurgissait d'une manière particulièrement vive à la Renaissance, dans le discours théorique comme dans la pratique littéraire²⁷. Il s'agit tout ensemble de ce que le poète **dit** de lui et de ce qu'il en **montre** ou met en scène, de la conscience de soi et de l'écriture de soi comme poète, ce qui implique la comparaison aux prédécesseurs et aux contemporains, la confrontation à certaines normes et attentes, et la conscience de sa singularité.

Les notions d'*èthos* et de *persona*, pour désigner la construction extra- et intra-discursive d'une image que l'auteur donne de lui-même et sur laquelle il peut bâtir la cohérence de son œuvre et contrôler la réception qui en est faite, sont issues de la rhétorique et posent problème : Charles Guérin suggère de préférer le terme latin²⁸. Le terme de *persona*, selon lui, recouvre trois réalités dans le contexte rhétorique : la fonction occupée dans la cité, encadrée

²⁴ M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ J. Lecointe, *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, notamment p. 11-14. Le titre évoque la question posée avec ferveur par la période : l'acte d'écrire doit-il atteindre l'idéal ou la différence, la perfection ou la singularité ? (p. 23).

²⁸ En effet, l'énorme somme de C. Guérin, *Persona : l'élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Vrin, 2009-2011 (2 vol.), part du constat que la notion d'*èthos* n'est pas définie, dans les traités aristotéliens et cicéroniens, au sens où nous l'entendons aujourd'hui ; comme le mot est absent du corpus, il propose de regrouper sous le terme latin de *persona* la réalité en question, sans que le concept soit pleinement constitué (vol. 1, p. 9-14).

par un réseau d'attentes et d'exigences ; les qualités et dispositions propres de l'auteur ; la traduction des deux premières dans et par la pratique littéraire²⁹. Dans les travaux consacrés à la poésie néo-latine, si la troisième de ces réalités est commune aux deux termes, il est fréquent que le terme d'*èthos* évoque également plutôt la première, c'est-à-dire le rôle social, politique, familial, et que celui de *persona* désigne plutôt la seconde, c'est-à-dire la projection des aptitudes spécifiques de l'auteur et sa personnalité littéraire.

Comme l'a montré Perrine Galand, toute poésie a besoin, pour être « crédible, et même simplement lisible »³⁰, d'un *èthos* qui en garantisse l'autorité³¹. La pratique poétique exige une réelle adhésion du poète à ce moi littéraire et projeté³². Or l'*èthos* des poètes néo-latins n'est pas simple poudre aux yeux, loin s'en faut. Ce n'est pas seulement que les deux *èthè*, la construction dans le texte et hors du texte, tendent à se confondre, mais que l'*èthos* manifesté dans l'œuvre poétique correspond, sinon à la personnalité profonde de l'auteur, du moins à la perception sincère qu'il a de lui-même et à la volonté de faire coïncider ses écrits et la conscience qu'il a de lui-même³³, mais aussi de son rôle comme poète, de son inscription dans et par rapport à une tradition, des genres littéraires qu'il pratique, les éléments personnels ou autobiographiques représentant justement la garantie de sa singularité³⁴. Dominique Maingueneau définit cet *èthos* comme « une manière de dire qui renvoie à une manière d'être, à l'imaginaire d'un vécu »³⁵, et le rapproche de la notion bourdieusienne de l'*habitus*.

La notion d'*èthos* croise donc celle de *persona*, de personnalité littéraire élaborée dans et surtout par le texte, *a fortiori* par les personnifications divinisées de l'œuvre et de la vocation. La notion est ainsi définie par Jean Lecoïnte pour la poésie de la Renaissance :

²⁹ C. Guérin, *Persona*, p. 21-22.

³⁰ P. Galand-Hallyn, « Le statut du sujet », p. 49.

³¹ Sur l'opposition *èthos/pathos*, voir notamment Cicéron, *Orator* XXXVII, 128 ; Quintilien, *Institution Oratoire* VI, 2. Sur l'importance à la Renaissance de la rhétorique et notamment de la question de l'*èthos* voir J. Lecoïnte, *L'Idéal et la différence*, p. 73 et 76. Sur la distinction entre les deux *èthè* intra- et extra-discursifs, voir Aristote, *Rhétorique* 1356a.

³² P. Galand-Hallyn, « Le statut du sujet », p. 37.

³³ Voir *ibid.*, p. 45 : « la mise en scène de l'*èthos* ne se limite pas, malgré tout, à un déguisement idéalisé, stylisé (celui du *bonus vir*), mais s'accorde réellement avec l'expression d'une personnalité individuelle ». Sur l'*èthos* à la Renaissance hors du genre poétique, voir la troisième partie de *L'Idéal et la différence*, « Vers une rhétorique de la personne », sur son devenir avant Érasme et dans l'œuvre d'Érasme. Sur la notion d'*èthos* en général, voir D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, chapitre 7, qui rappelle combien la notion est instable en critique littéraire.

³⁴ On peut, en résumé, faire nôtre la définition donnée en introduction du volume édité par H. Casanova-Robin et A. Billault, *Le Poète au miroir de ses vers. Représentations du poète dans la poésie à travers les siècles*, Grenoble, J. Millon, 2013, p. 8 : « la représentation du poète (...) met en œuvre un *èthos* qui caractérise le poète de l'extérieur, par les marques de son discours mais également par des indices intradiscursifs qui participent de son identité propre. Indissociable aussi de la tradition littéraire, l'*èthos* convoque si l'on peut dire tout un intertexte permettant de situer la figure du poète ainsi dépeinte au sein d'une sorte de galerie de portraits, constitutifs à des titres divers, de sa propre figure. Mais elle constitue aussi une brèche où perce l'autobiographie d'un écrivain soucieux de se singulariser. »

³⁵ D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, p. 146-147.

La singularité du Poète, telle qu'elle lui est assignée par sa vocation céleste, se traduit donc par l'élaboration d'une persona littéraire, à travers une série de particularités, qui sont autant de signes de séparation du monde. Cette persona n'est pas exactement une « personne » ou un moi. D'abord, parce qu'elle revêt une valeur typique : elle correspond à la fonction universelle du poète. Ensuite parce que, dans la tradition du moi médiéval en formation, elle repose sur un moi « construit », en relation avec le type qu'il incarne, et selon un mode d'« exhibition » rhétorique de soi³⁶.

Cette *persona* affirme le statut exceptionnel du poète en tant que poète – c'est le sens de son élection par la Muse – mais aussi du poète en tant que lui-même, protégé d'une Muse devenue « sienne » ; plus encore, elle met en abyme dans le texte l'acte même de son écriture, et de ce fait, les conditions de sa production, culturelles, sociales, personnelles³⁷.

En affirmant que cette *persona* construite aux différents niveaux de la production poétique (texte, recueil, corpus complet), désir d'être caché au sein du désir d'écrire, est empreinte d'authenticité et de sincérité et peut correspondre au moi, à ce qu'il pense ou veut être – et en prenant en compte la nature des sujets abordés par la poésie de circonstances, on doit se poser la question de l'« autobiographique ». Si le terme d'autobiographie, tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune, ne saurait s'appliquer à la poésie néo-latine³⁸, l'adjectif « autobiographique » peut être employé pour caractériser certains épisodes racontés dans la poésie, certaines émotions éprouvées, certaines relations vécues. Il faut dès lors rappeler que *se dire* et *dire je*, ce n'est pas la même chose³⁹ – l'usage de la première personne peut bien être parfaitement détaché de toute identification avec celui qui parle ; la confidence peut fort bien se faire autrement qu'à la première personne, par exemple en se projetant sur une Muse métaphorique ou métonymique... Le *je* est d'autant plus diffracté que les signes grammaticaux de sa présence sont eux-mêmes incertains. Les Muses, comme toutes les personnifications que le texte peint comme extérieures à lui, alors qu'elles incarnent de puissantes forces intérieures, ces figures où se conjuguent le moi et l'autre, où le « je » se dit autrement que dans la grammaire, correspondent à l'unité, non pas d'une vie, mais d'un désir, qui agit en soi et échappe à soi.

³⁶ J. Lecoinge, *L'Idéal et la différence*, p. 263.

³⁷ Voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 22.

³⁸ La définition de l'autobiographie a été proposée par P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 13. La prose est l'une des conditions retenues, même s'il admet des « cas-limites ». Surtout, comme rappelle P. Gasparini dans *La Tentation autobiographique: de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil, 2013, p. 34, où il examine les balbutiements du genre à travers les pays et les siècles, Aristote interdit au poète une telle pratique dès lors que l'énoncé poétique échappe à la référentialité. Toutefois, le lyrisme devient une « porte d'entrée » du je, à partir du moment où l'auteur dévoile une part de son identité et donne à sa confidence un tour narratif (p. 35).

³⁹ Voir P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996 ; J.-D. Sondag, « Les Masques d'Horace : *se dire* et *dire je* », *Camena* 1, 2007 [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/JD_Sondag.pdf], p. 1.

Mythe, allégorie, métonymie

Après avoir ébauché les problématiques relatives au poète, il est temps de s'intéresser à l'autre versant du couple, sa Muse, partenaire intériorisée et extériorisée à la fois, n'est pas moins évasive, et les termes employés à son sujet ne capturent jamais de manière exclusive et satisfaisante sa nature littéraire labile. Quel est au juste, le *signifié* de la Muse ?

D'abord, les Muses sont des divinités et surtout des personnages, ou des personnifications⁴⁰, de la mythologie, qui interviennent dans des récits variés, et qui font l'objet de représentations visuelles plus ou moins codifiées, qui les rendent reconnaissables⁴¹. Elles sont également des figures de la rhétorique, que l'on peut définir comme des allégories – ou des personnifications de l'inspiration, de la création, de l'activité poétique⁴² – ou comme ce que Cicéron puis Quintilien ont défini comme une métonymie, ou une métaphore⁴³.

La vérité est que l'on ne peut classer les références aux Muses selon une grille rigide qui distinguerait entre les valeurs religieuse, mythologique et rhétorique (allégorique et

⁴⁰ C'est le terme retenu par C. Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000, p.27. Sur le concept de personnification et son évolution dans l'histoire littéraire et l'histoire des arts, voir M. Demaules, *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2014.

⁴¹ Tant d'encre a coulé pour tenter de définir le « mythe » que je ne saurais m'attaquer à ce difficile concept ici, d'autant que les réflexions modernes, pour éclairantes qu'elles soient, risqueraient de dénaturer la manière dont les humanistes se représentaient l'objet qu'est la mythologie. J'en donnerai, pour les besoins de mon étude, la définition suivante : un ensemble de récits fabuleux, et les images qui en sont extraites, intégré dans un système culturel et imaginaire cohérent, et actualisé dans chacun des textes qui le constituent sans leur préexister sous forme d'« idée ». On trouvera la somme des définitions plus à même de rendre justice à la difficulté du concept de mythe notamment dans les articles de V. Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Bibliothèque comparatiste (SFLGC)*, 2006, et A. Deremetz, « Petite histoire des définitions du mythe », *Mythe et création*, Lille, 1994, p. 15-32, sur les trois fonctions du mythe et la manière dont elles ont été étudiées ou interprétées : raconter, expliquer, révéler. Voir également la thèse de R. Darmon, *Dieux futiles, dieux utiles. L'écriture mythographique et ses enjeux dans l'Europe de la Renaissance : Autour des traités de Georg Pictorius (1500-1569)*, thèse de doctorat, dir. F. Graziani, Université Paris VIII, 2012.

⁴² En effet, le mot d'allégorie, si le langage courant le confond volontiers avec celui de personnification, en particulier lorsqu'il s'agit de figures bien repérées dans l'imaginaire collectif (la Victoire, la Justice), présente une définition beaucoup plus complexe. Voir les distinctions opérées par J. Pépin entre sens strict (l'expression) et sens large (l'interprétation), *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1976, p. 85-92. Sur la différence entre allégorie et symbole, voir A. Rolet, *Allégorie et symbole : voies de dissidence ?*, Rennes, Presses Universitaires, 2012, p. 14 : « le terme "allégorie" insisterait étymologiquement sur la dissemblance et l'altérité de ce qui est sous-entendu par rapport à l'explicite, tandis que "symbole" mettrait l'accent sur la congruence et la similitude des termes mis en relation, c'est-à-dire sur la convention ou l'accord qui a prévalu à leur union. »

⁴³ Cicéron, *Orator* XXVII, 92-94, distingue les deux tropes, métaphore et métonymie (assimilée également à l'hypallage) et définit l'allégorie comme une suite ininterrompue de métaphores, au point que le sens du texte diffère profondément de ce qu'il semble dire, comme une allégorie (« *cum fluxerunt continuo plures translationes, alia plane fit oratio ; itaque genus hoc Graeci appellat allegorian : nomine recte, genere melius ille qui ista omnia translationes vocat* »). Quintilien, *Institution Oratoire* VIII, 6, 23, prend pour exemple de métonymies mythologiques Vulcain, Mars, Vénus, Liber et Cérès, désignations métonymiques respectives du feu, de la guerre, de l'amour, du vin et de la nourriture. Sur ces définitions de l'allégorie, voir A. Rolet, *Allégorie et symbole*, p. 23.

métonymique). Elles se croisent et se contaminent, du fait de leur porosité⁴⁴, des réalités de leur pratique à la Renaissance.

L'allégorie, déjà dans la pensée néo-platonicienne puis tout au long du Moyen Âge, permettait de tirer la poésie, notamment épique, du côté de la vérité et de la philosophie, en postulant qu'elle était le voilement d'un savoir et que sa lecture exigeait l'interprétation des images employées, sous lesquelles se dévoilerait le sens véritable⁴⁵. Ernst Robert Curtius rappelle que le vaste catalogue des figures féminines intermédiaires entre les hommes et les dieux léguées par l'Antiquité à travers le Moyen Âge ne sont pas de simples « abstractions personnifiées », mais participent d'un sens profond⁴⁶. Dès le XIII^e siècle, l'allégorie est médiatisée par l'auteur, sa perception et son point de vue : « l'allégorie, qui se veut porteuse d'une vérité générale, affecte en même temps d'être, dans son expression particulière, le produit d'un état de conscience du narrateur »⁴⁷. À la Renaissance, l'allégorie, dont la pratique a été étudiée par Teresa Chevolet à propos de l'« idée de fable »⁴⁸, s'infléchit en fonction de la lecture humaniste des textes classiques, qui n'est plus téléologique comme au Moyen Âge⁴⁹ ; elle n'est plus du seul côté de l'*integumentum*, mais permet l'expression des émotions du lecteur et prend une coloration psychologique⁵⁰. Surtout, la Renaissance assiste, d'après Terence Cave, à l'effacement de l'allégorie au profit de la métaphore, c'est-à-dire au rapprochement, voire à la fusion, de l'objet désigné et de l'image qui le désigne⁵¹. Le contenu

⁴⁴ J. Lecoine, « Naissance d'une prose inspirée », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 51, 1989, p. 27, développe l'idée d'une assimilation, à la Renaissance, de la poésie à la *fabula* et à la mythologie, et p. 29, de la systématisation par le platonisme de la lecture de la poésie comme allégorie.

⁴⁵ Ce rapport entre poésie et savoir est étudié dans le chapitre idoïne des *Poétiques de la Renaissance*, p. 168-174, qui montre que l'allégorèse devait constituer un pont entre le *mythos* (la narration) et le *logos* (la description de la vérité du monde), et dans l'ouvrage d'E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bédoux, Paris, PUF, 1956, p. 203-208 ; voir également, pour une approche diachronique, les deux ouvrages de J. Pépin, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1976 (2^e éd.), et *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études Augustiniennes, 1987. Voir également V. Leroux, « Le discours théorique de la légitimité politique de la poésie chez quelques poètes et pédagogues du XVI^e siècle », *La Lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, éd. N. Catellani-Dufrêne et M. Perrin, Rennes, Presses Universitaires, 2012, p. 311, sur le contexte dans lequel se fait la valorisation de l'herméneutique et de l'allégorie pour trouver un langage commun avec la philosophie, dans une tradition de défense de la poésie.

⁴⁶ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 102-104.

⁴⁷ M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, p. 166.

⁴⁸ T. Chevolet, *L'Idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

⁴⁹ Voir l'étude de D. C. Allen, *Mysteriously Meant : The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London, Johns Hopkins Press, 1970, et E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York, Norton, 1968.

⁵⁰ H. Canpangne, *Mythologie et rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*, Paris, Champion, 1996, p. 242-243 ; M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, p. 127 et 140, montre combien ce mode d'expression a à voir avec la subjectivité et l'imagination. C'est aussi la conclusion qu'en tire F. J. Nichols à propos de l'usage que Pétrarque fait des Muses : voir ci-dessous, p. 74, la n. 220.

⁵¹ T. Cave, « The Triumph of Bacchus », *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, éd. A. H. T. Lévi, Manchester University Press, 1970, p. 253: « *If the use of mythology in Renaissance literature is characterized by a decline of allegory, this is not because there is a transference of*

allégorique traditionnel d'un motif emprunté à la mythologie n'est pas nié, mais intégré dans un réseau de sens à la fois plus large et plus personnel⁵².

Les Muses peuvent s'intégrer à cette définition « ouverte » de l'allégorie, cas particulier de l'usage de la mythologie et dont le fonctionnement relève de la personnification et plus généralement de la métaphore. En tant qu'allégories, elles permettent de rendre le phénomène de la création poétique intelligible, mais aussi sensible. Leur emploi métonymique devenu banal, « langage poétique second », permet également de justifier leur inclusion dans des textes chrétiens sans que le lecteur humaniste ne voie dans pareille mention le surgissement d'une divinité païenne⁵³. Mais si la figure est familière, son interprétation résiste : métonymie certes, mais de quoi ? De l'inspiration sans doute, de la carrière littéraire, de l'œuvre publiée, du genre choisi, du génie singulier aussi, et ce brouillage des signifiés enrichit la figure.

La question du mythe et de la mythologie à la Renaissance, qui subsume en partie celle des emplois allégoriques ou métaphoriques, a fait l'objet de nombreuses études ; cette seule vigueur laisse deviner combien la référence mythologique dans la littérature renaissante en générale, et néo-latine en particulier, n'est ni une concession à la facilité, ni un passage obligé dévêtu de tout sens. Plusieurs travaux se sont attachés à montrer que les poètes ne font pas du mythe un emploi simplement ornemental, voué à embellir d'images le texte sans lui insuffler de sens : à cet usage Guy Demerson oppose l'emploi « décoratif » qui en est fait par la Pléiade, par lequel le mythe devient la matière même du texte⁵⁴, tandis que Pierre Laurens parle, pour la poésie néo-latine, d'emploi « architectural », qui structure le texte et la pensée⁵⁵. Dans son expérience de la réception, mais également de la production, de fables mythologiques⁵⁶, la poésie humaniste procède bien de l'expérience antique, en vertu de

myth from an allegorical to a decorative function ; it is rather because there is a movement towards metaphor, towards a more complete identification of the poetic image and its inner meaning. »

⁵² Sur le rejet par les humanistes, épris de liberté dans l'interprétation, de l'allégorie médiévale au caractère souvent trop pétrifié, voir M. Jeanneret, *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1994, chap. I.2 (notamment pour la distinction avec la quadruple interprétation) ; T. Chevolet, *L'Idée de fable*, p. 29-47 ; A. Rolet, *Allégorie et symbole*, p. 28-30, notamment sur le lien entre allégorie et *enargeia*.

⁵³ C'est la justification apportée par Du Bartas à l'emploi des noms de divinités dans la Semaine : voir l'article de J. Rieu, « La Mythologie dans les arts poétiques de la Renaissance française », *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, éd. L. R. Secchi Taruggi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, p. 41-65.

⁵⁴ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, p. 21 ; la mythologie devient alors le doublet érudit de l'allégorie (p. 60).

⁵⁵ P. Laurens, « La poésie latine de la Renaissance », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 34, 1975, p. 125.

⁵⁶ Sur les « mythes » (re)construits à la Renaissance, citons notamment H. Levin, *The Myth of Golden Age in the Renaissance*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1969 ; les deux ouvrages de C.-G. Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970, et *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985 ; H. Canpangne, *Mythologie et rhétorique* ; S. Murphy, *The Gift of Immortality. Myths of Power and Humanist Poetics*, London, Associated University Presses, 1997. Parmi les études diachroniques consacrées à

laquelle le recours au mythe est une tentative de fonder un ordre du monde, de créer ou de restituer du sens : c'est ce que montrent les articles rassemblés lors des colloques sur le sujet organisés par Luisa Secchi Taruggi⁵⁷ et Virginie Leroux⁵⁸. Cette dernière montre, en introduction, combien le langage universel du mythe se prête à l'expression du lyrisme personnel⁵⁹, les fables se remodelant en fonction de la *persona* et de la *phantasia* du poète. Si la mythologie déforme et travestit le réel, c'est justement pour mettre en évidence l'écart entre le réel et sa représentation tout en renforçant l'unité et la cohésion de l'œuvre, du recueil⁶⁰ et, partant, pour transformer l'expérience humaine en matière poétique⁶¹.

Dans le cas particulier des Muses, les études ont mis en valeur la souple appropriation du motif par les auteurs selon leur intention, leur *èthos* ou leur poétique, en montrant que la Renaissance, préoccupée de leur trouver une respectabilité d'allégories du savoir, les faisait aussi volontiers descendre de leur piédestal. Pour Anne-Pascale Pouey-Mounou, qui s'intéresse au corpus français du XVI^e siècle mais également aux prédécesseurs, cette adaptabilité est constitutive du motif : « la réalité d'une Muse se mesure donc à sa liberté d'adaptation »⁶², souligne-t-elle, concluant, qu'« à une Muse vivante, on découvre de multiples visages, des qualités inédites. Mais qu'une Muse soit définie d'un mot, et elle se fige »⁶³. Le colloque « La Muse s'amuse », consacré aux figures inédites ou incongrues de la Muse dans la poésie néo-latine et française de la Renaissance, a vérifié ce point⁶⁴.

Cette étude ne s'intéressera pas aux seules personnifications héritées du désir d'écrire, mais aussi aux êtres et aux choses que Pontano et Macrin parent de traits poétiques, esthétiques ou éthiques comparables pour les substituer aux Muses : divinités personnelles ou

l'évolution d'une scène mythologique de l'Antiquité à l'âge moderne, retenons notamment celles d'Y. Giraud, *La Fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1968, et d'H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003.

⁵⁷ L. Secchi Taruggi (éd.), *Il Mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993.

⁵⁸ V. Leroux (éd.), *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.

⁵⁹ « ... la mythologie est, dans l'imitation, l'élément le plus apte, par sa généralité, à éveiller les échos variés du lyrisme personnel, l'imagination propre à chaque auteur infléchissant le sens et la forme même des fables. Les poètes de la Pléiade retrouvèrent le sens primitif de la création mythographique et, loin de réduire le mythe à un ornement, ils y virent une forme symbolique apte à pallier les insuffisances de la formulation conceptuelle. Loin d'être reléguée dans un passé aboli, la mythologie, essentielle au lyrisme de l'exhortation et de la célébration, leur permit d'aborder, avec une ingénuité retrouvée, le moi, le monde, le lien social et la divinité » (*La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, p. 31).

⁶⁰ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, p. 586.

⁶¹ H. Casanova-Robin, *Diane et Actéon*, p. 395.

⁶² A.-P. Pouey-Mounou, « La Muse, vierge ou putain ? », *Rire à la Renaissance*, éd. M.-M. Fontaine, Genève, Droz, 2010, p. 295.

⁶³ *Ibid.*, p. 300.

⁶⁴ A.-P. Pouey-Mounou et P. Galand (éd.), *La Muse s'amuse. Figures insolites de la Muse à la Renaissance*, journées d'étude organisées les 22 novembre 2012 (Paris) et 15 mars 2013 (Lille), actes à paraître.

non, femmes aimées, amis et destinataires, lieux visités ou habités, allusions à leurs œuvres ou aux genres littéraires qu'ils pratiquent. On aura donc l'occasion de se demander quels sont ces traits, et comment le concert des personnifications diverses de la poésie, et des Muses ou Nymphes elles-mêmes écartelées dans des définitions multiples, se déploie dans chaque pièce ou dans l'œuvre considérée dans sa totalité.

Giovanni Gioviano Pontano et Jean Salmon Macrin

Deux corpus poétiques ont fourni la matière de cette étude sur les personnifications du désir d'écrire dans la poésie lyrique de circonstance néo-latine : les œuvres de Giovanni Gioviano Pontano, poète et homme d'État napolitain (1429-1503), et celles de Jean Salmon Macrin, poète loudunais (1490-1557). S'ils appartiennent à des contextes historiques et géographiques distincts, le Quattrocento italien et le premier XVI^e siècle français, ils partagent plusieurs points communs. D'abord, le second est lecteur du premier, dont il fit éditer un recueil en France⁶⁵ et lut avec admiration les œuvres. Tous deux pratiquent majoritairement la poésie de circonstance, même s'ils s'essayaient à d'autres genres ; tous deux puisent l'inspiration dans le chant du bonheur familial et conjugal, la peinture tendre de leur épouse et de leur foyer, la déploration de l'éloignement imposé par leurs responsabilités professionnelles, l'hommage rendu aux amis, l'expression d'un patriotisme pacifique ancré dans la célébration du paysage familial. Enfin, la suite de leurs nombreux recueils dessine le déroulement de leur vie : jeunesse fiévreuse, joies du mariage puis de la paternité, succès littéraire, carrière, maturité nostalgique, deuil de l'épouse, et jusqu'à leur propre mort ; mais chez Pontano, cette reconstitution diégétique de sa vie s'opère *a posteriori* lorsque l'auteur, au terme de sa vie, réorganise en recueils son œuvre poétique, tandis que les livres de Macrin sont publiés au fur et à mesure que se déroulent les moments de son existence. Ils partagent, jusqu'à un certain point, un *ethos* de mari loyal et de *pater familias* aimant, partisan de la modération, plein du sens du devoir. S'ils diffèrent quant à leurs convictions philosophiques et religieuses, quant à leur perception du monde et de ses puissances, mais aussi de l'État et du pouvoir, si chacun, au fil de ses recueils, élabore une *persona* et suggère une personnalité, bien à lui, il a paru naturel de faire dialoguer leurs œuvres souvent comparées, mais jamais étudiées en regard l'une de l'autre, *a fortiori* dans leur quasi-intégralité.

⁶⁵ Le *De laudibus divinis*, édité chez Josse Bade en 1516 : voir ci-dessous, p. 27-28.

Giovanni Gioviano Pontano (1429-1503)

Giovanni Gioviano Pontano⁶⁶ est né en 1429 en Ombrie, dans le village de Cerreto di Spoleto, au sud d'Assise⁶⁷ ; il passa son enfance dans ce cadre bucolique. Après la mort précoce de son père, juriste, dans des troubles civiques, la famille dut déménager à Pérouse où Giovanni reçut son éducation⁶⁸ ; il en partit en 1447, dans l'espoir de se mettre sous la protection du duc Alphonse I^{er} d'Aragon, alors en campagne en Toscane⁶⁹. C'est là qu'il fit la rencontre du poète et humaniste Antonio Beccadelli, surnommé le Panormitain, un proche du duc⁷⁰. Beccadelli vit en lui un jeune homme prometteur et le prit sous son aile : Pontano suivit l'armée jusqu'à son retour à Naples en 1448, où il fut employé au Trésor⁷¹. Le cadre somptueux offert par la cour se prêtait idéalement à son épanouissement, puisque le duc était un homme intelligent, entouré d'humanistes, patron des savants et des artistes, désireux aussi bien de faire venir de brillants esprits à Naples que d'embellir la ville par une politique de grands travaux⁷². Dès 1450, Pontano se vit chargé de diverses missions diplomatiques à la cour. Il suivit le duc en ambassade à Venise et, à son retour à Naples en 1452, devint scribe à la chancellerie royale, puis vice-secrétaire en 1457.

Les années 1450 lancèrent Pontano dans la carrière politique, mais également poétique, sous l'influence du Panormitain⁷³. Il composa une grande partie de ce qui deviendrait le

⁶⁶ Pour les travaux biographiques consacrés à G. G. Pontano, citons E. Percopo, *Vita di Giovanni Pontano*, Naples, Manfredi, 1938 et, plus récemment, C. Kidwell, *Pontano. Poet and Prime Minister*, London, Duckworth, 1991, qui s'appuie largement sur les témoignages contemporains et la correspondance de l'auteur mais également sur de larges extraits de son œuvre poétique ; c'est à son travail que je renverrai. Une autre source importante est les actes de l'Académie pontanienne, rouverte en 1808 : voir F. Bistagne (éd.), *De Sermone*, Paris, Champion, 2008, p. 14. La première étude française sur notre auteur est le bref article d'A. Gendre, « La Poésie amoureuse de J. J. Pontano (1426-1503) », *Revue d'Études Latines* 1963, 41, p. 61-62. Voir S. Sbordone, *Saggio di bibliografia delle opere e della vita di G. Pontano*, Napoli, 1982.

⁶⁷ Pour une mise au point sur la date de naissance de Pontano, longtemps sujette à débat, voir l'introduction du *De Sermone* par F. Bistagne, p. 21-22, n. 20.

⁶⁸ C. Kidwell, *Pontano*, chap. 2. L'auteur relève notamment les indices biographiques glanés, sur l'enfance, dans le traité *De prudentia* (p. 19) et le *Parthenopeus* (p. 24-27).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰ Antonio Beccadelli, dit Panormitus (le Panormitain), 1394-1471, était entré au service d'Alphonse I^{er} en 1434. Son œuvre la plus célèbre, l'*Hermaphrodite*, d'un érotisme appuyé touchant à la pornographie et à l'obscénité, influença les débuts poétiques de Pontano : voir D. Coppini, « *Dummodo non castum*. Appunti su traggessione, ambiguità, fonti e cure strutturali nell'*Hermaphroditus* del Panormita », *Filologia umanistica*. Per Gianvito Resta, Padova, Antenore, 1997, p. 391-410 ; C. Sénard, *Les Représentations sexuelles dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano (1429-1503)*, thèse de doctorat, dir. P. Galand, EPHE, 2011, p. 21 et 44-51 ; R. Sciancalepore, « Il carteggio tra Pontano e il Panormita », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, éd. A. Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, p. 977-986.

⁷¹ C. Kidwell, *Pontano*, p. 40-41.

⁷² Sur la politique des rois aragonais et le contexte politico-culturel napolitain, voir D. Canfora, « Culture and Power in Naples from 1450 to 1650 », *Princes and Princely Culture, 1450-1650, vol. II*, éd. M. Gosman, A. Macdonald and A. Vanderjagt, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 79-85. En particulier, le rôle de Pontano est développé p. 81-85.

⁷³ C. Kidwell, *Pontano*, chap. 4.

premier livre des *Amores sive Parthenopeus*, poèmes d'amour d'inspiration catullienne adressés à des maîtresses inconnues surnommées Fannia puis Cinnama, et les odes les plus classiques de sa future *Lyra*. Il s'essaya également à la poésie scientifique, en composant le *De meteorum liber*, et à quelques hymnes d'inspiration chrétienne⁷⁴, qui formeraient la matière du *De laudibus divinis*.

La fin du règne d'Alphonse, période de paix, coïncida avec un âge d'or. Autour du Panormitain s'était constituée l'Académie napolitaine, cercle d'érudits et de philosophes dont Pontano était membre. Ce temps ne dura pas : à la mort du Panormitain puis du duc en 1458, une nouvelle guerre éclata, jusqu'à l'investiture du dauphin, Ferdinand⁷⁵. Pontano se livra à des considérations sur les vicissitudes des temps dans un ouvrage historique, le *De bello neapolitano*, et dans un dialogue intitulé *Charon*, composé à la même époque.

En 1461, Pontano épousa Adriana Sassone, fille d'une famille noble, mariage arrangé par le duc⁷⁶. Les joies de cette union vinrent nourrir les élégies du premier livre du *De amore conjugali*, où Adriana devient Ariadna, et sans doute ses premières *Églogues*, l'*Acon* et le *Coryle*. Mais bien vite, Ferdinand dut repartir en guerre, et Pontano le suivre. Cela ne l'empêcha pas, pendant les trois années que dura la guerre, d'avoir avec son épouse trois filles, Aurelia, Eugenia et Lucia.

Ferdinand victorieux se lança dans des travaux d'urbanisme somptueux. De son côté, Pontano, qui l'avait fidèlement accompagné, jouissait à la cour de privilèges étendus : il fut nommé tuteur du dauphin, Alphonse, pour qui il composa un traité pédagogique⁷⁷. Ce séjour prolongé à Naples fut accompagné, en 1469, d'une grande joie pour Pontano, la naissance de son fils Lucio⁷⁸. De surcroît, le cercle littéraire napolitain se reforma autour de lui, et en 1471 fut fondée l'*Accademia pontaniana*⁷⁹. Son aisance financière accrue, fruit de la générosité de Ferdinand, lui permit, en 1472, d'acquérir une villa à Antignano, qui surplombait la baie de Naples⁸⁰. Cette période correspond à la composition du livre II du *De amore conjugali*, dont

⁷⁴ Je fais mien le choix de S. Laburthe dans les *Hymnes*, p. 33, n. 65, en choisissant d'harmoniser au masculin le mot « hymne » plutôt que de distinguer entre les hymnes païens et les hymnes chrétiennes : en effet, la continuité voulue par les deux auteurs entre inspiration profane et sacrée serait gommée par une telle distinction. Je m'autoriserai l'emploi du féminin exclusivement dans les cas où la qualification chrétienne de l'hymne est patente.

⁷⁵ *Ibid.*, chap. 5.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 77-80.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 103. Voir aussi L. Gualdo Rosa, « L'Académie pontanienne et l'élaboration d'une poétique du classicisme », *Les Cahiers de l'Humanisme* 1, 2000, p. 209-224.

⁸⁰ C. Kidwell, *Pontano*, p. 103-112 ; voir aussi E. Percopo, « La Villa del Pontano ad Antignano, Napoli nobilissima », *Rivista d'arte e di topografia napoletana*, Nuova serie 2, 1921, p. 1-7 ; *Atti dell'Accademia Pontaniana* LVI, Naples, 1926, p. 221-239.

les « *Naeniae* » adressées à Lucio, de plusieurs pièces de la *Lyra* et de certaines des *Églogues*, ainsi que du premier de ses traités en prose dits civils, le *De obediencia*, suivi quelques années plus tard par le *De fortitudine*. Pontano put aussi se replonger dans sa passion pour l'astronomie, en traduisant Ptolémée, et profiter des bains de Baïes⁸¹ : la plupart des poèmes du livre I des *Hendécasyllabes sive Baiae* furent vraisemblablement composés dans les années 1470.

En 1476, de nouvelles tensions éclatèrent partout en Italie⁸². Pendant cette nouvelle guerre, Pontano, devenu lieutenant, avait mis la dernière main à sa grande épopée didactique, *Urania*, sur les astres célestes. Il composa également un dialogue aux accents de satire ménippée sur l'Académie, intitulé *Antonius* (du prénom de Beccadelli), et un traité astrologique en prose, *De rebus coelestis*. Il accompagna Alphonse dans la campagne de Ferrare en 1482, évoquant dans le troisième livre du *De amore conjugali* sa longue séparation d'avec sa femme et sa famille ainsi que ses brefs séjours à Naples, notamment en mai 1484 pour les noces de sa fille Aurelia. À Ferrare où l'armée stationnait, Pontano rencontra la belle Stella, dont il s'éprit et qui inspira les premiers poèmes de l'*Eridanus*⁸³. Fin 1484, la paix fut finalement conclue et l'armée se remit en route vers Naples⁸⁴. Au milieu de trouble renouvelés, Pontano avait été couronné du laurier par le pape au début de l'année 1486. Il fut nommé premier secrétaire du roi en février 1487, position qu'il conserva pendant sept ans⁸⁵. Partout en Italie, cette nomination fut reçue comme un signe positif, Pontano étant unanimement vu comme un diplomate modéré et d'une grande probité⁸⁶. Il eut à gérer plusieurs crises diplomatiques et, au cœur de cette période difficile, perdit sa femme victime de maladie en 1490⁸⁷. Ce deuil terrible lui inspira plusieurs des *Églogues* – *Meliseus* puis *Lepidina* – tandis qu'il continuait à composer le *De Tumulis*. Ses relations avec le roi s'étant crispées, il prit ses distances avec l'activité politique et commença à se préoccuper de faire publier ses premiers travaux en prose. Il composa en outre cinq traités supplémentaires au début des années 1490, sur les vertus sociales et l'argent. Adriana morte, sa relation avec Stella se prolongea, et elle eut un fils de lui – cette idylle forme le cœur du second livre de l'*Eridanus*.

Pontano ne resta pas longtemps en marge de l'activité diplomatique ; il participa à la conclusion de la paix avec Rome en 1492 et tenta d'infléchir Ferdinand devenu autoritaire et

⁸¹ C. Kidwell, *Pontano*, p. 115-118.

⁸² *Ibid.*, chap. 7, p. 129-137.

⁸³ *Ibid.*, chap. 8, p. 163-173.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁵ *Ibid.*, chap. 10.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 206.

paranoïaque⁸⁸. Pontano insista pour qu'il se préoccupe de sa succession et son fils Alphonse, dont Pontano avait pris en charge l'éducation, fut couronné en mai 1494. Lors de l'affrontement avec la France et de l'invasion de Naples par Charles VIII, Pontano tomba en semi-disgrâce⁸⁹ ; il ne suivit pas Ferdinand II en exil, peut-être pour rester à Naples et protéger ses habitants, sans doute aussi pour des raisons personnelles, après une vie passée à traverser toute l'Italie.

Il consacra les dernières années de sa vie à l'écriture⁹⁰. C'est à cette période qu'il mit la dernière main à la *Lepidina*, souvent considérée comme son chef-d'œuvre, à l'*Eridanus*, et aux *Iambes* qu'il composa à l'occasion de la mort de Lucio. Il rédigea deux traités supplémentaires, l'*Actius*, sur des questions de poétique, et l'*Aegidius*, plus un dernier recueil de poésie scientifique, *De hortis Hesperidum*, sur la culture des agrumes et la mythologie associée.

En 1502, Pontano envoya une sélection de poèmes, réorganisés en recueils, à l'imprimeur vénitien Alde Manuce, pour les faire publier⁹¹. Il mourut en 1503. La totalité de son œuvre poétique fut publiée à Venise en 1518, augmentée des recueils manquants.

L'état actuel de la recherche rend hommage à la grande variété de l'œuvre de Pontano qui, comme le rappelle Giovanni Parenti⁹², fut dès son époque, qualifié de *Proteus alter* – Parenti emprunte la laudative expression à la plume d'Antonio de Ferrariis, ami de Pontano et destinataire de certaines de ses pièces⁹³. Ainsi, les chercheurs ont exploré, dans son œuvre en prose⁹⁴, réflexions historiques⁹⁵, dialogues et traités scientifiques⁹⁶, philosophiques et politiques⁹⁷ ; en particulier, plusieurs études ont été consacrées au dialogue abordant les

⁸⁸ *Ibid.*, chap. 10.

⁸⁹ *Ibid.*, chap. 11.

⁹⁰ *Ibid.*, chap. 12.

⁹¹ *Ibid.*, p. 300.

⁹² G. Parenti, *Poeta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, Olschki, 1985.

⁹³ Antonio de Ferrariis (1444-1517), noble originaire de Lecce, poète et médecin, fut l'ami de Pontano et membre de l'Académie napolitaine de son arrivée dans la ville à son exil forcé en 1501. Voir F. Bistagne, *De Sermone*, p. 127

⁹⁴ Sur l'ensemble de l'œuvre en prose et la pensée humaniste de Pontano, voir G. Toffanin, *Giovanni Pontano fra l'Uomo e la Natura*, Bologna, 1938 ; F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, 1972, et G. Ferraù, *Pontano critico*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1983.

⁹⁵ Voir L. Monti Sabia, *Pontano e la storia. Dal De bello neapolitano all'Actius*, Firenze, 1995, sur la question des liens entre les principes théoriques énoncés dans l'*Actius* et la pratique mise en œuvre dans le *De bello neapolitano*.

⁹⁶ Sur le *De rebus coelestis*, voir C. Trinkaus, « The astrological Cosmos and rhetorical Culture of Giovanni Pontano », *Renaissance Quarterly* 38, 1985, p. 446-472.

⁹⁷ Les traités civils ont été étudiés par F. Tateo, « Le Virtù sociali e l'Immanità nella Trattatistica Pontaniana », *Rinascimento* 5, 1965, p. 119-154, J. Nassichuk, « La théorie du plaisir dans les traités civils de Giovanni Pontano », *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, éd. L. Boulègue

problématiques littéraires, l'*Actius*, l'un des plus tardifs⁹⁸, mais aussi au *De Sermone*, qui pose la question de la langue latine⁹⁹.

L'œuvre poétique de Pontano fut éditée deux fois dans son intégralité, par Benedetto Soldati puis Johannes Oeschger¹⁰⁰, et a fait l'objet de plusieurs présentations générales¹⁰¹. Parmi les études transversales, les premiers travaux ont été consacrés à la question de l'imitation des poètes anciens, à commencer par Catulle, objet d'un ouvrage collectif dirigé par Thomas Baier¹⁰², mais également Virgile¹⁰³ et Ovide : John Nassichuk¹⁰⁴, Evrard Delbey¹⁰⁵ et Virginie Leroux¹⁰⁶ ont fourni, par leurs articles, un panorama important de sa pratique de l'élegie, tandis que Donatella Coppini a mis en évidence son esthétique de la

et C. Lévy, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2007, p. 201-214, et M.-T. Ricci, « "Liberalitas" et "Magnificentia" chez Giovanni Pontano », *Le Verger* 2, 2012 [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/94/68/79/PDF/Verger2_RICCI.pdf]. Le *Charon* fait l'objet de plusieurs pages dans l'essai d'A. Campari, *Studi Pontaniani : Charon Dialogus. De Amore Conjugali*, Conegliano, 1907. Sur l'*èthos* de Pontano dans ses dialogues, voir F. D'Episcopo, « Masuccio e Pontano : i guochi del linguaggio », *Filologia e Critica* 16, 1991, p. 74-90.

⁹⁸ J'utiliserai pour cette étude l'édition allemande des traités, *Dialoge. Charon, Antonius, Actius, Aegidius, Asinus*, éd. et trad. H. Kiefer, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984 ; les références à l'*Actius* reprendront le découpage proposé par Kiefer. Sur l'*Actius*, voir notamment M. Deramaix, « *Excellentia* et *Admiratio* dans l'*Actius* de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection », *Mélanges de l'École Française de Rome* 99, 1987, p. 171-212, et F. Tateo, « La Poetica di Giovanni Pontano », *Filologia Romanza* 6, 1959, p. 277-303 et 337-370 et *Umanesimo etico*, p. 61-130. Sur la situation du traité dans les polémiques du Quattrocento, par rapport à Valla notamment, et l'équivalence suggérée entre style littéraire et style de vie, voir L. Gualdo Rosa, « L'Académie pontanienne et l'élaboration d'une poétique du classicisme ». Voir aussi les deux études de P. Laurens, « Trois lectures du vers virgilien : Coluccio Salutati, Giovanni Gioviano Pontano, Jules-César Scaliger », *Revue d'Études Latines* 79, 2001, p. 215-235, et « Le poids d'un flocon de neige. La perception du vers virgilien dans l'*Actius* de G. J. Pontano », *Atti della giornata per il centenario della morte di Giovanni Pontano, Quaderni dell'Accademia Pontaniana*, éd. A. Garzia, Naples, 2004, p. 29-44.

⁹⁹ Le traité a été édité et traduit par F. Bistagne ; voir son article « Modèles et contre-modèles de l'humanisme napolitain : Giovanni Pontano à la recherche d'une langue », *Cahiers d'Études Italiennes* 15, 2012, p. 99-110.

¹⁰⁰ *Carmina*, 2 vol., éd. B. Soldati, Firenze, 1902, et *Carmina*, éd. J. Oeschger, Bari, 1948.

¹⁰¹ Parmi les monographies consacrées à l'œuvre poétique de Pontano, il faut citer, dans l'ordre chronologique, I. Intravaja, *La Poesia di Giovanni Gioviano Pontano*, Palermo, 1923 ; E. Paratore, *La Poesia di Giovanni Pontano*, Rome, 1966 ; G. Parenti, *Poeta Proteus alter*, qui s'attarde sur le *De tumulis*, le *De amore conjugali* et le second livre du *Parthenopeus* ; et l'introduction de D. Coppini, « Carmina di Giovanni Pontano », *Letteratura italiana. Le opere, I : Dalle Origini al Cinquecento*, éd. A. Asor Rosa, Turin, 1992, p. 713-741.

¹⁰² T. Baier (éd.), *Pontano und Catull*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003 ; voir aussi le chapitre qui lui est consacré par A. Sainati, *La Lirica latina del Rinascimento*, Pise, 1919.

¹⁰³ F. D'Episcopo, « Il Virgilio di Pontano », *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di M. Santoro*, éd. M. C. Cafisse, F. d'Episcopo, V. Dolla, T. Fiorino, L. Miele, Napoli, Società editrice Napoletana, 1987, p. 39-48.

¹⁰⁴ Parmi la dizaine d'articles consacrés à Pontano par J. Nassichuk, je cite les trois derniers à prendre en considération la totalité de l'œuvre élégiaque, « Le plaisir sensuel et le plaisir savant dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano », *Le Plaisir, dans l'Antiquité et à la Renaissance*, dir. P. Galand-Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Amsterdam, Brepols, 2008, p. 213-235 ; « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Giovanni Pontano », *International Journal of the Classical Tradition* 17.1, 2010, p. 1-21 ; « Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano », *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, p. 37-58.

¹⁰⁵ Voir notamment son article « Pontano élégiaque : l'énonciation de la subjectivité élégiaque dans la République des Lettres », *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies 259, 2003, p. 171-180.

¹⁰⁶ V. Leroux, « Renaissance de l'élegie latine de Pontano à Minturno », p. 65-81.

métamorphose¹⁰⁷. Tout récemment, Charles Sénard a soutenu une thèse consacrée aux représentations sexuelles dans son œuvre poétique¹⁰⁸.

L'érudition de Pontano et la qualité de sa réflexion affleurent dans ses longs poèmes didactiques et scientifiques, dont le plus acclamé – et le plus long – fut l'*Urania sive de stellis*¹⁰⁹. Les cinq livres de cette épopée retracent l'origine mythologique et le sens astrologique des constellations. Il faut y ajouter deux épopées plus brèves, le *De Meteorum liber*¹¹⁰, sur un thème comparable, et le *De hortis Hesperidum*¹¹¹, dont les deux livres exposent l'art et la manière de cultiver les cédratiers en insérant des scènes tirées d'une réécriture personnelle du mythe d'Adonis. Ces trois épopées didactiques échappent à l'étude qui sera proposée dans ces pages du lyrisme de circonstances, mais j'en évoquerai tout de même les proèmes et quelques autres passages éclairants. Il en va de même pour le bref et unique recueil où Pontano s'essaya à l'inspiration chrétienne, intitulé *De laudibus divinis*¹¹².

La poésie bucolique que Pontano pratiqua toute sa vie, réunissant finalement ses pièces d'époques diverses dans les *Églogues*, a désormais fait l'objet de travaux nombreux, à commencer par l'édition donnée par Liliana Monto Sabia¹¹³, qui a fait l'objet d'une traduction française et d'une étude poétique introductive par Hélène Casanova-Robin¹¹⁴. Les travaux ultérieurs d'H. Casanova-Robin se sont attachés à montrer, entre autres, l'esthétique de la

¹⁰⁷ Six articles consacrés au seul Pontano, parmi lesquels « Le metamorfosi del Pontano », *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, éd. G. M. Anselmi et M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006, p. 75-108, et « Metamorfosi, metafora, arte allusiva nella poesia di Giovanni Pontano », *Per Giovanni Parenti. Una giornata di studio*, éd. A. Bruni et C. Molinari, Roma, Bulzoni, 2009, p. 93-109.

¹⁰⁸ C. Sénard, *Les Représentations sexuelles dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano*.

¹⁰⁹ L'*Urania* a été étudiée par C. Trinkaus, « The astrological Cosmos and rhetorical Culture of Giovanni Pontano » ; C. Goddard, « Pontano's Use of the Didactic Genre : Rhetoric, Irony and the Manipulation of Lucretius in *Urania* », *Renaissance Studies* 5, 1991, p. 250-262 ; F. Tateo, « Ovidio nell'*Urania* di Pontano », *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, éd. I. Gallo et L. Nicastrì, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1995, p. 279-291 ; et E. Klecker, « *Mista propago*. Der Katasterismos der Virgo in Giovanni Pontanos *Urania* », *Wiener Studien* 110, 1997, p. 221-244. Le poème a également fait l'objet d'une thèse de doctorat où l'approche astrologique est mise au service d'une interrogation sur le portrait de Pontano : A. M^oRouze, *Un héritier de Ptolémée à la Renaissance. Imagination symbolique, astrologie et autobiographie intérieure dans l'œuvre de Giovanni Pontano (1428-1503)*, thèse de doctorat, dir. P. Laurens, université Paris IV, 1998.

¹¹⁰ Le *De meteorum liber* a été édité et étudié par M. de Nichilo, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano. Storia del testo, con un saggio di edizione critica del Meteorum liber*, Bari, Dedalo libri, 1975.

¹¹¹ Deux travaux à signaler sur ce recueil : I. Nuovo, « Mito e natura nel *De hortis Hesperidum* di Giovanni Pontano », *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 453-460, et G. M. Müller, « Ein Lehrgedicht nach neoterischer Poetik. Pontanos *De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum* und seine Beziehung zu Catull », *Pontano und Catull*, p. 265-288.

¹¹² Sur le *De laudibus divinis*, ses influences et le syncrétisme philosophique et religieux qu'il opère, voir S. Viarre, « Pontano et la tradition païenne du récit cosmogonique dans le prologue du *De laudibus divinis* », *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, éd. J.-C. Margolin, Paris, Vrin, 1980, p. 139-152 ; sur l'influence ovidienne de ce livre, voir D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano ».

¹¹³ *Eclogae*, éd. L. Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1973.

¹¹⁴ *Églogues*, éd. et trad. H. Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

mythification de la vie personnelle et de la figure d'Ariadna dans le recueil¹¹⁵. Comme pour la poésie scientifique, j'ai considéré que le genre bucolique ne relevait pas de l'objet d'étude que je m'étais proposé, et j'ai choisi de l'exclure du corpus systématiquement étudié, mais il m'a semblé indispensable de mentionner les passages susceptibles de fournir un contrepoint aux œuvres effectivement étudiées.

Restent donc six recueils de pièces brèves, d'inspiration antique tant pour la forme que pour le style, les thèmes et les formes (élégies, odes, hendécasyllabes). Leur recomposition tardive et *a posteriori* leur garantit une grande cohérence interne. Ces six recueils, le *Parthenopeus*, la *Lyra*, le *De amore conjugali*, les *Hendecasyllabes sive Baiae*, l'*Eridanus* et le *De Tumulis*, constituent le corpus pontanien examiné pour les besoins de ce travail.

La poésie de jeunesse forme la matière des deux livres du *Parthenopeus sive Amores*, composés, comme l'indique le titre, pendant les premières années de Pontano à Naples. Le livre I rassemble les tout premiers écrits, 34 pièces de mètres variés, dans une veine nettement catullienne, alors que le second, qui rassemble 14 élégies, emprunte à la tonalité élégiaque et plus spécifiquement ovidienne, et réunit de nombreux récits dans le style des *Métamorphoses* ou rappelant la poésie épigrammatique de l'Anthologie grecque. Émois érotiques et patriotisme émerveillé forment les deux pendants de ce premier recueil « napolitain ». La critique a largement dégagé les sources à l'œuvre, s'intéressant principalement à la problématique de l'imitation, dont l'ouvrage d'Antonietta Iacono rassemble les principales conclusions¹¹⁶.

Les seize odes rassemblées sous le nom de *Lyra*, composées à des époques très diverses, certaines dans la prime jeunesse de l'auteur, d'autres à la maturité, ont pour leur part suscité bien peu d'études¹¹⁷.

La composition du *De amore conjugali* s'étale sur la plus longue période, et ses trois livres, affichant cette fois la pratique exclusive de l'élégie¹¹⁸, reprennent trois moments de la

¹¹⁵ Une dizaine d'articles ont été publiés ou sont en attente de publication ; je renvoie aux trois titres les plus récents sur le sujet : « Des métamorphoses végétales dans les poésies de Pontano : *mirabilia* et lieux de mémoire », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, p. 247-270 ; « Figures du poète dans les *Églogues* de Giovanni Pontano », *Le Poète au miroir de ses vers*, p. 121-140 ; « D'Adriana à Ariadna : la représentation mythologique de l'épouse dans les poèmes de G. G. Pontano », *Le Mariage chez les juristes et les poètes à la Renaissance*, éd. P. Galand et G. Rossi, Paris, Garnier, à paraître.

¹¹⁶ A. Iacono, *Le Fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli, 1999. Voir également l'article de G. Parenti, « *Contaminatio* di modelli e di generi nel *Liber Parthenopeus* di Pontano », *Intertestualità e smontaggi*, éd. R. Cardini et M. Regoliosi, Firenze, 1998.

¹¹⁷ Voir cependant L. Monti Sabia, « La *Lyra* di G. Pontano edita secondo l'autografo codice Reginense latino 1527 », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 47, 1972, p. 1-70, et C. V. Tufano, « Il *Polifemo* del Pontano. Riscritture teocritee nella *Lyra* e nell'*Antonius* », *Bolletino di Studi Latini* 40.1, 2010, p. 22-45.

vie familiale : le mariage et les premières séparations (livre I, 10 élégies, début des années 1460), l'installation à Antignano et la naissance de Lucio (livre II, 19 élégies dont 12 nénies, fin des années 1460, début des années 1470), les campagnes de Ferrare et le mariage des filles aînées (livre III, 4 élégies, début des années 1480). Toutefois, ces dates approximatives ne vont pas sans poser de problèmes et Liliana Monti Sabia s'est livrée à un examen scrupuleux de plusieurs pièces pour en affiner la datation probable¹¹⁹. L'originalité de ces longues pièces, qui transposent l'esthétique de l'élégie érotique romaine dans le cadre conjugal et familial, a été relevée par les articles qui leur ont été consacrés¹²⁰. Les douze nénies composées pour Lucius, exemple original de poésie orale en langue latin destinée à un tout-petit, ont intéressé Aline Smeesters¹²¹.

La maturité de Pontano vit la composition des deux livres des *Hendecasyllabes sive Baiae*, respectivement 32 et 38 pièces, caractérisés par une poétique catullienne érotique et satirique, qui se déploient dans le cadre accueillant des thermes de Baïes. Le recueil a fait l'objet d'une édition récente accompagnée d'une traduction en anglais¹²². Pontano, désormais trop vieux – nous dit-il – pour véritablement goûter aux joies de l'amour, y adresse à ses compagnons et à quelques inconnues des pièces érotiques, des éloges, des épigrammes un peu salées, tout en rendant hommage au paysage exceptionnel¹²³.

¹¹⁸ Sur le passage de la variété métrique du *Parthenopeus* à la « révolution monogamique et monométrique » du *De amore conjugali*, voir V. Leroux, « Renaissance de l'élégie latine de Pontano à Minturno », p. 68.

¹¹⁹ Ses conclusions sont résumées dans ses articles « Trà realtà e poesia : per una nuova cronologia di alcuni carmi del *De amore conjugali* di Giovanni Pontano (I, 5-8) », *Classicità, medioevo e umanesimo. Studi in onore di Salvatora Monti*, éd. G. Germano, Napoli, 1996, p. 351-370 ; « Vicende belliche e sentimenti nel *De amore conjugali* di Giovanni Pontano (Per la cronologia del II e III libro) », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 57, 1997-1998, p. 437-454 ; « Un canzoniere per una moglie : realtà e poesia nel *De amore conjugali* di Giovanni Pontano », *Poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti del convegno internazionale Assisi*, éd. G. Catanzaro et F. Santucci, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1999, p. 23-65. Enfin, son article « Tre momenti nella poesia elegiaca di Giovanni Pontano », *Il Rinascimento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, éd. R. Cardini et D. Coppini, Firenze, 2009, p. 321-397 prend également en compte les deux autres recueils élégiaques, l'*Eridanus* et le *De Tumulis* ; il est accompagné, p. 385-397, d'un catalogue des *loci similes* des trois recueils avec Ovide, Properce, Tibulle, Virgile, Stace, Horace et Lucrèce.

¹²⁰ Voir essentiellement les travaux de J. Nassichuk, notamment ses articles « La chevelure d'Élégie dans le *De amore conjugali* de Giovanni Pontano », *Senefiance* 50, 2004, p. 291-307, et « Le retour à la villa familiale dans une élégie de Giovanni Pontano », *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 205-214 ; citons également les articles de D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, p. 271-292, et de W.-W. Ehlers, « Libes-, Lebens-, Ehepartner. Pontano's "Amores conjugales" », *Mittelateinisches Jahrbuch* 35, 2000, p. 81-99.

¹²¹ A. Smeesters, « Les berceuses latines de Pontano et leurs sources antiques », *Humanistica Lovaniensia* 53, 2004, p. 93-114 et « Les *Naeniae* de Pontano et la réflexion pédagogique du Quattrocento », *La Villa et l'univers familial*, p. 215-231.

¹²² *Hendecasyllabes seu Baiae*, éd. et trad. anglaise R. G. Dennis, London/Cambridge, The I Tatti Library, 2006.

¹²³ Voir l'article de D. Coppini, « *Baianum Veneres colunt recessum* : bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli *Hendecasyllabi* del Pontano », *Gli umanisti e le terme*, éd. P. Andrioli Nemola, O. S. Casale, P. Viti, Lecce, Conte, 2004, p. 243-262 ; sur les sources de l'imitation, voir S. Santagelo, « Alcune fonti delle *Baiae* di G. Pontano », *Rassegna critica della letteratura italiana* 10, 1905, p. 193-217.

Pontano composa un peu après les deux livres de l'*Eridanus*, nouveau recueil élégiaque, pendant sa campagne aux alentours du Pô : les 40 élégies du premier livre sans doute dans les années 1480, les 32 du second après la mort d'Adriana. Ils reflètent moins son inquiétude face à l'interminable guerre – laquelle est évoquée plutôt dans les poèmes contemporains du *De amore conjugali*, les deux recueils ayant d'ailleurs été publiés tout récemment dans un même volume¹²⁴ – que sa rêverie sur ce lieu nouveau et, surtout, son amour pour Stella, qui lui offre une nouvelle jeunesse. Il n'y guère d'études sur les seules élégies de l'*Eridanus*.

Enfin, le *De Tumulis* contient probablement certaines des pièces les plus tardives, mais aussi d'autres plus anciennes. Il s'agit de deux livres de poèmes épigrammatiques (101 au total), courts dans l'ensemble malgré la présence de quelques pièces plus longues, en distiques élégiaques, et dont chacun représente l'épithaphe d'un personnage historique ou imaginaire¹²⁵. On y croise les amis et l'épouse, les parents et les enfants, les poètes et notables contemporains, et Pontano lui-même, dont le tombeau vient clore le recueil.

Jean Salmon Macrin (1490-1557)

Jean Salmon Macrin¹²⁶ est né en 1490 à Loudun, d'un père boulanger puis commerçant de céréales ; il fut élevé dans la foi catholique et envisagea très tôt la vocation poétique, avec les encouragements paternels. Vers l'âge de 18 ans, il quitta la douce campagne de Loudun pour Paris, où il étudia notamment sous la houlette de Jacques Lefèvre d'Étaples et de l'Italien Jérôme Aléandre¹²⁷. C'est là qu'il se fit ses premières amitiés humanistes et littéraires, et s'intégra dans une *sodalitas* dont les noms parcourent sa poésie, notamment son ami d'enfance Rémi Roussel, des philologues comme Pierre Danès et Jacques Toussain, ou encore Guillaume du Bellay, qui deviendrait plus tard le premier de ses protecteurs¹²⁸. Sa fréquentation du poète italien Quinziano Stoa accompagna sa découverte de la poésie humaniste transalpine, notamment de Pontano, dont il fit éditer chez Bade le *De laudibus*

¹²⁴ *On married love. Eridanus*, éd. et trad. anglaise L. Roman, London/Cambridge, The I Tatti Library, 2014.

¹²⁵ Voir G. Parenti, « L'Invenzione di un genere, il "tumulus" pontaniano », *Interpres* 7, 1987, p. 125-158, et S. Viarre, « L'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle et sa survie au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, éd. R.J. Schoeck, Binghamton, 1985, p. 645-653.

¹²⁶ La biographie de Jean Salmon Macrin qui fait autorité a été publiée sous la forme d'un triple article par I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (1490-1557) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21 (1959), p. 55-84 et 311-349, et 22 (1960), p. 73-79 – pour la bibliographie antérieure relative à l'auteur, voir la n. 1 de l'article, p. 55 ; on se référera aussi à l'introduction que lui consacre G. Soubeille dans son édition des *Épithalames* et des *Odes* de 1530 (Paris, Champion, 1998), p. 19-131.

¹²⁷ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin », p. 57-60 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 20-24.

¹²⁸ G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 24-25.

divinis vers 1516¹²⁹, afin de le faire connaître au public français, en y adjoignant un *Soter* de sa propre composition. Il commença à composer ses propres œuvres vers l'âge de 20 ans, des élégies (*Elegiarum triumphalium liber*) puis un poème d'éloge d'inspiration chrétienne, *De Christi superbenedicti assertoris nostri morte ἐφ'ὀδίου*¹³⁰. Ces premières publications lui valurent quelque reconnaissance.

Dans les années qui suivirent, Macrin mit entre parenthèses son activité poétique et consacra son temps à la recherche d'un protecteur. Il entra au service de René de Savoie, devenant le précepteur de ses deux fils Honorat et Claude, et voyagea à travers la France en sa compagnie, jusqu'à la mort de son patron en 1525, après quoi Honorat continua de protéger Macrin¹³¹. Son retour à l'activité poétique, dans un contexte d'effervescence humaniste et de renouveau littéraire, fut largement encouragé par Guillaume Budé¹³². Avec l'aide de Nicolas Bérauld, il fit publier en France en 1527 le *De arte poetica* de Marco Girolamo Vida, voué à devenir une bible pour les poètes humanistes, même si Macrin, qui ne pratiqua ni l'écriture épique ni l'imitation exclusive des classiques, s'écarta largement de ses préceptes¹³³. Surtout, l'inspiration devait lui venir de celle que lui présenta son ami Jean Briault lors d'un retour à Loudun : Guillonne Boursault, dont Macrin tomba aussitôt amoureux et qu'il épousa trois années plus tard¹³⁴. Guillonne, surnommée Gélonis dans sa poésie amoureuse, parcourt son premier recueil de poésie d'inspiration catullienne et surtout horatienne, le *Carminum libellus*, publié en 1528 sous le nom de plume qui devait devenir définitif, celui de Salmonius Macrinus Iuliodunensis¹³⁵.

Macrin se rapprocha de la Cour par l'entremise de son ami Guillaume du Bellay, dont il était entre temps devenu le secrétaire et auquel il dédia, en 1530, les *Carminum libri quatuor*,

¹²⁹ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin », p. 68 (sur le *Soter*, p. 69-70) ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 28. Sur les éditions des poètes néo-latins et notamment Pontano et Sannazaro chez Bade, voir L. Katz, *La presse et les lettres. Les épîtres paratextuelles et le projet éditorial de l'imprimeur Josse Bade (c. 1462-1535)*, thèse de doctorat, dir. P. Galand, EPHE, Paris, 2013, p. 349-350.

¹³⁰ La première édition est intitulée *De Christi superbenedicti assertoris nostri morte ἐφ'ὀδίου, cui additur elegia de poetices abusu ; item duo hymni de Virgine Dei genitrice*, le recueil ayant été ensuite remanié. Sur cette publication, voir I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin », p. 60-67 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 29-33.

¹³¹ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin », p. 72-73 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 33-35.

¹³² G. Soubeille, p. 37.

¹³³ P. Galand-Hallyn et L. Deitz, chapitre VI, « Les voies de l'imitation (xvi^e siècle) », *Poétiques de la Renaissance*, p. 466-468.

¹³⁴ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin », p. 73-76 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 40-42 ; M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk unter besonderer Berücksichtigung der carmina ad Gelonidem von 1528 und 1530*, Berlin, Lit Verlag, 2009, p. 271-284.

¹³⁵ Sur les différents noms de plume pris par Macrin au début de sa carrière, voir M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 97-102.

dont le modèle était à nouveau l'Horace des *Odes*, comme le laissait deviner le titre, mais également Pontano dont il avait découvert les recueils de poésie conjugale¹³⁶.

Le succès de son premier recueil auprès de ses pairs l'amena à en proposer une réédition en 1531, sous le titre d'*Epithalamiorum liber*¹³⁷, qu'il joignit à une œuvre originale, les *Lyricorum libri II*, qui commençaient de renouer avec l'inspiration chrétienne et l'éloge du roi et de la famille royale¹³⁸, même si la veine érotique et amoureuse y demeurait présente : après le temps de la passion, « l'amoureux le cède en une certaine mesure au chrétien et au courtisan »¹³⁹. Le succès littéraire de Macrin et sa loyauté envers François I^{er} lui valurent d'entrer à son service comme *cubicularius regis*, poste prestigieux qu'il partagea avec Clément Marot¹⁴⁰. Il fut notamment chargé de traduire en latin les poèmes galants du roi. Parmi ses amitiés littéraires, citons Germain de Brie, Jean Dampierre et Mellin de Saint-Gelais ; il fréquenta également Thomas More, Guillaume Budé, Érasme ou encore Rabelais.

La veine antique qui avait caractérisé ses premiers recueils fut supplantée à partir de 1534, où Macrin, suivant une tendance générale des humanistes et de la Cour à la suite de l'affaire des Placards, voulut revenir à une inspiration chrétienne¹⁴¹, exprimée dans un petit recueil de 1534 (*Elegiarum, epigrammatum et odarum libri III*), et surtout dans les deux recueils publiés en 1537 respectivement à Paris et à Lyon, les *Hymnorum libri VI* de 1537, dédiés au cardinal Jean du Bellay, le frère de Guillaume, et les *Odarum libri VI*¹⁴². Dans la même veine, Macrin fut encouragé à publier un recueil de paraphrases de psaumes en 1538 (*Septem Psalmi in lyricos numeros versi*), accompagné de péans (*Paenum libri IV*), et des *Hymni selecti* en 1540¹⁴³. Pendant ces années, Macrin continua à suivre assidûment la Cour lors de ses déplacements, ce qui lui permit de fréquenter le milieu humaniste et notamment le cercle lyonnais¹⁴⁴.

L'activité poétique de Macrin ralentit après l'année 1537, mais Macrin fait paraître encore deux œuvres d'inspiration chrétienne : un recueil de pièces de circonstances, les *Odarum libri III* de 1546, volume légitimant la poésie parlementaire où Macrin publie Michel de l'Hospital

¹³⁶ Sur la parution du recueil et l'amitié avec Guillaume du Bellay, voir I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin », p. 77 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 61-62 et 71-72.

¹³⁷ Sur la réimpression, voir I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 311 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 57-60.

¹³⁸ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 315-316 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 99.

¹³⁹ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 315.

¹⁴⁰ La date est incertaine : voir I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 317 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 99-100 ; M. F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 103-116.

¹⁴¹ G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 103-107.

¹⁴² I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 321 et 323.

¹⁴³ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 334 et 336-338.

¹⁴⁴ G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 114-118.

et Joachim du Bellay, et les *Epigrammatum libri duo* de 1548, publiés après la mort de François I^{er} dans l'espoir de s'assurer les bonnes grâces d'Henri II¹⁴⁵.

Les séjours de Macrin à la Cour, dont il déplorait la longueur qui l'éloignait de son épouse, de Loudun et de son foyer, ne l'empêchèrent pas de fonder une famille, puisqu'il eut douze enfants dont six étaient morts en bas âge. Hélas, en 1550, affaiblie par plusieurs années de tuberculose, Gélonis mourut¹⁴⁶, et Macrin fut accablé par un deuil profond, dont il exprima la violence dans un ultime recueil, les *Naeniarum libri III*. Les trois premiers livres sont de sa plume, mais pour rendre hommage à son épouse défunte, Macrin invita les poètes de la génération Marot et de la Pléiade à contribuer à un dernier livre collectif, le Tombeau de Gélonis¹⁴⁷. Après la mort de sa femme, Macrin réduisit son activité poétique, jusqu'à sa mort en 1557¹⁴⁸.

Le volume de travaux consacrés aux recueils respectifs de Macrin distingue entre les recueils « majeurs », plus remarquables d'originalité, de charme et de confiance, et les recueils « mineurs », guère étudiés. Mon étude s'est plus vivement consacrée aux premiers, soit les cinq recueils les plus représentatifs des grands jalons de la carrière macrinienne (*Carminum libellus* de 1528, *Carmina* de 1530, *Lyrice* de 1531, *Hymnes* de 1537, *Naeniae* de 1550), mais tous ont été pris en considération, quoique la poésie d'inspiration chrétienne soit bien souvent, par la force des choses, absente d'un examen de motifs d'origine païenne. Récemment, une édition moderne des œuvres complètes a été publiée par Marie-Françoise Schumann¹⁴⁹, mais elle n'est assortie d'aucun paratexte.

Quelques articles, outre les travaux biographiques précédemment cités, ont mis en évidence l'évolution de certains motifs dans la totalité du corpus et le jeu subtil d'échos et de répons qui se tisse entre les recueils, et à l'intérieur de chacun : d'un côté, la représentation de Gélonis¹⁵⁰ et la mythification de la vie intime¹⁵¹, la célébration du bonheur conjugal et

¹⁴⁵ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 339 et 342-343 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 119-120.

¹⁴⁶ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (fin) », p. 73-74 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 121-123.

¹⁴⁷ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (fin) », p. 75-78 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 124-128, donne la liste de ces contributions.

¹⁴⁸ I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (fin) », p. 80 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 129.

¹⁴⁹ M.-F. Schumann (éd.), *Salmon Macrins Gedichtsammlungen von 1528 bis 1534*, Berlin, Lit Verlag, 2011 ; *Gedichtsammlungen von 1537*, 2012 ; *Gedichtsammlungen von 1538 bis 1546*, 2013 ; le tome final est sous presse.

¹⁵⁰ S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte : continuité et discontinuité de la représentation de l'épouse dans l'œuvre du poète Jean Salmon Macrin », *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, p. 89-124, et M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*.

¹⁵¹ P. Galand, « Les mythes intimes de Jean Salmon Macrin », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, p. 315-340.

familial qui peut se projeter sur celle des amis et sur l'expression du sentiment religieux¹⁵² ; de l'autre, la célébration des puissants et la pratique de l'éloge¹⁵³.

Le *Carminum libellus*, ou plutôt sa réédition de 1531 sous le titre d'*Épithalames*, et les quatre livres des *Carmina* (*Odes*) de 1530, ont été les premiers recueils de Macrin à faire l'objet d'une publication moderne assortie d'une traduction française, d'une introduction conséquente et de notes abondantes, sous la plume de Georges Soubeille¹⁵⁴. Ces débuts de la poésie macrinienne sont caractérisés par une imitation horatienne dans les *Épithalames* puis dans les *Carmina*. L'amour de Gélonis – l'*innamoramento* et la nuit de noces en 1528, les premières années bienheureuses en 1530 – est une figure centrale des deux recueils, Macrin réinventant à la suite de Pontano le lyrisme conjugal, et confondant, comme l'a montré Philip Ford, femme et paysage dans un même érotisme¹⁵⁵. Les amitiés du poète, son désir de pacifisme, son souci d'un éloge sincère de son protecteur, fournissent également matière à son œuvre¹⁵⁶.

L'inflexion vers la poésie de Cour dans les *Lyrice*, dominés par la figure de François I^{er}, participe encore pleinement de l'imitation antique et la publication jumelle des deux recueils de 1531 fait entrer en résonance une imagerie comparable du printemps triomphant, selon deux versants, personnel et politique¹⁵⁷. Le recueil n'a pas encore fait l'objet d'une étude *per se*, pas plus que le triple recueil d'*Élégies*, *Épigrammes* et *Odes* de 1534, pareillement hybride. Il m'a semblé légitime de donner au recueil de 1531 une attention soutenue, dans la mesure où il s'agit d'une œuvre de transition dans l'évolution de la poésie macrinienne ; c'est aussi la raison pour laquelle j'ai étudié, dans une moindre mesure, le recueil de 1534.

Au contraire, le gros volume des *Hymnes* de 1537, temps de la maturité pour le couple et pour la carrière de Macrin, temps aussi du revirement vers une inspiration chrétienne, mariale en particulier, et vers une pratique plus patriote de l'éloge, a été édité, traduit et largement

¹⁵² P. Galand-Hallyn, « La poétique des *Odes* de J. Dorat. L'influence de Salmon Macrin », *Jean Dorat : poète humaniste de la Renaissance*, éd. C. de Buzon et J. E. Girot, Genève, Droz, 2007, p. 314.

¹⁵³ P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », *Cultura e potere nel Rinascimento*, éd. L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1999, p. 515-529.

¹⁵⁴ Nous avons cité cette édition ci-dessus ; la première édition ne comprenait que les deux premiers livres des *Odes* (Paris, Champion, 1978), tandis que la seconde les reprend tous les quatre (1998).

¹⁵⁵ P. Ford, « Jean Salmon Macrin's *Epithalamiorum Liber* and the Joys of Conjugal Love », *Éros et Priapus. Érotisme et obscénité dans la littérature néo-latine*, éd. I. de Smet et P. Ford, Genève, Droz, 1997, p. 65-84.

¹⁵⁶ Voir notamment les trois articles de G. Soubeille, « Un épisode du pacte des Muses, l'amitié de Thomas More et de Salmon Macrin », *Moreana* 54, 1977, p. 11-21 ; « Un épisode du pacte des Muses... Érasme et Salmon Macrin », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 44, 1982, p. 133-136 ; « Amitiés de Salmon Macrin parmi les poètes de langue vernaculaire », *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, éd. G. Castor and T. Cave, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 98-112.

¹⁵⁷ C'est ce que j'ai essayé de montrer dans mon article sur « L'imagerie printanière dans les *Epithalamia* et les *Lyrice* de Jean Salmon Macrin. Le poète et ses modèles entre *locus amoenus* et *saeculum aureum* », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, éd. A. Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, p. 233-244.

commenté par Suzanne Guillet-Laburthe¹⁵⁸. Les trois parties de son étude, intitulées « La lyre et l'encensoir », « La lyre et les lys », « La lyre et les Lares », font le point sur les questions respectives de l'inspiration catholique, du rapport au pouvoir politique¹⁵⁹ et du lyrisme familial¹⁶⁰. Les *Odes* publiées la même année sont évoquées dans certaines pages, mais n'ont jamais été étudiées séparément, pas plus que les autres recueils chrétiens des années 1538-1548¹⁶¹. Parmi ceux-ci, j'utiliserai quelques textes des *Odes* de 1537, des *Péans* de 1538 et des *Hymni selecti* de 1540, afin d'offrir un contrepoint au travail sur les *Hymnes* et d'y observer le prolongement des thèmes qui y sont développés, notamment de l'inspiration chrétienne et familiale.

Enfin, si les *Naeniae* de 1550 (deux livres d'odes et un d'élégies) n'ont pas encore été éditées en France, ce recueil bouleversant et inclassable a inspiré plusieurs travaux, notamment plusieurs articles de Perrine Galand¹⁶². L'ineffabilité du deuil conduit Macrin à chercher des moyens de l'exprimer à travers des références mythologiques, et à se faire le successeur de Pontano – unique et lointain compagnon dans le chagrin hyperbolique du deuil conjugal et de son expression littéraire.

Les Muses et le désir d'écrire

Cette étude a choisi de mettre en parallèle les deux corpus poétiques selon l'usage thématique ou fonctionnel qu'ils font des personnifications de la poésie, afin de mettre en valeur la singularité de chaque poète tout en dégagant des traits communs susceptibles de caractériser la poésie néo-latine de la Renaissance. Elle est précédée de prolégomènes faisant

¹⁵⁸ Salmon Macrin, *Hymnes* (1537), intro. éd. et trad. Suzanne Guillet-Laburthe, Genève, Droz, 2010.

¹⁵⁹ Voir également son article « Les trophées du roi François I^{er} : lyrisme martial et victorial dans les *Hymnes* de 1537 de Jean Salmon Macrin », *Camenae* 4, 2008 [revue électronique].

¹⁶⁰ Voir aussi P. Galand-Hallyn, « L'Ode latine comme genre "tempéré" : le lyrisme familial de Macrin dans les *Hymnes* de 1537 », *Humanistica Lovaniensia* 50, 2001, p. 221-265.

¹⁶¹ À l'exception d'un article de F. Rouget, « Modèles séculaires et tradition biblique : les *Septem psalmi* (1538) de Salmon Macrin », *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2000, p. 563-573.

¹⁶² Le premier article sur le recueil reste celui de G. Soubeille, « Un recueil poétique hors du commun, les *Naeniae* de Salmon Macrin (1550) », *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*, éd. I. D. McFarlane, New York, 1986, p. 391-398. On doit plusieurs études à P. Galand-Hallyn : « Le "Jour en trop" de Jean Salmon Macrin (l'ode liminaire des *Naeniae* de 1550) : grandeur et plasticité », *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin, M. C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 525-547 ; « Mémoires d'une vie trop courte : mise en scène du souvenir chez Jean Salmon Macrin (*Naeniae*, Paris, 1550) », *Écritures de la mémoire de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. H. Casanova-Robin et P. Galand-Hallyn, Paris, Garnier, 2010, p. 379-411 ; « *Me tamen exprimo* », p. 12-27.

le point sur les représentations des Muses et de leurs avatars, d'Homère à Pétrarque, dans la poésie mais également dans la prose philosophique et mythographique.

La première partie, « Fonctions des Muses », examine la manière dont Pontano et Macrin se représentent trois missions traditionnellement dévolues aux Muses : inspirer le poète, incarner le genre pratiqué de manière adaptée, et garantir l'immortalité du poète ou de celui qu'il chante. Elle tente donc de capturer le désir d'écrire au moment de la composition du poème, en étudiant les souhaits exprimés par les deux auteurs et la manière dont les personnifications sont mises à leur service. Le premier chapitre, « La Muse invoquée », s'appuie sur les conceptions complémentaires de l'inspiration dans les théories humanistes, opposant le *furor* au *calor* mais aussi au *labor*, avant d'analyser le corpus des invocations pontaniennes et macriniennes. Il tente, en particulier, de discerner ce que ces invocations révèlent de la conscience qu'ont les deux auteurs, d'une part de la génétique de leur texte, d'autre part de sa réception. Le second chapitre, « La Muse adaptée », pose pour le personnel allégorique la question de l'*aptum* : la Muse doit être appropriée au genre pratiqué et à l'éthique mise en œuvre. La moralisation de l'élégie conjugale par Pontano, et l'effort de Macrin pour concilier le langage mythologique de l'inspiration avec la foi chrétienne, apportent des éléments de réponse. Enfin, « La Muse immortelle », le troisième chapitre, aborde la question de l'éternité poétique et de la gloire, thème obsédant aussi bien sur un plan personnel que professionnel, puisque la promesse d'immortalité poétique peut légitimer la fonction sociale du poète. On verra comment Pontano et Macrin s'inquiètent respectivement de la pérennité de leur œuvre et de la justification de l'entreprise encomiastique.

La seconde partie s'intéresse aux projections du désir d'écrire, en portrait et en paysage. Ces « Paysages et portraits des Muses » recouvrent aussi bien les lieux associés à la création poétique que les figures humaines qui tiennent lieu de personnifications de la poésie. Le premier chapitre, « La Muse voyageuse », est consacré au motif de la *translatio Musarum*, dont Pontano fait un creuset d'*inventio* mythologique tandis que Macrin s'en sert pour glorifier le roi, avec une intention parénétiq ue, et ses collègues poètes. On verra que cette différence d'intention tient à celle de leur statut et de leur nationalité. On a distingué ces inflexions patriotiques de l'exaltation du foyer et de l'épouse, objets du second chapitre, « La Muse familière ». Chez ces deux poètes du lyrisme conjugal et familial, les Muses s'incarnent dans la figure jumelle de la femme aimée et du domaine chéri, assimilée à la possibilité même de l'écriture poétique.

Enfin, la troisième partie, en se penchant sur l'« Intimité des Muses », se penche plus précisément sur la question de l'expression personnelle, des éléments de confiance

autobiographique sur lesquels elle repose parfois, et des détours allégoriques qu'elle prend, souvent, pour se dire. Il s'agit d'un désir d'écrire sur le long terme, celui de faire carrière comme poète, mais aussi celui de garantir la cohérence de l'œuvre afin d'y retrouver, si possible, une cohérence dans le puzzle du moi. Le premier de ces désirs, celui de la carrière poétique, est traité dans le premier chapitre, « La Muse professionnelle », qui s'intéresse au motif de la vocation poétique et à la manière dont Pontano et Macrin se définissent ou non comme *vates*. Pour l'un, c'est en essayant de formuler un projet de carrière, ou en portant sur celui-ci un regard rétrospectif, que se constitue son identité de poète, alors que l'autre essaie de délimiter sa singularité par comparaison avec ses prédécesseurs et ses contemporains, en s'interrogeant sur sa pratique de l'imitation. Enfin, l'ultime chapitre, « La Muse désirée », tente de regrouper les textes où le *je* s'exprime, non pas nécessairement par la présence de marqueurs de première personne, mais par l'expression d'un désir, d'un manque, de la conscience d'un clivage dans le moi. Il étudie la manière dont les deux poètes, face aux failles de leur *persona* ou aux crises de l'existence, réinvestissent le personnel allégorique dans l'espoir de retrouver une forme de congruence.

PROLÉGOMÈNES

ORIGINES DES MUSES

D'HOMÈRE À PÉTRARQUE

On ne saurait entamer une étude des Muses de la Renaissance sans souligner combien leur invocation ou évocation tient du *topos* et rend présents dans le texte, et dans la conscience du poète, le poids de la tradition héritée et le problème de l'imitation. Pour abondante que soit cette tradition, elle est protéiforme, faite de modèles pluriels. Aussi a-t-il semblé indispensable de consacrer les pages qui vont suivre à la représentation des Muses, poétiques mais aussi prosaïques, et de leurs consœurs Nymphes et Grâces, depuis les épopées d'Homère jusqu'aux écrits de Boccace et de Pétrarque. Sans prétendre proposer une typologie ou même un panorama exhaustif, on se limitera à signaler les intertextes les plus nécessaires à une lecture éclairée du motif dans les œuvres de Pontano et de Macrin.

On a privilégié, pour la poésie, une approche diachronique consacrée aux deux corpus grec puis latin. Pour les sources en prose, tirées de la philosophie et de la mythographie essentiellement, l'étude sera davantage thématique, afin de rendre compte des constantes de la représentation dans les textes classiques, tardo-antiques, médiévaux et humanistes. Enfin, la dernière partie sera consacrée aux débuts de la poésie néo-latine au Trecento.

L'étude de Perrine Galand sur le métalangage poétique de la description examine, d'Homère aux élégiaques, trois métaphores du texte : le texte-objet ciselé, mais aussi le texte-femme, longtemps identifié à la Muse, et le texte-paysage¹. Elle y dresse un itinéraire « de la Muse à Corinne »² en concluant : « la poétique, sous la figure d'une séductrice, s'est progressivement glissée dans la diégèse, qu'elle interrompt parfois pour brosser complaisamment son autoportrait »³. Tout en reprenant ses conclusions, j'ai voulu recentrer

¹ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, chap. II, p. 77-106 (le texte-objet ciselé, en particulier l'art de l'*ekphrasis*) et p. 107-139 (texte-femme et texte-paysage).

² *Ibid.*, p. 110-119.

³ *Ibid.*, p. 118-119.

cette étude sur les visages pris par la Muse (en excluant les héroïnes et les *puellae*), afin d'élargir le corpus pris en considération et de faire état des recherches récentes sur le sujet.

Poésie grecque

La poésie grecque, si elle est connue et prisee des auteurs néo-latins, se démarque radicalement de leur pratique dans la mesure où elle conserve les traces de l'oralité, du travail de mémoire, de la récitation devant la communauté, faisant de l'aède une voix collective⁴. Ce dernier, Jesper Svenbro l'a montré, n'est pas donné comme producteur du chant, rôle dévolu à la Muse⁵. En effet, le détour par la Muse permet, selon lui, de gommer les traces de l'altérité entre le poète et à son public, et garantit l'homogénéité sociale, la déesse symbolisant aussi, sur le plan religieux, le contrôle social exercé sur le poète. Mais la Muse fournit également au poète les moyens d'une « ruse » : puisqu'il ne peut faire son propre éloge, il se sert de cette personnification pour faire celui des autres créateurs, s'incluant indirectement à leurs côtés⁶.

En appliquant à la poésie grecque l'analyse des structures de l'énonciation, Claude Calame a mis en évidence le dédoublement de l'actant-destinateur entre le *je* intra-discursif et la Muse à laquelle il donne l'ordre de chanter, si bien que le *je* est projeté dans cette instance divine et allégorique⁷. L'énonciation est ainsi narrativisée, et le dédoublement du destinateur illustre la nature complexe du rôle social assigné au poète.

*Homère*⁸

La Muse de l'aède garantit que son chant, dans un cadre social déterminé (celui du banquet), échappe au savoir humain pour devenir savoir divin, éphémère, musical, rendu accessible par son entremise. Ce chant de la Muse est représenté comme une parole orale, celle de l'instant partagé, et non écrite⁹. Son invocation constitue un paratexte narratologique préluant au chant en affirmant sa nature et sa fonction.

⁴ La littérature sur la notion d'inspiration, et ses personnifications, dans la poésie grecque est bien trop abondante pour apparaître ici. Je me contenterai de renvoyer à l'abondante bibliographie présentée par J. Assaël dans le numéro de la revue *Noésis* consacré à « L'antique notion d'inspiration », *Noésis* 4, 2000, p. 295-298.

⁵ J. Svenbro, *La Parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*, Lund, 1976, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 24-26, et P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 70-71.

⁷ C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 20-24 et 32.

⁸ Sur la réception d'Homère à la Renaissance, voir E. Klecker, *Dichtung über Dichtung. Homer und Vergil in lateinischen Gedichten italienischer Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts*, Wien, Oesterreichische Akademie der Wissenschaft, 1994 ; P. Ford, *De Troie à Ithaque : Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

⁹ F. Dupont en particulier a insisté sur cette dimension d'oralité de la poésie, par ex. dans *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, La Découverte, 1998, où elle relève des traces de cette

Dès le premier vers de l'*Iliade* (« Μῆνιν ἄειδε, θεά ») et de l'*Odyssée* (« Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα »), Homère juxtapose le vocatif désignant la déesse avec un verbe de parole formulé à l'impératif¹⁰. L'aède devient la caisse de résonance du chant divin qui s'adresse à lui – comme le suggère, dans le second cas, la présence du pronom de première personne au datif – mais surtout à la communauté dont il est la parole incarnée. Il se livre au chant II de l'*Iliade* à une invocation plus longue, affirmant que le savoir et la mémoire divine des Muses sont seuls capables de dire ce qui dépasse l'entendement humain, faillible et limité. Le célèbre « catalogue des vaisseaux » s'ouvre, ainsi, sur une dissociation entre le chant des Muses, connaissance véritable et pouvoir de désigner par le langage ce qui dépasse la mesure, et celui du poète, instruit par une autorité métaphysique¹¹, écho répercutant leur voix :

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·
 ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
 οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
 πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο
 θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἤλθον·
 ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆας τε προπάσας¹².

(Homère, *Iliade*, II, 484-493)

La nécessité de cette invocation a été expliquée de diverses manières. Le privilège de chanter le savoir divin n'est jamais définitivement acquis, ce qui explique qu'il doive être réactualisé dans le poème, par une invocation des Muses, par exemple avant un « morceau de bravoure » tel que le catalogue des vaisseaux ; c'est également un expédient technique permettant le travail de remémoration. C'est encore, dans une situation délicate sur le plan de la symbolique sociale, un matériau consacré dont l'aède peut disposer¹³. En montrant dans le texte qu'il accepte la supériorité et l'autorité de la Muse, le poète accepte celle de l'auditoire,

prévalence donnée à l'oralité dans toute la poésie antique, alors que l'écriture, de nature profane et économique, ne serait tout au plus que le procès-verbal de l'énonciation (p. 10-18). Si cette thèse est actuellement nuancée, il reste que le chant de l'aède est représenté comme relevant de l'oralité, que cette oralité corresponde ou non à une situation d'énonciation réelle.

¹⁰ C'est également la formule consacrée au début de sept des *Hymnes homériques*.

¹¹ Voir J. Dangel, « Le poète latin et son temps. Essai esthétique de la République aux Flaviens », *Le Poète au miroir de ses vers*, p. 57-58.

¹² « Et maintenant, dites-moi, Muses, habitantes de l'Olympe – car vous êtes, vous, des déesses : partout présentes, vous savez tout ; nous n'entendons qu'un bruit, nous, et ne savons rien – dites-moi quels étaient les guides, les chefs des Danaens. La multitude, je n'en puis parler, je n'y puis mettre des noms, eussé-je dix langues, eussé-je dix bouches, une voix que rien ne brise, un cœur de bronze en ma poitrine, à moins que les filles de Zeus qui tient l'égide, les Muses de l'Olympe, ne me nomment elles-mêmes ceux qui étaient venus sous Iliion. Je dirai en revanche les commandants des nefes et le total des nefes » (trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, légèrement retouchée).

¹³ J. Svenbro, *La Parole et le marbre*, p. 28-29.

interchangeable avec la Muse¹⁴. Dès lors, le dédoublement existe à deux niveaux : la Muse est le double du destinataire, mais aussi du destinataire. Toutefois, l'adresse à la Muse n'est pas seulement une manière de se défaire de l'autorité et de la parole, au contraire : discrètement insérée dans les invocations pour s'y peindre comme destinataire du chant des Muses en même temps que destinataire du récit, la première personne accompagne la seconde, façon pour le poète d'intervenir dans le chant comme sujet¹⁵. Le recours à l'invocation permet aussi de ruser pour glisser dans le texte la reconnaissance et l'éloge de celui qui le chante, d'instiller de la subjectivité dans un chant désincarné et diseur de vérité immuable.

Hésiode

Hésiode, en les célébrant au début de la *Théogonie*, fait des Muses des personnages mythologiques auxquels il donne une généalogie divine et une origine géographique¹⁶, énumérant leurs noms¹⁷, exposant leur fonction auprès des hommes¹⁸. Or l'éloge des Muses de l'Olympe et la remémoration de leurs origines vient dans un second temps : le poème s'ouvre sur l'image de leur incarnation, la rencontre d'Hésiode et des déesses sur les pentes d'une autre montagne, l'Hélicon¹⁹, où elles prennent la parole pour désigner le poète et l'investir d'une mission. Ce faisant, les déesses investissent à la fois le réel et la diégèse²⁰. Cette scène d'élection fait se succéder trois temps du discours, descriptif, narratif et dialogique (j'en omets l'énumération des divinités chantées par les Muses) :

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐειν,
αἶθ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζᾷθεόν τε
καὶ τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν
ὄρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·
καὶ τε λοεσσάμεναι τέρενα χροῖα Περμησσοῖο
ἢ Ἴππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ Voir le chap. I consacré aux épopées et hymnes homériques, « Poésie épique et lyrique : projection du *je* et de son discours oral dans l'instance divine » par C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, p. 32-54, en particulier la typologie des trois cas d'énonciation (*je* sujet d'un verbe signifiant « chanter » exprimé avec une nuance future, *tu* sujet du verbe, dialogisme entre *je* au datif et *tu*), p. 37-43 et 58-60 ; voir, de même, le chapitre consacré à Homère par J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration d'Homère à Euripide*, Namur, Peeters, 2007 (chapitre I.2, « La Muse, l'aède et le héros »), en particulier les p. 83-85. On trouvera également, p. 62-64, un tableau synoptique des images de la voix, du bruit, du mouvement, qui laissent entrevoir le travail de l'aède. L'ouvrage collectif dirigé par E. Raymond, *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, Lyon, De Boccard, 2011, montre qu'il existe bien d'autres lieux du texte où le poète épique peut s'inscrire dans sa propre production, passant de simple *scriptor* à véritable *auctor* (p. 9, 15).

¹⁶ Hésiode, *Théogonie*, v. 53-62.

¹⁷ *Théogonie*, v. 77-79.

¹⁸ *Théogonie*, v. 80-103.

¹⁹ Pour J.-M. Ghitti, *La Parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Minuit, 1998, p. 86-87, l'Hélicon est le lieu de l'expérience immédiate de la présence divine, avant le glissement des Muses vers une figures mythologique déjà plus abstraite et conventionnelle, sur l'Olympe.

²⁰ Voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 111.

ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο
καλοῦς, ἡμερόεντας· ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
Ἔνθεν ἀπορνύμεναι, κεκαλυμμένοι ἠέρι πολλῇ,
ἐννύχαι στεῖχον περικαλλέα ὄσσαν ἰεῖσαι. (...)
Ἦῶ τ' Ἡελίον τε μέγαν λαμπρὰν τε Σελήνην
Γαῖαν τ' Ὀκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν
ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων.
Αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
Τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον εἶπον,
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
« Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρῦσασθαι.»
Ἵς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι·
καὶ μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι ἀοιδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα.
Καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεΐδειν²¹.

(Hésiode, *Théogonie*, v. 1-10 et 22-34)

Si la Muse était voix seule dans les poèmes homériques, les Muses s'incarnent chez Hésiode : elles ont un corps, habitent un lieu, donnent un objet. D'abord, leur description physique attentive met l'accent sur la beauté de leurs corps (πόσσω ἀπαλοῖσιν, v. 3, τέρενα χροῖα, v. 5) et leur affinité avec le mouvement (ὄρχεῦνται, v. 4, χοροὺς ἐνεποιήσαντο, v. 7, ἀπορνύμεναι, v. 9). Ensuite, leur apparition s'inscrit dans un paysage familier et nommé, l'Hélicon. Enfin, le don d'un objet tangible, la branche de laurier, semble devoir authentifier l'expérience racontée mais aussi proposer une réflexion nouvelle sur la fonction sociale du poète en inscrivant son chant dans un système de don et de contre-don²². Le discours des Muses aux vers 29-31, à tonalité polémique²³, marque une rupture vis-à-vis du modèle socio-religieux

²¹ « Pour commencer, chantons les Muses héliconiennes, reines de l'Hélicon, la grande et divine montagne. Souvent, autour de la source aux eaux sombres et de l'autel du très-puissant fils de Cronos, elles dansent de leurs pieds délicats. Souvent aussi, après avoir lavé leur tendre corps à l'eau du Permesse ou de l'Hippocrène ou de l'Olmée divin, elles ont, au sommet de l'Hélicon, formé des chœurs, beaux et charmants, où ont voltigé leurs pas ; puis elles s'éloignaient, vêtues d'épaisse brume, et, cheminant dans la nuit, elles faisaient entendre un merveilleux concert (...). Ce sont elles qui à Hésiode un jour apprirent un beau chant, alors qu'il paissait ses agneaux au pied de l'Hélicon divin. Et voici les premiers mots qu'elles m'adressèrent, les déesses, Muses de l'Olympe, filles de Zeus qui tient l'égide : "Pâtres gités aux champs, tristes opprobres de la terre, qui n'êtes rien que ventres ! nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités ; mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités." Ainsi parlèrent les filles véridiques du grand Zeus, et, pour bâton, elles m'offrirent un superbe rameau par elles détaché d'un olivier florissant ; puis elles m'inspirèrent des accents divins, pour que je glorifie ce qui sera et ce qui fut, cependant qu'elles m'ordonnaient de célébrer la race des Bienheureux toujours vivants, et d'abord elles-mêmes au commencement ainsi qu'à la fin de chacun de mes chants » (trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002).

²² Voir C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, chap. II, « Hésiode : maîtrise de la narration poétique et de l'inspiration des Muses », en particulier les p. 62-65, et A. Thill, *Alter ab illo*, p. 178.

²³ Sur ce discours des Muses, voir J. Svenbro, *La Parole et le marbre*, p. 46-49.

des textes homériques, dans la mesure où il confirme l'indépendance sociale prise par le poète et permet de présenter les Muses sous les espèces de la fiction utile, de la dualité entre vérité et mensonge²⁴.

La présence à la troisième personne du nom de l'auteur, au vers 25, sert de sceau, de *sphragis*, au texte, garantissant sa paternité²⁵. La scène du couronnement d'Hésiode par les Muses est paradigmatique : l'apparition divine, le motif du don vertical d'un objet, métaphore tangible du don de l'inspiration exprimé par des paroles, l'inscription dans un lieu retiré du monde mais connu par son nom et familier pour l'homme qui parle, le saisissement exprimé devant la beauté de la déesse et ses attributs féminins, fixent dans l'imaginaire le fantasme de l'élection du poète. Celui-ci, paré des marques du sacré, demeure l'instrument d'une puissance, et son chant n'est capable que d'actualiser, dans le temps et l'espace humains, le dire idéal du monde, la vérité parfaite, des Muses²⁶. Il est à la fois autonome (le poème commence avant l'invocation) et tributaire de l'inspiration divine, comme il l'est du fait de sa fonction sociale, qui garantit sa liberté tout en lui imposant de répondre aux attentes de son public²⁷.

Les vers suivants (v. 36-105) développent longuement le récit des origines des Muses, serti dans leur propre chant – ce sont bien les Muses qui, dans leur chant qui dit le monde, disent aussi leur conception par Zeus et Mnémosyne, leur naissance, le séjour qu'elles ont élu aux côtés des Charites. Le savoir des Muses englobe le récit de leur propre naissance : les temps de la création et de la narration, dans leur bouche, ne font qu'un²⁸. Des nombreux termes suggèrent la douceur et l'harmonie de leur voix – et de la voix du poète qui a leurs faveurs. L'adjectif ἐρατός, « saisissant » ou « ravissant », revient à deux reprises²⁹ : non tant que leur beauté soit sensuelle et désirable, mais l'acte poétique participe du désir, de l'excitation, et la

²⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

²⁵ C. Calame a contribué à nourrir l'interrogation sur le statut de l'auteur en confrontant les textes aux pratiques épigraphiques contemporaines, et en développant la notion de *sphragis*. Voir notamment, dans l'ouvrage collectif codirigé avec R. Chartier, *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Paris, J. Millon, 2004, l'introduction et le chapitre I, ainsi que le chapitre IV, rédigé par J. Svenbro, en particulier les p. 80-85. Voir également l'article de D. Arnould qui en reprend les conclusions, « Le poète et son double, d'Homère à Pindare », *Le Poète au miroir de ses vers*, p. 21-36.

²⁶ Voir A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 47-48, qui rappelle que si chez Hésiode le texte préexiste au poète c'est que les Muses disent la réalité, le monde, qu'il y a pour chaque chose un texte idéal ; le chant du poète est le chant des Muses temporalisé (*ibid.*, p. 82). Ces analyses sont reprises dans son article « La Terre inspirée et le poète-paysan », *Noésis* 4, 2000, p. 155-179.

²⁷ C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, p. 65.

²⁸ Voir les analyses de G. Steiner, *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001, p. 50-51.

²⁹ Hésiode, *Théogonie*, v. 65 et 70 : « ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι μέλπονται », « ἐρατός δὲ ποδῶν ὑπο οὔπος ὀρώρει νισσομένων πατέρα ὄν ».

production comme la réception du chant ont une dimension érotique³⁰. Et la nature toute entière dans laquelle elles apparaissent se retrouve, par métonymie, imprégnée de leur pouvoir poétique³¹.

Comme l'a montré Wim Verbaal, les deux textes fondateurs, homérique et hésiodique, procèdent de deux expériences distinctes³². Le poète homérique, s'il prête sa voix, n'est pas passif : il décide du sujet, du moment du chant, et donne l'ordre à la Muse d'ouvrir les vannes du savoir divin. Au contraire, les Muses hésiodiques apparaissent selon leur bon vouloir, faisant du poète leur disciple. Mais, pourrait-on ajouter, le chant des Muses et du poète tend également à se confondre et l'énonciation à se brouiller ; les procédés qui permettent de rendre les déesses perceptibles par les sens (en décrivant leur corps, leur danse, leur voix) représentent une tentative de contrôler la poésie en en faisant un objet poétique.

*Pindare*³³

Dans les vers de Pindare également, le chant des Muses³⁴ est éloge et célébration, mais également vérité du monde, savoir cueilli auprès d'elle et qui rapproche leur chantre du divin³⁵. Prêtre de leur culte, exégète de leur savoir, le poète est ici encore l'instrument des déesses, « ἄγγελος ὀρθός, ἠῦκόμων σκυτάλα Μοισᾶν, γλυκὺς κρατὴρ ἀγαφθέγκτων ἀοιδᾶν »³⁶. Toutefois, le poète commence à se peindre en auteur du chant, assisté par la divinité précisément au moment où il innove :

Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον
 Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ
 ἀγλαόκωμον³⁷.

(Pindare, *Olympiques*, III, 6-10)

³⁰ Voir J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration*, p. 112-114. Voir plus loin, l'étymologie proposée par Platon, p. 63.

³¹ Voir P. Galand, *Le Reflet des fleurs*, p. 128.

³² W. Verbaal, « *Invocatio Musae*. Inspired by the Muse, The Inescapable Reality », *Creations : Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation, Ritus et Artes : Traditions and Transformations*, éd. R. Havsteen, N. H. Petersen, H. Schwab et E. Østrem, Brepols, Turnhout, 2007, p. 51-52.

³³ Sur la réception de Pindare à la Renaissance et notamment chez Macrin, voir T. Schmitz, *Pindar in der französischen Renaissance. Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993 ; J.-E. Girot, *Pindare en France avant Ronsard : de l'émergence des études grecques à la publication des Quatre premiers livres des Odes (1550)*, Genève, Droz, 1997 ; voir aussi Ge. Demerson, « L'Ode pindarique latine en France au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, éd. P. Tuynman, G. G. Kuiper et E. Keßler, Munich, Fink, 1979, p. 285-305.

³⁴ Le poète loue en de nombreux endroits la beauté de ce chant : voir ainsi Pindare, *Olympiques*, VI, 34-37 et VII, 12-15 ; *Néméennes*, VII, 114-117 ; *Isthmiques*, II, 2-14, VI, 1-3 et 109-111.

³⁵ Voir notamment Pindare, *Olympiques*, XIII, 136-137 ; *Isthmiques*, IV, 73-74 ; *Pythiques*, III, 156-162.

³⁶ Pindare, *Olympiques*, VI, 153-155 : « un messenger fidèle, un scytale des Muses à la belle chevelure, un doux cratère plein de chants sonores » (trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2003).

³⁷ « Aussi bien la Muse se tenait-elle à mes côtés, quand j'ai inventé, dans sa fraîcheur brillante, un mode nouveau d'associer à la cadence dorienne le chant, parure de la fête » (trad. cit.).

La variété des images adoptées pour désigner le rôle du poète dans la composition et l'*actio* de son chant prend le relais des conceptions homérique et hésiodique : l'expérience du dépassement de soi dans l'acte créateur ne s'exprime plus par une totale passivité, comme c'était le cas chez les aèdes instrumentalisés par les Muses qui dictaient leurs vers, mais dans ce que Jacqueline Assaël appelle « partition de l'âme » ou « fragmentation de l'auteur-sujet »³⁸. Dans la poésie pindarique, l'élément d'altérité et d'aliénation qui se joue dans la création commence à s'intérioriser, par le jeu de la polyphonie. Le don de la Muse est à présent celui de l'objet chanté, matière première que le poète, devenu un professionnel indépendant, a la liberté de façonner à son gré³⁹, à l'instar de l'artisan.

Rien d'étonnant dès lors à ce que les personnifications de l'inspiration soient semblablement multiples. Pindare réconcilie la haute inspiration héroïque des Muses avec une veine plus terrestre, qui prend les traits des Grâces ou Charites invoquées au début de la XIV^e Olympique, et dont il fait l'allégorie de la beauté et du pouvoir de plaire⁴⁰ :

Καφισίων ὑδάτων λαχοῖσαι
αἶτε ναίετε καλλίπωλον ἔδραν,
ὦ λιπαρᾶς αἰοίδιμοι βασίλειαι
Χάριτες Ὀρχομενοῦ,
παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,
κλῦτ', ἐπεὶ εὖχομαι.
Σὺν γὰρ ὕμμιν τὰ τερπνὰ καὶ
τὰ γλυκὲ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,
εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ⁴¹.

(Pindare, *Olympiques*, XIV, 1-9)

Pindare se livre ensuite à l'énumération de leurs trois noms⁴² qui, comme ceux des Muses, connotent la beauté lumineuse, l'harmonie sonore et visuelle, le plaisir lié à la parole et l'éclat de la gloire. Leurs rôles sont complémentaires : les Muses conservent le souvenir et assurent

³⁸ J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration*, p. 239-242.

³⁹ Voir chez J. Svenbro, *La Parole et le marbre*, le chap. III.2 consacré à Pindare et à sa Muse Vénale, en part. les p. 184-185. Sur les diverses métaphores de l'activité du poète, voir *ibid.*, p. 186-192, et l'article de D. Auger, « De l'artisan à l'athlète : les métaphores de la création poétique dans l'épique et chez Pindare », *Le Texte et ses représentations*, dir. M. Costantini, J. Lallot, C. Guittard et D. Auger, Paris, Presses de l'ENS, 1987, p. 39-56, en particulier les p. 40-44 (métaphores de l'artisanat) et 44-47 (métaphores du texte comme production naturelle, images de la source et de la boisson) ; ses conclusions sont reprises et complétées par P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 78.

⁴⁰ Ces divinités, au nombre de trois, sont associées à Aphrodite/Vénus qu'elles aident à se parer, dès l'*Hymne homérique à Aphrodite*, v. 61-63.

⁴¹ « Vous qui réglez sur les ondes du Céphise et qui habitez une contrée riche en beaux coursiers, ô Charites, souveraines fameuses de la brillante Orchomène, protectrices des antiques Minyens, écoutez-moi ; c'est vous que j'invoque, vous à qui les mortels doivent tout ce qui fait leur joie et leurs délices : le talent, la beauté, la gloire ! » (trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2003).

⁴² *Olympiques*, XIV, 13-16.

l'immortalité, les Charites représentent la beauté des procédés (rythmiques, stylistiques) qui permettent la conservation de ce souvenir⁴³.

*La poésie bucolique : Théocrite, Callimaque*⁴⁴

Les poètes bucoliques grecs renouvellent l'imagerie d'Hésiode, peignant volontiers le poète sous les traits d'un enfant nourri par des Muses maternelles dont il est dépendant, et auxquelles il est consacré⁴⁵. Le genre pratiqué et les lieux auxquels il est associé achèvent de brouiller les traits des différentes personnifications de la poésie. Ainsi, Théocrite, dans sa déploration de la désuétude où semble tombée la poésie sacrée qui donne l'immortalité, identifie les Muses aux Charites ; chez Callimaque, la beauté féminine des mêmes Charites achève de les humaniser⁴⁶. Il faut ajouter à celles-ci un nouveau groupe de divinités poétiques, les Nymphes, habitantes sensuelles et hybrides du monde où évoluent les bergers et où ils composent leurs chants, occupantes nouvelles de l'Hélicon⁴⁷, confondues avec les Muses qui reçoivent le nom de « Nymphes castaliennes »⁴⁸. Parce que la nature et les bois sont les lieux idéaux pour composer de la poésie, les présences qui les habitent s'adjoignent aux Muses pour assister et accompagner le poète⁴⁹. De surcroît, les Muses sont associées aux sources et aux fleuves, de même qu'aux lieux retirés et sauvages, au point d'être assimilées à des divinités de l'élément aquatique ou du monde pastoral⁵⁰.

⁴³ Voir J. Duchemin, *Pindare, poète et prophète*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 60. Les deux premiers chapitres de l'ouvrage sont consacrés respectivement aux Muses (p. 21-53) et aux Charites (p. 54-94).

⁴⁴ Sur la réception et le genre de la bucolique à la Renaissance, voir A. Hulubei, *L'Églogue en France au XVI^e siècle, époque des Valois : 1515-1589*, Paris, 1938 ; W. L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965.

⁴⁵ Voir notamment Théocrite, *Idylles*, VII, 82 ; XVI, 58 et 68-70 ; XXII, 221-223 ; et Callimaque, *Épigrammes* 4 et 27.

⁴⁶ Théocrite, *Idylles*, XVI, 1-11 (la pièce est intitulée « Hiéron ou les Charites ») ; Callimaque, *Épigramme* 51. Voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 111-112.

⁴⁷ L'Hymne V de Callimaque, « Pour le bain de Pallas », se déroule sur les pentes de cette montagne réinvestie d'un personnel nouveau : voir R. Pretagostini, « L'Incontro con le Muse sull'Elicon in Esiodo e in Callimaco : modificazioni di un modello », *Lexis* 13, 1995, p. 157-172, et C. Calame, *Poétique des mythes*, p. 186-188 et 194-195.

⁴⁸ *Idylles*, VII, 148. Les Nymphes sont associées au chant harmonieux, à la danse et à la musique des lieux sauvages dès l'*Hymne homérique à Pan*, v. 3-5 et 19-21.

⁴⁹ C'est ce qu'explique E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 207. Sur les problèmes de l'assimilation des Muses originellement chthoniennes et montagnardes (d'après l'étymologie donnée de leur nom par Pausanias) à des divinités aquatiques, voir J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration*, p. 38.

⁵⁰ Voir les articles « Muses » dans P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1958, et « Musen » dans la *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* de Pauly et Wissowa (1933). Le culte pastoral des Muses est mentionné par exemple chez Théocrite, *Idylles*, I, 144 ou III, 80.

Poésie latine

Pour Wim Verbaal, la poésie grecque tente de rationaliser l'expérience humaine de l'inspiration et de l'élan créateur ; les Latins, eux, la représentent plus volontiers avec le lexique du sacré et du mystique, témoins les nombreuses occurrences de termes à connotation religieuse, comme *vates* et *carmen* pour ne citer que les deux plus courants⁵¹. Toutefois, le recours à l'invocation de la Muse ne procède pas seulement d'un tel imaginaire : elle permet aux premiers poètes épiques latins de s'inscrire dans la tradition glorieuse de leurs prédécesseurs, tout en marquant leur singularité et l'inscription de leur œuvre dans une idéologie renouvelée et romanisée. De surcroît, dans un contexte où la fonction du poète a évolué, où sa simple pratique de la poésie ne suffit pas à lui garantir, comme au temps d'Homère, un statut social, il devient nécessaire de remodeler les divinités susceptibles de renforcer sa position, en les rendant de moins en moins collectives – puisque la voix du poète n'est plus l'expression de la communauté – et de plus en plus personnelles⁵².

*Lucrèce*⁵³ et *Catulle*⁵⁴

S'ils pratiquent deux genres poétiques distincts, Lucrece et Catulle ont en commun de faire un usage parcimonieux des évocations de Muses, et d'être les premiers à utiliser leurs noms comme une métonymie du genre et de la pratique poétiques, et non comme des personnages divins ou mythologiques.

Dans l'invocation ouvrant le *De rerum natura*, Lucrece offre à *Venus Genitrix* la place traditionnellement dévolue à la Muse, appelant Calliope seulement à la fin du poème, pour

⁵¹ W. Verbaal, « *Invocatio Musae* », p. 53-54 et 57.

⁵² Voir G. Williams, *Tradition and Originality in Roman poetry*, Oxford, 1968, p. 37 : « now they [the poets] are mere private individuals, whose place in society is not due to their poetry. In this situation their own imagination, their capacity to shape and even invent (...) has become all-powerful. »

⁵³ Sur la réception de Lucrece à la Renaissance, voir E. Garin, *La Cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1979 ; S. Gambino Longo, *Savoir de la nature et poésie des choses : Lucrece et Épicure à la Renaissance italienne*, Paris, Champion, 2004.

⁵⁴ Sur la réception de Catulle à la Renaissance, et notamment chez Pontano, voir M. Morisson, « Catullus and the Poetry of the Renaissance in France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 25, 1963, p. 50-51 ; W. Ludwig, « The Origin and Development of Catullan Style in Neo-Latin Poetry », *Latin Poetry and the Classical Tradition*, éd. P. Godman et O. Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 183-198, et id., « The Beginnings of Catullan Neo-Latin Poetry », *Acta Conventus Neo-Latini Torontensis*, éd. C. Fantazzi, A. Dalzell et R. J. Schoeck, New York, 1991, p. 449-456 ; J. H. Gaisser, *Catullus and his Renaissance readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993 ; R. Poignault (éd.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins. Mélanges Raymond Chevallier*, Clermont-Ferrand, Centres de recherches A. Piganiol, 2005.

l'aider dans la « dernière ligne droite »⁵⁵. Les Muses sont devenues le symbole de la forme adoptée. En deux endroits, le poète explique à Memmius que les Piérides sont le charme choisi pour rendre plus doux le complexe message philosophique du poème, comme le miel utilisé par le médecin pour rendre le remède moins amer :

*Nunc age, quod super est, cognosce et clarius audi.
Nec me animi fallit quam sint obscura ; sed acri
percussit thyrsos laudis spes magna meum cor
et simul incussit suavem mi in pectus amorem
Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti
avia Pieridum peragro loca nullius ante
trita solo. Iuvat integros accedere fontis
atque haurire juvatque novos decerpere flores
insignemque meo capiti petere inde coronam,
unde prius nulli velarint tempora Musae ;
primum quod magnis doceo de rebus et artis
religionum animum nodis exsolvere pergo,
deinde quod obscura de re tam lucida pango
carmina musaeo contingens cuncta lepore. (...)
Sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur
tristior esse quibus non est tractata, retroque
volgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti
carmine Pierio rationem exponere nostram
et quasi musaeo dulci contingere melle,
si tibi forte animum tali ratione tenere
versibus in nostris possem, dum perspicias omnem
naturam rerum, qua constet compta figura*⁵⁶.

(Lucrèce, *De rerum natura*, I, 921-934 et 943-950)

L'imagerie des paysages piériens⁵⁷ et la reprise des motifs de l'élection poétique (transe bachique, *percussit thyrsos*, v. 923 ; fréquentation de lieux reculés, *loca nullius ante trita*, v. 926-927 ; double image de la source, *integros fontis haurire*, et du couronnement végétal,

⁵⁵ Lucrèce, *De natura rerum*, VI, 92-95 : « *Tu mihi supremae praescripta ad candida callis | currenti spatium praemonstra, callida musa | Calliope, requies hominum divomque voluptas, | te duce ut insigni capiam cum laude coronam* », « Et toi, au moment où je m'élançais vers la blanche ligne qui marque le terme de ma course, montre-moi la route, Muse ingénieuse, ô Calliope, repos des hommes et plaisir des dieux : que, sous ta conduite, j'obtienne avec l'éloge la couronne glorieuse » (trad. A. Ernoux, revue et corrigée par C. Rambaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002).

⁵⁶ « Poursuivons : apprends ce qui reste à connaître et entends une voix plus claire. Et je ne me dissimule pas combien ces choses sont obscures ; mais de son thyrsos aigu un grand espoir de gloire a traversé mon cœur, et enfoncé dans ma poitrine le doux amour des Muses ; aiguillonné par lui, je parcours les régions non frayées du domaine des Piérides, que nul n'a encore foulées du pied. J'aime aller puiser aux sources vierges ; j'aime cueillir des fleurs inconnues, afin d'en tresser pour ma tête une couronne merveilleuse, dont jamais encore les Muses n'ont ombragé le front d'un mortel. C'est d'abord que je donne de grandes leçons, et tâche à dégager l'esprit des liens étroits de la superstition ; c'est aussi que sur un sujet obscur je compose des vers lumineux, le parant tout entier des grâces de la Muse. (...) Ainsi fais-je aujourd'hui, et comme notre doctrine semble trop amère à qui ne l'a point pratiquée, comme la foule s'en écarte avec horreur, j'ai voulu te l'exposer dans l'harmonieuse langue des Muses et, pour ainsi dire, la parer du doux miel poétique : puisse-je tenir ainsi ton esprit sous le charme de mes vers, tandis que tu pénètres tous les secrets de la nature et les lois qui président à sa formation » (trad. cit.).

⁵⁷ Sur ce paysage symbolique double, où l'*ornatus* et le *lepos* sont transcendés par le souffle épique comme les animaux par le désir irrépressible, voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 136-137.

novos decerpere flores insignemque petere coronam, v. 928-930) associés à l'importance prise par l'emploi de la première personne (*me, meum, mi*, v. 922-924), permettent d'insister sur l'originalité de l'entreprise du poète, qui le distingue moins du commun des mortels que de ses prédécesseurs. De fait, le contenu philosophico-scientifique du poème (*rationem nostram*, v. 946) est enrobé entre deux désignations des charmes du langage poétique, *suaviloquenti carmine Pierio* (v. 945-946) et *musaeo dulci melle* (v. 947) ; l'épithète relative aux Muses est, dans les deux cas, associée à une autre épithète suggérant la douceur à la fois des sons et des saveurs. Le sens de la vue et l'image de la luminosité (*lucida carmina musaeo contingens lepore*), opposée à l'obscurité du sujet, s'y ajoutent aux vers 933-934. Comme les Muses sont un *topos* de la poésie, leur évocation répétée confirme la nature poétique et ornée des vers ; la préférence donnée à l'épithète sur le nom des déesses les cantonne toutefois dans l'emploi métonymique.

Catulle fait également des Muses et de leurs compagnes un emploi métonymique : elles apparaissent rarement dans le recueil, soit que le poète déplore son incapacité, au cœur des tourments, à se livrer à leurs travaux⁵⁸, soit qu'il les peigne, dans une épigramme satirique⁵⁹, occupées à repousser à coups de fourche quelque mauvais poète. Il aime mieux s'adresser à ses vers, troupe d'hendécasyllabes animalisés appelés, comme par un berger, au début de la pièce qui leur est dédiée⁶⁰. Les rares présences de la poésie personnifiée se révèlent superflues, car le poème tire son origine des émotions ressenties par le poète, capable de les sublimer par la parole⁶¹ : ainsi du chagrin du deuil, dans les *carmina* 65 et 68. Lesbie non plus n'est pas Muse, mais l'émoi ressenti par le poète en sa présence lui tient lieu d'inspiration⁶².

*Virgile et ses prédécesseurs*⁶³

Dans l'épopée, où le modèle grec est écrasant, la référence aux Muses permet aux poètes de se distinguer de leurs illustres prédécesseurs et de romaniser le genre pratiqué. Traduisant Homère, Livius Andronicus substituait à la Μοῦσα du poète grec la *Camena* latine : « *Virum*

⁵⁸ Dans les *carmina* 65, 1-4, et 68, 7-10.

⁵⁹ *Carmen* 105.

⁶⁰ *Carmen* 42, « *Ad hendecasyllabos* ».

⁶¹ C'est la thèse de S. Goga, « Catulle et les Muses », *Hommages à Carl Deroux, vol. 1 : Poésie*, éd. P. Defosse, Bruxelles, Latomus, 2002, p. 237-245. Voir également E. Delbey, *Poétique de l'élégie romaine : les âges cicéronien et augustéen*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 58 et A. Michel, *La Parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 67-74.

⁶² S. Goga, « Catulle et les Muses », p. 243.

⁶³ Sur la réception de Virgile à la Renaissance, voir V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano, da Dante a Torquato Tasso*, t. 1, Bologna : Zanichelli, 1921-1923 ; A. Hulubei, « Virgile en France au XVI^e siècle », *Revue du XVI^e siècle* 18, 1931, p. 1-77 ; E. Klecker, *Dichtung über Dichtung* ; C. Kallendorf, *A bibliography of Renaissance Italian translations of Virgil*, Firenze, Olschki, 1994 et *The Virgilian tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, Ashgate, 2007.

mihi, Camena, insece versutum... »⁶⁴. Déesse latine, la Camène tirait le poème, dès le premier vers, du côté de la spiritualité et de la tradition romaines. Ennius entérinait l'assimilation des deux figures : « *Musas quas memorant nosces nos esse Camenas* »⁶⁵. Lui renouait au premier vers de son épopée (« *Musa, insece...* »⁶⁶) avec la Muse grecque et céleste, plutôt qu'avec son double romanisé et terrestre : c'était, selon Jacqueline Dangel, plutôt la Muse de Pythagore que celle d'Homère⁶⁷.

Également soucieux de romaniser les déesses grecques, Virgile, dans les *Bucoliques*, accole à leur nom une épithète régionale, de manière à les arracher à la tradition toponymique qui leur est associée pour les ancrer dans le paysage latin⁶⁸. Aux Piérides, mais également, dans un registre plus humble, aux *Nymphae Libethrides* que Corydon prie de l'inspirer⁶⁹, Virgile ajoute les *Sicelides Musae* qui président à la quatrième des *Bucoliques*, au moment même où le poète se prescrit à lui-même un sujet un peu plus élevé (« *paulo majora canamus* »⁷⁰). Il se donne explicitement pour mission, dans les *Géorgiques*, d'accomplir la *translatio* et de faire passer les déesses de leurs retraites célèbres du Parnasse ou de l'Hélicon jusque dans sa patrie⁷¹ ; un souhait évoqué, toutefois, au futur, temps qui peut exprimer aussi bien l'avenir incertain que le destin assuré. Absentes de l'adresse initiale du poème, les Muses laissent là encore la place à d'autres divinités rurales et agricoles, notamment les Dryades⁷². Et lorsque finalement elles apparaissent dans les vers, c'est dans une évocation de la passion, tour à tour tendre et fascinée, que le poète leur porte, à elles et à leurs secrets cosmiques :

⁶⁴ Livius Andronicus, *Odusia*, fr. 1.

⁶⁵ Ennius, *Annales*, fr. 487, cité par Varron, *De Lingua latina*, V, 26.

⁶⁶ *Annales*, fr. 1.

⁶⁷ J. Dangel analyse les *incipit* des épopées latines de Livius Andronicus, Naevius et Ennius dans son article « Faunes, Camènes et Muses : le premier art poétique latin ? », *Bolletino di Studi Latini* 27, 1997, p. 3-33, où elle en livre une analyse stylistique très détaillée, rappelant pour commencer que les Faunes et les *vates*, dans la conception latine archaïque, partagent la parole prophétique, dont participent ensuite les Camènes. Elle reprend ses conclusions dans « L'héritage des genres grecs à Rome : épopée et tragédie, une généricité traversière ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1.2, 2009, p. 148-152, et « Le poète latin et son temps », p. 57-58. Voir également R. Haussler, « Der Tod der Musen », *Antike und Abendland* 19, 1973, p. 117-118. Sur les Muses dans la pensée pythagoricienne, voir plus bas, p. 62-63.

⁶⁸ Sur l'inspiration « terrienne » qui prévaut dans les *Bucoliques* et les *Géorgiques*, notamment dans l'imaginaire de l'âge d'or, voir A. Deremetz, « La Terre inspirée et le poète-paysan », p. 169-179.

⁶⁹ Virgile, *Bucoliques*, VII, 21-22 : « *Nymphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen, | quale meo Codro, concedite (proxima Phoebi | versibus ille facit), aut, si non possumus omnes, | hic arguta sacra pendebit fistula pinu* », « Nymphes du Libéthros, nos amours, accordez-moi un chant égal à ceux de mon cher Codrus (il compose des vers tout proches de ceux de Phébus) ; ou bien, si nous ne le pouvons tous, ici j'accrocherai ma flûte sonore au pin sacré » (trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 2005, retouchée).

⁷⁰ Virgile, *Bucoliques*, IV, 1-3.

⁷¹ Virgile, *Géorgiques*, III, 10-11 : « *Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit, | Aonio rediens deducam vertice Musas* », « Le premier, pourvu que ma vie soit assez longue, je ramènerai les Muses avec moi, du sommet aonien, dans ma patrie » (trad. E. de Saint-Denis, revue et corrigée par R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 2003).

⁷² *Géorgiques*, I, 5-23 : dans l'ordre Liber et Cérès, les Faunes et les Dryades, Neptune, Pan, Minerve et Silvain.

*Me vero primum dulces ante omnia Musae,
quarum sacra fero ingenti percussus amore,
accipiant caelique vias et sidera monstrent*⁷³.

(Virgile, *Géorgiques*, II, 475-479)

Dans l'*Énéide* enfin, c'est d'abord le poète qui chante (*cano*, v. 1) et ensuite la Muse qui vient le seconder, dans un rôle cantonné à la remémoration (« *mihi causas memora* », v. 8). Une seconde invocation⁷⁴, adressée à Érato au début du livre VII, s'ouvre sur une série d'interrogatives indirectes dépendant d'un verbe exprimé, trois vers plus loin, à la première personne :

*Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,
quis Latium antiquo fuerit status, advena classem
cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
expediam et primae revocabo exordia pugnae.
Tu vatem, tu, diva, mone. Dicam horrida bella,
dicam acies...*⁷⁵

(Virgile, *Énéide*, VII, 37-42)

Le poète prend en charge l'énonciation (*expediam*, *revocabo*, v. 40 ; *dicam*, v. 41 et 42), et le vers où s'exprime sa demande à la Muse, saturé de marques de la deuxième personne, n'explicite guère sa fonction : « *Tu vatem tu, diva, mone.* » Ce n'est qu'à la fin du même chant VII que Virgile retrouve les accents homériques, creusant à nouveau l'écart entre Muses et hommes⁷⁶. Hélène Karamalengou voit dans ces invocations aux Muses une évolution⁷⁷, selon laquelle, à la « collaboration parfaite » des Muses et d'un poète dépendant dans les *Bucoliques* succéderait, dans les *Géorgiques*, l'effort de se libérer de l'emprise des déesses, en se démarquant du genre didactique et en recourant à une imagerie triomphale⁷⁸. Enfin, dans

⁷³ « Je souhaite en premier lieu que les Muses, objet de ma prédilection, dont je porte les insignes sacrés et que j'aime d'une passion profonde, me fassent accueil, qu'elles me montrent les routes du ciel et les constellations... » (trad. cit.)

⁷⁴ Virgile reprend à Apollonios de Rhodes ce « proème » inséré au milieu de l'œuvre (*Argonautiques*, III, 1-3). Voir J. Dangel, « L'héritage des genres grecs à Rome », p. 154.

⁷⁵ « Et maintenant, Érato, quels étaient les rois, les circonstances, la situation du Latium antique lorsque pour la première fois une armée étrangère aborda aux rivages ausoniens, je vais en faire le tableau et retracer l'origine des combats. Toi, ton poète, toi, déesse, instruis-le. Je vais dire les guerres affreuses, dire les armées... » (trad. cit., retouchée).

⁷⁶ *Énéide*, VII, 641-646 : « *Pandite nunc Helicon, deae, cantusque movete (...)* / *et meministis enim, divae, et memorare potestis : / ad nos vix tenuis famae perlabitur aura* », « À présent ouvrez votre Hélicon, déesses, éveillez vos chants (...) car vous en avez la mémoire et pouvez la remémorer. » (trad. cit., retouchée).

⁷⁷ H. Karamalengou, « "Musa" ou "Musae" ? : poétique ou poétiques chez les poètes augustéens ? », *Revue des Études Latines* 81, 2003, p. 133-156, en part. p. 142. On peut également se reporter à l'article collectif « Les Muses dans la poésie d'époque augustéenne », *Revue des Études Latines* 49, 1971, p. 23-33.

⁷⁸ Voir également M. Ogawa, « Virgil and the Muses of Helicon. On the proem of the third Georgic », *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, Quattro Venti, 1987, p. 321-349 (vol. II), et G. Lieberg, « Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité », *Latomus* 41, 1982, p. 255-284.

l'*Énéide*, le poète devient véritablement *vates* en mettant justement les Muses à distance : elles lui permettent d'interpréter et de comprendre plutôt que de simplement raconter. Virgile s'efforce de rendre évidente son intégration dans la tradition, pour mieux faire valoir son apport à l'évolution du genre. Ce ne sont plus seulement les Muses grecques ramenées en Italie à force d'expédients et de désignations nouvelles, mais la Muse virgilienne.

*Horace*⁷⁹

La poésie augustéenne lyrique participe du même désir de se situer dans la tradition que l'épopée, avec l'écart supplémentaire que représente le renoncement à l'écriture épique. Héritier des Grecs, Horace ne manque pas de revendiquer pour gloire d'avoir latinisé le genre de l'ode⁸⁰, tout en rendant hommage à ses impeccables prédécesseurs dont la gloire ne saurait manquer de rejaillir sur lui-même⁸¹. Dans ses *Odes*, il élabore sa *persona* de poète lyrique en croisant quatre personnifications de l'inspiration. On connaît celle, sacrée, qui le désigne comme prêtre d'Apollon et des Muses⁸², opposée à celle, mystique, qui le place sous le patronage de Bacchus et des Nymphes dont le dieu se fait le professeur⁸³. Il faut y ajouter le pouvoir dévolu aux lieux eux-mêmes, qu'il s'agisse de paysages familiers ou sauvages, et

⁷⁹ Sur la réception d'Horace à la Renaissance, voir G. Curzio, *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*, Catania, 1913 ; R. Lebègue, « Horace en France pendant la Renaissance », *Humanisme et Renaissance* 3, 1936, p. 141-164, 289-308, 384-419 ; W. Ludwig, « Horazrezeption in der Renaissance oder die Renaissance des Horaz », *Horace. L'œuvre et les imitations. Neuf exposés suivis de discussions*, Genève, 1993, p. 305-371 ; N. Dauvois, *La Vocation lyrique* et le numéro 13 de la revue *Camena* dirigé par ses soins, intitulé *Horace, l'autre poétique* et consacré à la réception de l'*Épître aux Pisons*, et le site Renaissance d'Horace hébergé par l'université Paris III [http://w3.elire.univ-tlse2.fr/horaceopera/index_prov.html] ; voir également M. Laureys, N. Dauvois et D. Coppini (dir.), *The Reception of Horace in Neo-Latin Literature from the Early 15th Century to the End of the 17th Century*, ateliers néo-latins de la Villa Vigoni, 2013-2014, à paraître.

⁸⁰ Voir la célèbre ode III, 30 d'Horace, *Exegi monumentum aeri perennius*, proclamation de la gloire immortelle promise au poète par son œuvre, en part. les v. 13-14, « princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos », « j'ai le premier annexé le chant d'Éolie aux cadences italiennes » (trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002).

⁸¹ Horace rend hommage à Sappho et Alcée, mais aussi et surtout à Pindare, loué dans l'ode IV, 2 ; il est associé au cortège des poètes grecs dans l'ode IV, 9. Sur Sappho, voir R. Ancona, « The Untouched Self. Sapphic and Catullan Muses in Horace, *Odes* I, 22 », *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, éd. E. Spentzou et D. Fowler, Oxford, Clarendon Press, p. 161-186.

⁸² Il est non seulement *vates* (*Odes* I, 31, 2 ; II, 6, 24 ; II, 20, 3 ; III, 19, 15) mais *Musarum sacerdos* (*Odes* III, 1, 3). L'inspiration apollinienne parcourt notamment l'ode IV, 6, 25-40. A. Deremetz étudie la figure d'Apollon, en rappelant son identification au Verbe dans l'œuvre d'Horace, dans « La Terre inspirée et le poète-paysan », p. 161-162. Toutes les occurrences du terme *vates* dans l'œuvre horatienne, et la valeur à donner au mot, sont examinées dans l'article de D. Molinari, « Problématique du *vates* chez Horace », *Noésis* 4, 2000, p. 197-231.

⁸³ Voir en particulier les odes II, 19 (avec l'image initiale de l'enseignement aux Nymphes : « *Bacchum in remotis carmina rupibus vidi docentem... Nymphasque dicentis* », « J'ai vu Bacchus enseignant ses hymnes sur des roches écartées (...) et les Nymphes les apprenant », v. 1-2) et III, 25, pour une description du délire bachique qui arrache à soi-même (*Quo me, Bacche, rapis*, v. 1). Sur l'enthousiasme dionysiaque, voir A. Deremetz, « La Terre inspirée et le poète-paysan », p. 162-163.

dans lesquels le poète découvre sa propre nature et celle de son chant⁸⁴. Enfin, ses protecteurs et les dédicataires de sa poésie, Mécène (dès la première ode) et Auguste, sont dotés du pouvoir d'insuffler le chant poétique. Cette polyphonie de l'inspiration est à l'image de celle du genre lyrique, et affirme la nature à la fois sacrée et personnelle, mêlant éloge patriote et désir de solitude, de sa poésie lyrique. La première ode est programmatique, puisqu'elle affirme la nécessité des multiples visages, divins, naturels et humains, de l'inspiration pour prétendre à la gloire :

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Nympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesbom refugit tendere barbiton.
Quod si me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice⁸⁵.*

(Horace, *Odes*, I, 1, 29-36)

Les emblèmes d'Apollon et de la poésie docte (*hederæ*, v. 29), comme ceux de Bacchus et de la veine légère (*Nympharum leves chori*, v. 31), encadrent l'évocation du lieu propice à la création (*gelidum nemus*, v. 30) ; mais pour être à la hauteur de la tradition lyrique grecque, il faut l'aide du destinataire, Mécène (*si me inseres*, v. 35). L'image de l'élévation céleste du poète est dédoublée : elle dépend des puissances divines garantes de son élection (*dis miscent superis*, v. 30) comme du pouvoir humain protecteur de son statut (*sublimi feriam sidera vertice*, v. 36). Deux Muses sont associées aux chœurs des Nymphes : Euterpe et Polhymnie ont chacune leur instrument, la nature multiple de l'inspiration donnant naissance à une écriture symphonique.

Horace pare la Muse devenue sienne d'épithètes inattendues pour légitimer sa *recusatio* de l'épopée⁸⁶. Le seul pouvoir reconnu à la déesse est pacifique, ce qui lui interdit de chanter les exploits guerriers : « *inbellisque lyrae Musa potens vetat* »⁸⁷. Appelée prosaïque et « pédestre » dans les *Satires* (*satyris Musa pedestris*⁸⁸), la Muse se mêle, dans les *Odes*,

⁸⁴ On pense par exemple à la *fons Bandusiae* chantée dans l'ode III, 13, aux cortèges printaniers défilant dans les lieux chers au poète dans les odes I, 4, I, 30, IV, 7.

⁸⁵ « Moi, le lierre, parure des doctes fronts, me mêle aux dieux du ciel ; moi, le frais bocage, les chœurs légers des Nymphes unis à ceux des Satyres me séparent du peuple, si Euterpe ne fait pas taire ses flûtes, si Polhymnie ne refuse point d'accorder le luth lesbien. Mais, si tu me donnes une place parmi les lyriques inspirés, j'irai, du haut des airs, toucher les astres de ma tête » (trad. cit.).

⁸⁶ Sur les poètes augustéens et la *recusatio* de l'épopée, voir G. d'Anna, « La *Recusatio* in Virgilio, Orazio e Properzio », *Cultura & Scuola* 73, 1980, p. 52-61.

⁸⁷ Horace, *Odes*, I, 6, 10 : « la Muse qui règne sur notre lyre pacifique nous ['] interdit ».

⁸⁸ Horace, *Satires*, II, 6, 17.

d'échapper au poète, et, prenant son indépendance, de s'essayer au style élevé, le forçant à rappeler à l'ordre l'audacieuse (*Musa procax*⁸⁹). « Où t'en vas-tu, ma Muse ? » (« *quo Musa tendis ?* »), lui demande-t-il après s'être laissé aller au style élevé dans une glorification héroïque de Rome, à la fin de l'ode III, 3. L'ode qui la suit, adressée *Ad Calliopen*⁹⁰, reprend trois autres caractéristiques du rôle assigné par Horace à ses Muses⁹¹. D'abord, leur présence évasive, projection de la magie des lieux déserts, rattache l'inspiration à l'imagination émerveillée et, bien loin des violences de l'enthousiasme, s'empare discrètement des sens sans s'affirmer clairement ni comme réalité, ni comme pure illusion⁹² :

*Descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu voce nunc mavis acuta
seu fidibus citharave Phoebi.*

*Auditis ? An me ludit amabilis
insania ? Audire et videor pios
errare per lucos, amoenae
quos et aquae subeunt et aerae*⁹³.

(Horace, *Odes*, III, 4, 1-8)

D'abord, la mélodie se décompose, laissant entendre, comme dans une fugue, chaque instrument à la suite (*tibia*, v. 1, *voce*, v. 3, *fidibus* et *cithara*, v. 4) avant de les faire entrer en résonance. La forme interrogative à la deuxième personne qui ouvre la seconde strophe donne créance à la réalité de cette mélodie, prenant à témoin le lecteur, avant de revenir à la première personne, prise d'un enthousiasme qui transporte littéralement et emporte sur les lieux de l'inspiration magique (*videor pios errare per lucos*, v. 8). Paradoxalement, la description du chant des Muses comme ténu, insaisissable et même illusoire rend l'expérience et la perception plus vraisemblables.

⁸⁹ *Odes*, II, 1, 37.

⁹⁰ *Odes*, III, 4, 69.

⁹¹ Sur cette ode, voir notamment M. Lowrie, *Horace's Narrative Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 215-223 ; G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, p. 98-107 ; A. H. F. Thornton, « Horace's Ode to Calliope (III, 4) », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 23, 1965, p. 96-102.

⁹² Pour G. Lieberg, « Horace et les Muses », *Latomus* 36, 1977, p. 962-988, la critique a trop volontiers porté un regard désenchanté sur la question de la créance accordée par Horace aux Muses et autres présences (sur)naturelles. Il défend, pour sa part, l'authenticité d'Horace, dont l'inspiration est une expérience vécue, une réalité nécessairement très personnelle dans un temps où elle n'est plus intégrée dans un système de croyances et dans une culture littéraire et religieuse (p. 985-988).

⁹³ « Descends du ciel et dis, ô reine, ô Calliope, dis un long chant sur la flûte, ou, si tu préfères aujourd'hui, de ta seule voix sonore, ou bien sur les cordes, sur la cithare de Phébus. | L'entendez-vous ? ou suis-je le jouet d'un aimable délire ? Je crois l'entendre, je crois errer à travers les bois pieux sous lesquels passe la fraîcheur des eaux et des brises » (trad. cit.).

Le murmure des Muses ouvre la voie à un récit fabuleux où le bébé Horace est recueilli, élu, par des colombes venues le couvrir de laurier, sans crainte des bêtes sauvages⁹⁴. À la suite de cette scène, ses Muses se font maternelles et protectrices, et deviennent les compagnes de ses pérégrinations :

*Vester, Camenae, vester in arduos
tollor Sabinos, seu mihi frigidum
Praeneste seu Tibur supinum
seu liquidae placuere Baiae ;*

*vestris amicum fontibus et choris
non me Philippis versa acies retro,
devota non extinxit arbor
nec Sicula Palinurus unda⁹⁵.*

(Horace, *Odes*, III, 4, 21-26)

Outre le catalogue des lieux chéris et des séjours familiers comme la villa de Tibur, la liste comprend des allusions à des épisodes personnels⁹⁶ ; les deux strophes suivantes affirment que la protection des Muses assure confiance et salut à leur poète, même au cœur des dangers de la guerre. C'est là la troisième particularité des Muses horatiennes : elles ne secondent pas les seuls *vates*, mais également le *princeps*, auquel elles apportent le délassement (*recreatio*) du plaisir et les conseils (*lene consilium*) de la sagesse :

*Vos Caesarem altum, militia simul
fessas cohortes abdidit oppidis,*

⁹⁴ *Odes*, III, 4, 9-20. A. Thill, *Alter ab illo*, rappelle qu'il s'agit d'une imitation, non de Pindare lui-même, mais d'une légende relative à Pindare, rapportée notamment par Pausanias, *Périégèse*, IX, 23, 2. La différence est, bien entendu, qu'Horace rapporte lui-même la légende qui le concerne.

⁹⁵ « Je suis à vous, Camènes, à vous, soit que je m'élève sur les hauteurs de la Sabine, soit que me plaisent la fraîche Préneste, ou Tibur allongé en pente, ou la limpide Baïes ; | ami de vos fontaines et de vos danses, ni la déroute de Philippes, ni un arbre maudit, ni le Palinure battu par l'onde sicilienne n'ont pu m'anéantir » (trad. cit.).

⁹⁶ La chute de l'arbre à laquelle Horace aurait échappé de justesse, signe d'une protection divine accordée par Faunus, est racontée dans l'ode II, 13 et reprise à la fin de l'ode II, 17. J'utilise le terme « personnel », consciente de ne pouvoir aborder ici comme il se devrait la difficile question de l'élément « autobiographique » chez Horace. Je renvoie, à ce sujet, aux thèses de S. Sakouhi, *Enquête sur l'autobiographie et la fiction chez Horace. L'usage de la première personne du singulier dans son œuvre*, thèse de doctorat, dir. G. Freyburger, université Strasbourg II, soutenue en 2010, et de J.-D. Sondag, *Une nouvelle éthique du moi au premier siècle avant notre ère. Perception et représentation de soi dans la poésie d'Horace*, thèse de doctorat, dir. C. Lévy, université Paris XII ; voir également son article « Les masques d'Horace ». Dans son étude *Horace's Narrative Odes*, p. 187, M. Lowrie conclut : « *Mostly, the stories Horace tells about himself engage poetics, no matter the genre. (...) Horace constructs a personal history for himself not as Q. Horatius Flaccus, but as lyrist – that is, "personal" has to do with persona (...) Historical author and literary persona can and do overlap, but the grounding of the lyric poet in a Personal Myth looks to the historical author's personal story only as fodder for translation into a poetic mythology. The disparity between l'effet de réel and the marvellous forces us to recognize the importance of these events in what the poet makes of them rather than for any intrinsic significance.* » C'est également le propos résumé par P. Galand, « La poétique des *Odes* de J. Dorat », p. 296 : Horace « ne se livre jamais à la confidence intime et ne puise dans sa vie personnelle que de brefs points de départ stylisés, qui lui permettent de dégager une morale d'ordre universel. »

*finire quaerentem labores
Pierio recreatis antro ;*

*vos lene consilium et datis et dato
gaudetis, almae⁹⁷.*

(Horace, *Odes*, III, 4, 37-42)

Au pouvoir protecteur des lettres et garant du mécénat, Horace offre des Muses aussi bienveillantes que pertinentes, dont la science universelle s'étend désormais à la politique⁹⁸. L'autre reculé, domaine réservé du poète, s'ouvre à l'Empereur, et les fonctions politique et poétique se voient réunies.

Ainsi, la Muse horatienne témoigne de l'évolution du genre lyrique, caractérisé par sa variété polyphonique, par le poids accru de la confiance à la première personne d'une *persona* de poète dont le texte commence à construire la cohérence, et par le rapport renouvelé au pouvoir, à la fois protecteur et protégé du *numen* poétique. À la suite de son modèle Pindare, le poète commence à se charger des prérogatives de la Muse, devenue simple adjuvante, et « trouve sa dignité dans l'exhibition d'un *je* qui prétend tenir son autorité de lui-même »⁹⁹.

*L'élégie : Tibulle, Properce, Ovide*¹⁰⁰

L'élégie érotique

L'élégie érotique soumet les Muses à ses propres efforts pour se définir comme genre¹⁰¹. Adjuvantes par excellence d'Homère et des poètes épiques, les divinités sont disqualifiées

⁹⁷ « Vous, aussitôt que le grand César a fait se retirer dans les places ses cohortes fatiguées par les campagnes et cherche une fin à ses travaux, vous le délassiez dans l'autre piérien ; | vous, déesses bienfaisantes, vous donnez de doux conseils et vous réjouissez de les avoir donnés » (trad. cit., légèrement remaniée).

⁹⁸ Voir C. L. Babcock, « *Recreatio* and *Consilium* in the Pierian Cave », *Classical Journal* 75, 1979, p. 1-9 ; J. Fabre, « Le Prince et les Muses : aspects de la mythologie dans les *Odes* d'Horace », *Présence d'Horace*, éd. R. Chevallier, Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1988, p. 87-96.

⁹⁹ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 132.

¹⁰⁰ Sur la réception de Properce et d'Ovide à la Renaissance, voir D. Coppini, « Properzio nella poesia d'amore degli umanisti », *Atti del Colloquium Propertianum (secundum)*, Assisi, 1980, p. 169-201 ; F. Tateo, « Properzio nella poesia latina del Quattrocento », *Properzio nella letteratura italiana. Atti del Convegno nazionale*, Assisi, 1987, p. 41-64 ; B. Güthmüller, *Mito, poesia, arte : saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, 1997 ; R. Poignault (éd.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins* ; K. Descoings, « La postérité d'une élégie à la postérité : réception et imitation dans la poésie néo-latine de l'élégie IV, 10 des *Tristes* d'Ovide », *Camena* 9, 2007 [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Karine_Descoings.pdf] ; H. Casanova-Robin (éd.), *Ovide – Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, 2009.

¹⁰¹ La question de la Muse élégiaque a été traitée par E. Delbey, « Existe-t-il une Muse élégiaque ? », *Noesis* 4, 2000, p. 181-196. Voir également ses deux articles sur « Le Rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question

dans le domaine amoureux ; dans le même temps, symboles de la gloire littéraire et de l'immortalité, elles demeurent désirables. Ainsi, les élégiaques se réclament d'elles dans la mesure où leur patronage les démarque de la foule et entérine leur succès. Tibulle, qui ne se voue guère à leur pouvoir, leur fait tout de même une petite place au début de ses *Élégies*, vantant la supériorité des Piérides sur l'or et les richesses, et promettant l'immortalité à celui qui les chante¹⁰² ; Properce¹⁰³ place la Muse à ses côtés dans le cortège triomphal par lequel la Renommée doit l'élever jusqu'au ciel – mais c'est lui qui reste le sujet central du tableau¹⁰⁴ ; Ovide¹⁰⁵, reprenant à son compte le nom de *sacerdos Musarum*¹⁰⁶, fait des déesses ses alliées¹⁰⁷. Toutefois, les Muses dont ils se réclament ne sauraient être celles des chantres de la guerre et de l'héroïsme, non tant en raison du sujet choisi que parce que les Muses des aèdes disent une vérité universelle et transcendante, ce qui interdit toute subjectivité à la poésie¹⁰⁸. Tibulle les rejette, impuissantes qu'elles sont dans son entreprise amoureuse¹⁰⁹, affirmant ailleurs que c'est l'ami auquel il adresse son poème qui l'inspire¹¹⁰. Ovide se livre au début de l'*Art d'aimer* à une semblable *recusatio*, égratignant avec ironie le trop pompeux mythe hésiodique et préférant, au fantasme de quelque élection divine, sa propre expérience (plus amoureuse que littéraire), meilleure garante de son autorité¹¹¹. D'autres personnifications, plus propres au genre qu'il prétend pratiquer, viennent se substituer aux Muses obsolètes des Grecs : le Cupidon farceur qui, en mutilant l'hexamètre dactylique, fait sien le poète

de l'éthique chez Tibulle et Properce », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2002.2, et « Le Rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Ovide », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2003.2, p. 136-150. Je me contenterai de pointer quelques éléments significatifs dans les œuvres de ces trois auteurs.

¹⁰² Tibulle, *Élégies*, I, 4, 61-70.

¹⁰³ Sur ses Muses, voir l'article de G. Lieberg, « Die Muse des Properz und seine Dichterweihe », *Philologus* 107, 1963, p. 116-129 et 263-270. Renvoyons également, sur la question plus générale du *je* élégiaque et de la manière dont il se déploie, à la thèse de F. Nau, *Le Personnage élégiaque dans l'œuvre de Properce. Poétique et Subjectivité à l'époque augustéenne*, dir. J. Fabre-Serris et C. Lévy, Université Lille III, 2005.

¹⁰⁴ Properce, *Élégies*, III, 1, 8-14. Le poète se peint en « père » de la Muse, de même qu'il affirme ailleurs avoir formé lui-même le chœur des Muses (III, 5, 19-20).

¹⁰⁵ À Ovide aussi, G. Lieberg a consacré une étude de la figure de la Muse : « Ovide et les Muses », *Les Études Classiques* 48, 1980, p. 3-22. Il y fait le point sur les deux traditions divergentes de la critique de l'époque – Muses ironiques ou Muses sincères chez Ovide.

¹⁰⁶ Ovide, *Amours*, III, 8, 23.

¹⁰⁷ Ovide, *Amours*, I, 3, 11-12. Il faudrait y ajouter leur mention dans un papyrus attribué à Gallus, « *Tandem fecerunt carmina Musae / quae possem domina deicere digna mea* », distique étudié par G. Lieberg, « Les Muses dans le papyrus attribué à Gallus », *Latomus* 46, 1987, p. 527-544.

¹⁰⁸ E. Delbey, « Existe-t-il une Muse élégiaque ? », p. 182.

¹⁰⁹ Tibulle, *Élégies*, II, 4, 15-20.

¹¹⁰ *Élégies*, II, 1, 35.

¹¹¹ Ovide, *Art d'aimer*, I, 25-29 : « *Non ego, Phoebe, datas a te mentiar artes, / nec nos aeriae voce monemur avis, / nec mihi sunt visae Clio Clisque sorores / servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis ; / usus opus movet hoc ; vati parete perito* », « Je n'irai pas, Phébus, prétendre faussement que tu m'as inspiré ce traité ; ce ne sont pas non plus les chants ni les vols d'un oiseau qui m'ont instruit ; je m'ai pas vu Clio et les sœurs de Clio, pendant que je gardais les troupeaux dans tes vallées, Ascra. C'est l'expérience qui me dicte cet ouvrage : écoutez un poète instruit par la pratique » (trad. H. Bornecque, revue et corrigée par P. Heuzé, Paris, Les Belles Lettres, 1967).

récalcitrant qui s'était prétendu *Pieridum vates*¹¹² ; la sensuelle et souriante Élégie, un peu boiteuse mais fière de sa légèreté, choisie finalement par le poète¹¹³. Properce, lui, tente bien de remodeler les Muses à sa manière et, s'il est baptisé par Calliope, c'est avec des paroles qui le vouent à la seule inspiration amoureuse¹¹⁴. Une seule figure féminine peut, finalement, lui servir d'inspiratrice – non plus une déesse, mais la *puella* à laquelle il adresse ses vers, en laquelle se confondent la source de son inspiration et le sujet de son œuvre¹¹⁵ :

*non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo ;
ingenium nobis ipsa puella facit*¹¹⁶.

(Properce, *Élégies*, II, 1, 3-4)

Cette *puella* déguisée en Muse est pourtant trompeuse elle aussi¹¹⁷ ; cette inspiratrice nouvelle est une figure générale, fictive, dans laquelle se redessinent les traits des allégories traditionnelles de l'élection poétique et la métaphore de l'œuvre féminisée¹¹⁸, en même temps qu'elle permet au désir d'aimer et au désir d'écrire de se superposer¹¹⁹.

Dans l'élégie augustéenne, la négation de l'influence des Muses, supplantées par d'autres sources d'inspiration humaines ou divines, devient un *topos* ; quand elles apparaissent, elles sont souvent traitées avec ironie¹²⁰. S'entourer de ces déesses « dévaluées ou remplacées »

¹¹² Ovide, *Amours*, I, 1.

¹¹³ *Amours*, III, 1. Voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 118-119 et p.171-172, sur le décor de la scène, image de l'écriture ornée mais aussi inspirée.

¹¹⁴ Properce, *Élégies*, III, 3, 37-52. Dans l'élégie II, 10, après avoir fait mine de ramener les Piérides aux chants martiaux, et montré son échec, Properce reprend cette image baptismale en opposant les eaux épiques de l'Ascre à celles, érotiques, du Permesse (v. 25-26).

¹¹⁵ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 117.

¹¹⁶ « Ce n'est pas Calliope, ce n'est pas Apollon qui me chantent ces vers : ma maîtresse elle-même fait mon inspiration » (trad. S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005).

¹¹⁷ Pour E. Delbey, « Existe-t-il une Muse élégiaque ? », p. 188, Properce renonce à faire de Cynthie sa Muse, continuant de penser qu'une poésie érotique inspirée serait possible, mais avec une *puella*-muse fidèle. Voir également G. Lieberg, *Puella divina*, p. 90-92 et « Die Muse des Properz », p. 116-129. Le vers de Properce est repris par Ovide, *Amours*, II, 17, 34 et III, 12, 16, sans mention du terme de Muse mais avec la tournure *ingenio causas dabis* ou *ingenium movit*.

¹¹⁸ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 151-152 : cette *puella* inspiratrice « ne vaut pour le poète que comme élément d'un dispositif d'élection, dont la configuration hiérarchisée est conforme au modèle hésiodique traditionnel. » Elle fait du poète élégiaque un élu d'un autre genre, c'est sa beauté qui est « poétique ». Pour S. Laigneau, *La Femme et l'amour*, p. 160, c'est sa perfection qui explique pourquoi « la femme devient la seule source d'inspiration légitime, et son image se confond avec celle d'une muse, substitution dont rendent compte, en partie les pseudonymes choisis. » (voir également *ibid.*, p. 78, sur le pouvoir surnaturel donné à la poésie amoureuse). Voir également P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 116, sur la confusion, dans la représentation de l'héroïne élégiaque, entre l'allégorie de la Muse, la figure métaphorique de la femme-œuvre et l'héroïne interne de l'élégie.

¹¹⁹ Voir S. Laigneau, *La Femme et l'amour*, p. 59 : la différence entre la *puella* élégiaque et une simple courtisane « réside dans l'intensité du désir qu'elle suscite ». Sur les *puellae*, voir les chapitres consacrés au portrait physique, p. 17-59, et au portrait moral et intellectuel, p. 60-92, notamment sur la représentation des *doctes puellae*, p. 65-81.

¹²⁰ Par exemple chez Ovide, *Art d'aimer*, II, 704 et *Remèdes à l'amour*, v. 387.

revient, pour Ernst Robert Curtius, à se démarquer consciemment de l'héritage mythologique, procédé caractéristique de la période¹²¹.

L'élégie d'exil

La licence et l'audace de l'écriture élégiaque conduisent Ovide à re-crée la Muse d'une autre façon encore : il la fait sienne, abusant des pronoms de première personne, mais pour mieux la dissocier de lui, affirmer la séparation entre l'homme et l'œuvre. Plutôt qu'une métonymie de l'activité poétique en général, la Muse ovidienne personnifie le genre pratiqué par le poète, sa carrière littéraire, mais aussi son *ingenium*. Cette désolidarisation, rare dans les recueils érotiques¹²², prend tout son sens dans les *Tristes* et les *Pontiques*¹²³ où Ovide jette sur les égarements passés d'une Muse folâtre (*jocosa*)¹²⁴ et même libertine (*nimia lascivia*)¹²⁵ un regard qui hésite entre le reniement et l'indulgence¹²⁶. Incapable d'avoir su brider les élans de cette puissance qu'il sépare de lui¹²⁷, il lui reste, dans les *Pontiques*, à la réinventer de nouveau, pour en faire la compagne de son exil, autre manière de la plier à sa pratique littéraire du moment. « Interprète trop véridique de [s]es malheurs » (« *index nimium vera malorum* »)¹²⁸, messagère obséquieuse qui le rattache à Rome¹²⁹, autre exilée bien mal servie par une terre barbare¹³⁰, compagne mélancolique incarnant l'expérience physique et mentale d'une écriture lasse¹³¹, elle continue de s'imposer malgré la désillusion¹³². Pour reprendre

¹²¹ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 232-234.

¹²² Voir toutefois ses adieux à sa « Muse badine » (*genialis Musa*), *Amours*, III, 15, 19-20, et *Art d'aimer*, II, 703-704.

¹²³ Plusieurs études font le point sur cette « Muse d'exil » ovidienne : citons R. Schilling, « Ovide et sa Muse ou les leçons d'un exil », et H. Wieland, « *Musa mea est index* : Redeweise als Ausdruck der Denkweise bei Ovid », *Wiener Studien* 109, 1996, p. 99-117.

¹²⁴ *Tristes*, II, 6, 354, le vers soulignant l'antithèse entre la vie du poète et sa Muse : *Vita verecunda est Musa jocosa mea*, « Ma vie est modeste et ma Muse est leste ». À comparer avec une semblable figure du reniement dans *Pontiques*, III, 4, 66 : « *pro se Musa locuta est* », « ma Muse n'a parlé que pour elle ».

¹²⁵ *Tristes*, II, 6, 313.

¹²⁶ Voir le passage du ton de la confession à celui de la plaidoirie dans *Tristes*, II, 6, 315-496, où le poète finit par se dire victime de sa Muse (*perdiderit Musa*, v. 496) ; voir aussi l'élégie V, 12, 45-46, où les neuf Sœurs sont la cause principale de son exil (« *Vos estis nostrae maxima causa fugae* »).

¹²⁷ *Tristes*, V, 12, 59-60 : « *Nec tamen, ut verum fatear tibi, nostra teneri | a componendo carmine Musa potest* », « Et cependant, pour te dire la vérité, ma Muse ne peut s'empêcher de composer des poèmes » (trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 2003).

¹²⁸ *Pontiques*, III, 9, 49-50.

¹²⁹ *Pontiques*, I, 1, 19-20.

¹³⁰ *Pontiques*, I, 5, 57-58 et 69-70 ; III, 8, 21-22.

¹³¹ *Pontiques*, IV, 2, 27-28 : « *Vix venit ad partes, vix sumptae Musa tabellae | imponit pigras paene coacta manus* », « Ma Muse vient avec peine jouer son rôle, avec peine elle pose presque par force une main paresseuse sur la tablette que j'ai prise » (trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 2002).

¹³² *Pontiques*, IV, 8, 69-70. L'idée d'un retour paradoxal mais inéluctable, comme addictif, à des Muses qu'il devrait haïr est récurrente dans les *Tristes* : voir II, 1, 3 ; III, 7, 9-10 ; V, 7, 31-34. S. Viarre montre l'importance de l'environnement mythique pour habiter la solitude du poète, refléter son dédoublement et sa conception dialogique de la poésie, et recouvrir son expérience psychologique (*Ovide*, p. 11, 19, 27).

l'expression de Karine Descoings, elle est « tourment et médecin » du poète en exil¹³³, qui exprime ces ambivalences dans quelques vers des *Tristes* :

*Me quoque Musa levat Ponti loca jussa petentem :
sola comes nostrae perstitit illa fugae ;
sola nec insidias, nec Sinti militis ensem,
nec mare nec ventos barbariamque timet.
Scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,
et culpam in facto, non scelus, esse meo,
scilicet hoc ipso nunc aequa, quod obfuit ante,
cum mecum juncti criminis acta rea est.
Non equidem vellem, quoniam nocitura fuerunt,
Pieridum sacris inposuisse manum.
Sed nunc quid faciam ? vis me tenet ipsa sacrorum,
et carmen demens carmine laesus amo¹³⁴.*

(Ovide, *Tristes*, IV, 1, 19-30)

Double de lui-même, projection de ses désirs de courage (v. 22) comme de ses regrets (v. 23-26), la Muse est aussi autre, et tellement autre qu'elle prend des airs de *puella*, avec sa tendance à ramener vers elle un poète qui voudrait la fuir, mais demeure impuissant à résister à la passion. L'emprise de la déesse est dépeinte par des expressions tenant du registre religieux, mais surtout amoureux¹³⁵ (*vis me tenet*, v. 29, *laesus* et *demens*, v. 30) ; le poète clôt même sa déploration avec le verbe *amo*, après avoir inséré, entre les adjectifs où il déplore sa folie douloureuse, deux occurrences du mot *carmen*, l'objet de ses amours. Dans ce retour à l'expression d'une passion, réécriture élégiaque mais dont l'objet anobli est enfin respectable, la Muse incarne finalement la survie littéraire du poète et sa réconciliation avec les valeurs éthiques et esthétiques de son temps¹³⁶.

Les Muses ne sont pas remplacées par des *puellae* investies de leurs attributs : elles maintiennent leur présence dans l'élégie, car elles ont une fonction régulatrice de la parole

¹³³ K. Descoings, « La Muse, tourment et médecin du poète exilé (Antiquité et Renaissance) », *Études Épistémè* 13, 2008, p. 16-37. Sur ce paradoxe entre malédiction et éloge des Muses, voir également G. Lieberg, « Ovide et les Muses », p. 20-22.

¹³⁴ « Moi aussi, la Muse me console dans mon voyage vers le Pont, lieu qui m'est assigné ; elle est demeurée la seule compagne de mon exil ; elle seule est sans peur au milieu des embûches, et ne craint ni l'épée du soldat, ni la mer, ni les vents, ni la barbarie. Elle sait aussi quelle trompeuse méprise a causé ma perte et que mon acte fut coupable et non criminel ; sans doute m'est-elle aujourd'hui secourable parce qu'elle me fut autrefois funeste, lorsqu'elle fut déclarée complice de mon crime. Ah ! Je voudrais, puisqu'ils devaient me nuire, n'avoir jamais touché aux mystères des Piérides. Mais que faire aujourd'hui ? Je suis possédé par la puissance même de leurs mystères et, comme un fou, j'aime cette poésie qui m'a blessé » (trad. cit.).

¹³⁵ Sur ce mal d'écrire comparable à la passion amoureuse, voir K. Descoings, « La Muse, tourment et médecin », p. 20 et surtout 24-27.

¹³⁶ E. Delbey, « Existe-t-il une Muse élégiaque ? », p. 194 ; S. Viarre, *Ovide*, parle de sa « foi » en la Muse en même temps qu'en la communauté poétique (p. 100), qui garantit sa survie – comme les métamorphoses garantissaient la survie de ceux qui les subissaient (p. 117).

poétique. L'existence du texte est assurée par deux moyens contradictoires, l'affirmation d'une autorité extérieure, celle des Muses, et celle de l'autorité subjective du Moi ; le détour par la figure des Muses ouvre la voie à un poète inspiré par lui-même, son expérience et son affectivité¹³⁷.

Dans le corpus augustéen, les personnifications de la poésie ont trois fonctions : garantir l'intégration dans la tradition grecque tout en s'en démarquant par une entreprise de romanisation¹³⁸ ; fournir un cadre allégorique et/ou métonymique au choix de genres poétiques moins élevés que l'épopée (lyrisme, élégie, bucolique) ; continuer d'exprimer la relation complexe que le poète entretient avec sa place dans la société, ainsi qu'avec son œuvre, conçue non seulement au moment de son élaboration par la parole et par l'écriture, mais également avec un regard rétrospectif qui tente de la définir, en elle-même et par rapport au poète.

*Stace*¹³⁹

Il serait trop long de croiser toutes les Muses et Nymphes de la poésie latine, aussi se contentera-t-on, pour la période flavienne, d'un seul exemple : celui de Stace, en particulier dans les *Silves*, d'autres études faisant le point sur ses Muses épiques¹⁴⁰. Dès lors qu'il redéfinit, en parlant de *calor subitus*, les conditions de l'écriture, et rompt avec la mystique de l'inspiration pour lui substituer une improvisation spontanée suivie d'un travail d'organisation¹⁴¹, on ne peut s'attendre à croiser dans ses vers les Muses de ses prédécesseurs. S'il invoque parfois Érato ou Calliope, c'est avec une familiarité bonhomme, teintée d'ironie¹⁴², et sa Clio joue les provocatrices en tenue de Bacchante¹⁴³. Bien souvent, il balaie

¹³⁷ Voir la conclusion de la thèse d'E. Delbey, *Poétique de l'élégie romaine*, p. 203-204.

¹³⁸ H. Karamalengou, « "Musa" ou "Musae" ? », p. 134, explique que la Muse exerce une fonction sémiotique où se pose pour le poète le problème « du processus d'intégration, voire de différenciation, du poète romain dans une tradition littéraire déjà définie ».

¹³⁹ Sur la réception de Stace à la Renaissance, voir, P. Galand-Hallyn, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre l'*Épître aux Pisons* d'Horace et la poétique de la silve (au début du XVI^e siècle en France) », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 60, 1998, p. 609-640 et L. Scarparo, « L'influence de Stace sur la poésie napolitaine de la fin du Quattrocento », *Camena* 1, 2007 [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/L.Scarparo_revu.pdf].

¹⁴⁰ Voir, à ce sujet, S. A. Georgacopoulou, « Clio dans la *Thébaïde* de Stace : à la recherche du *kléos* perdu », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 37, 1996, p. 167-191.

¹⁴¹ Je fais le point sur cette notion et sur son devenir à la Renaissance dans ma première partie, p. 78-79.

¹⁴² Stace, *Silves*, I, 2, 47-50 et IV, 7, 1-4 pour la première et III, 1, 49-51 pour la seconde.

¹⁴³ *Silves*, I, 5, 13-14.

d'un revers de main les prétentions de ces allégories un peu obsolètes à venir l'inspirer¹⁴⁴ et, si crier leur impuissance à exprimer dignement la douleur du deuil est topique¹⁴⁵, il est plus rare de les juger inaptes à faire l'éloge d'un lieu, comme il le fait pour les bains de Claudius Etruscus ou la villa de Pollius Felix¹⁴⁶. Ces paysages où la nature s'embellit sous la main de l'homme, Stace les peuple de Nymphes qui en seront à la fois les habitantes et les chantres, dessinant la continuité entre le lieu décrit, le mythe invoqué et son expression littéraire¹⁴⁷. Dès lors, ces Nymphes constituent la poétique du lieu puisqu'elles président à son chant tout en garantissant, par leur présence vivante, l'*enargeia* de sa description¹⁴⁸. Enfin, la poésie personnifiée devient la garantie de l'ordonnement de la nature domptée et, partant, de sa beauté¹⁴⁹ ; les habitants des villas, d'ailleurs, sont de véritables Orphées¹⁵⁰, et Domitien, nouveau Zeus, règne sur les Muses et leur dicte leurs vers¹⁵¹ – comme, sans doute, à ses poètes... La poétique des éloges de lieux est caractéristique de l'écriture stacienne : le lieu décrit contient les seules puissances capables de le dire – elles en sont les déesses, les habitantes – et donc les conditions de sa propre énonciation.

Ce phénomène est valable également pour les silves consacrées non à un lieu, mais à une personne, qui vient s'immiscer dans le chœur des Muses, plus légitime qu'elles, et plus précieuse au poète, dès lors qu'elle forme la matière du poème :

*Ast ego nec Phoebum, quamquam mihi surda sine illo
plectra, nec Aonias decima cum Pallade divas
aut mitem Tegeae Dircesve hortabor alumnum :
ipse veni viresque novas animumque ministra,
qui caneris ; docto nec enim sine numine tantum
Ausoniae decora ampla togae centumque dedisti
judicium mentemque viris. Licet enthea vatis
excludat Piplea sitim nec conscia detur*

¹⁴⁴ *Silves*, II, 3, 1 et I, 6, 1-2: voir ci-dessus à propos des *carmina* 65 et 68 de Catulle, p. 46-47.

¹⁴⁵ Dans l'*epicedion* à son père, *Silves*, V, 3, 1-32 ; sur ce poème et sa fortune, voir la troisième partie, p. 368.

¹⁴⁶ Respectivement dans les silves I, 5, 1-5 et II, 2, 36-42 ; également au sujet de l'action de grâces pour Domitien, IV, 2, 5-10.

¹⁴⁷ Par exemple les silves déjà citées – les bains de Claudius Etruscus (I, 5), les deux éloges de villas, celle de Manilius Vopiscus (I, 3) et celle de Pollius Felix (II, 2), auxquelles on peut ajouter celle qui chante la voie Domitienne (IV, 2) et l'*aition* de l'arbre d'Atédus Mélior (II, 3). Voir notamment, dans l'abondante bibliographie consacrée à ces pièces et en particulier aux descriptions de villas, S. T. Newmyer, *The Silvae of Statius. Structure and Theme*, Leiden, Brill, 1979, chap. II, H et IV, F ; A.-M. Taisne, *L'Esthétique de Stace : la peinture des correspondances*, Université de Tours, 1974, p. 97-102 ; et le chapitre consacré à Stace dans l'ouvrage de référence de P. Grimal sur *Les Jardins romains*, Paris, 1969.

¹⁴⁸ Je renvoie, pour ce qui concerne l'*enargeia* descriptive, aux pages consacrées par P. Galand-Hallyn à Stace dans *Le Reflet des fleurs*, p. 287-304.

¹⁴⁹ Sur la domestication de la nature apaisée et tempérée par la main humaine et le pouvoir impérial, on se reportera notamment à C. E. Newlands, *Statius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge, University Press, 2002, en particulier les p. 164-172 et 206-209, et P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 275 et les notes.

¹⁵⁰ *Silves*, I, 3, 99-104 ; II, 2, 112-120 ; III, 1, 66-67.

¹⁵¹ *Silves*, IV, 2, 55-56. La relation triangulaire entre Stace, le pouvoir impérial et la Muse a été étudiée par G. Rosati, « Muse and Power in the Poetry of Statius », *Cultivating the Muse*, p. 229-252.

*Pirene : largos potius mihi gurges in haustus
qui rapitur de fonte tuo, seu plana solutis
quom struis orsa modis seu quom tibi dulcis in artem
frangitur et nostras curat facundia leges*¹⁵².

(Stace, *Silves*, I, 4, 19-28)

Récusant les Muses sans les récuser vraiment, Stace charge le texte de références lexicales aux déesses (leur nombre, v. 20, leurs épithètes, v. 24-25) et aux conceptions de l'enthousiasme (Apollon, au v. 19, et l'expression *entheia vatis*, v. 23), leur permettant de demeurer présentes dans la négation même. Il impose sur sa personnification nouvelle de l'inspiration toutes leurs caractéristiques, jusqu'à la métaphore de la source à laquelle le poète s'abreuve (v. 25-26).

Finissant de mêler dans son creuset le monde des allégories divines et celui des hommes qu'il loue, Stace en donne à voir la réciproque : un monde où les Muses s'invitent aux activités humaines. Si elles descendent en joyeux cortège, c'est pour participer aux noces d'un ami¹⁵³ ; Calliope ne témoigne pas à Lucain son élection par de grandioses démonstrations, mais avec la tendresse toute maternelle dont elle l'embrasse encore bébé ou s'inquiète de ses perspectives de mariage¹⁵⁴ ; et dans le deuil, les Muses se tiennent aux côtés du poète, interdites et muettes¹⁵⁵.

Stace élargit la distance, ironique ou désabusée, déjà creusée par les élégiaques entre le poète et les Muses traditionnelles de la mythologie et de l'enthousiasme, et réaffirme avec plus de force la nécessité, pour la poésie de circonstances, de se trouver d'autres personnifications poétiques : non seulement d'autres divinités, locales ou intimes, mais aussi le poème lui-même et les conditions de sa production, à commencer par son objet ou son destinataire, parfois confondus. C'est leur caractère exceptionnel qui provoque le *calor subitus* propice à l'improvisation poétique. Comme l'écrit Perrine Galand, « la divinité ou l'allégorie invoquées se confondent avec le contenu même du poème. Stace pousse à

¹⁵² « Mais pour moi je ne m'adresserai ni à Phébus, quoique mon plectre reste muet sans lui, ni aux déesses de l'Aonie, ces Muses dont Pallas fait la dixième, ni aux aimable nourrissons de Tégée et Dircé : viens en personne, donne-moi des forces nouvelles avec l'inspiration, toi qui es chanté ; car ce n'est pas sans les lumières d'un génie divin que tu as, si grand, amplement illustré la toge ausonienne et donné jugement et entendement à nos centumvirs. La Muse inspirée de Pipla peut bien interdire sa fontaine à ma soif poétique et Pirène se refuser à me communiquer son enthousiasme : mieux vaut que je puise à longs traits l'eau qui se puise de ta source, soit que tu plies tes faciles conceptions au rythme de la prose, soit que ta charmante éloquence s'adapte aux difficultés de notre art et prenne souci de nos lois » (trad. J. Izaac, revue et corrigée par C. Moussy, Paris, Les Belles Lettres, 1961).

¹⁵³ *Silves*, I, 2, 1-10.

¹⁵⁴ *Silves*, II, 7, 36-106.

¹⁵⁵ *Silves*, V, 3, 14-15.

l'extrême l'équivoque, ou mieux, la tautologie, qui était déjà cultivée par les élégiaques : l'inspiration du poète n'est autre que la matière qu'il conçoit pour chaque chant »¹⁵⁶.

Philosophie et mythographie : la légitimation des Muses

Muses et philosophie

De Pythagore à Platon

Bien qu'elle ne corresponde pas à une pratique poétique, l'interrogation des philosophes sur la nature des Muses donne un contrepoint indispensable à leur représentation par les poètes. Dans la pensée pythagoricienne, les Muses sont l'image de l'harmonie universelle, déesses non seulement poétiques, mais politiques et métaphysiques¹⁵⁷. Garanties de l'ordre du monde et de sa vérité, elles sont donc source de la connaissance. Cette conception est centrale dans la pratique du « culte des Muses » telle que l'a étudiée Pierre Boyancé¹⁵⁸ : les déesses avaient leur sanctuaire à l'Académie, et les cérémonies en leur honneur organisaient la vie de la communauté. Leur musicalité n'est plus celle du chant poétique, mais celle de l'univers et de ses sphères¹⁵⁹. Platon est l'héritier de la conception pythagoricienne lorsqu'il peint, dans le mythe d'Er raconté au dernier livre de la *République*¹⁶⁰, la vision de neuf Sirènes dont chacune préside à une sphère – Sirènes dans lesquelles il faut comprendre les Muses, nous confirme Macrobe qui fait des huit premières les huit symphonies des sphères, Uranie prenant la huitième place, et de la neuvième, Calliope, l'harmonie totale¹⁶¹. On retrouve une influence pythagoricienne également dans le mythe des cigales raconté dans le *Phèdre*, où l'étiologie des insectes en fait des hommes qui, par passion pour les Muses, s'étaient métamorphosés à force d'avoir oublié le boire et le manger, et qui désormais

¹⁵⁶ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 286.

¹⁵⁷ Voir J. Dangel, « Faunes, Camènes et Muses », p. 24-26 et la n. 64.

¹⁵⁸ P. Boyancé, *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1936.

¹⁵⁹ Voir Porphyre, *Vie de Pythagore*, 31. Je ne m'attarde pas sur la question difficile de l'harmonie des sphères, qui dépasse largement l'objet de cette étude, et renvoie à l'article de P. Boyancé, « Les Muses et l'harmonie des sphères », *Mélanges F. Grat*, Paris, 1946.

¹⁶⁰ Platon, *République*, X, 616c-617c.

¹⁶¹ Macrobe, *Commentaire au Songe de Scipion*, II, 3. Sur l'assimilation des Muses aux Sirènes et les problèmes qu'elle pose, voir Porphyre, *Vie de Pythagore*, 39, qui fait des Muses les joies de la vie vertueuse et des Sirènes les tentations des plaisirs charnels, et M. Detienne, *Homère, Hésiode, Pythagore. Poésie et philosophie dans le pythagorisme ancien*, Latomus, 1962, p. 58-59. Sur le devenir de cette image de la Sirène mensongère dans la littérature, voir H. Vial (dir.), *Les Sirènes ou le Savoir périlleux, de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2014.

adressent aux Muses leurs récits¹⁶². L'imagerie de la fable et les conditions dans lesquelles elle est racontée reprennent les motifs de l'initiation aux mystères¹⁶³. Pythagore et Platon, comme Homère et Hésiode¹⁶⁴, font des Muses les personnifications moins de la composition artistique que de la vérité, en quoi elles sont proches des préoccupations des philosophes au moins autant que des poètes : témoin l'étymologie donnée du nom de Μούσα dans le *Cratyle*, μῶσθαι, recherche et quête, mais également désir¹⁶⁵.

Platon, par ailleurs, s'interroge sur la place du poète et la nature de son inspiration en plusieurs endroits de son œuvre¹⁶⁶. À propos d'Homère, il affirme que le poète inspiré a un statut divin (θεῖον) et que sa parole a, ou prend, valeur de vérité¹⁶⁷. Son discours le plus célèbre sur la question, l'*Ion*, fait preuve de davantage de méfiance et d'ironie à l'égard des inspirés. Les « bons » poètes épiques et lyriques, non seulement sont possédés et mis en mouvement par un dieu (ἔνθεοι)¹⁶⁸, pris d'un transport que Socrate compare, dans le cas des seconds, à la transe bachique, mais ils inspirent à leur tour leurs lecteurs : « Οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται »¹⁶⁹. Divins et inspireurs parce qu'ils sont les véhicules de l'inspiration divine, ces poètes sont identifiés à des Muses ailées en une parodie de leur langage métaphorique¹⁷⁰. Platon précise encore que cette faveur divine concédée au poète et qui le fait parler vrai

¹⁶² Platon, *Phèdre*, 259a-d.

¹⁶³ Voir J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration*, p. 192-199, et J.-M. Ghitti, *La Parole et le lieu*, p. 162-176.

¹⁶⁴ Sur l'influence du pythagorisme dans la conception platonicienne des Muses et de l'inspiration, voir P. Boyancé, *Le Culte des Muses*, p. 176 ; M. Detienne, *Homère, Hésiode, Pythagore*, p. 41 ; M. Briand, « Inspiration, enthousiasme et polyphonies : ἔνθεος et la performance poétique », *Noésis* 4, 2000, p. 97-154, en particulier la p. 145, n. 142. Sur la connaissance par les pythagoriciens des conceptions homériques et hésiodiques, voir M. Detienne, *Homère, Hésiode, Pythagore*, p. 26-27 et 34, n. 3.

¹⁶⁵ Platon, *Cratyle*, 406a : « Τὰς δὲ "Μούσας" τε καὶ ὅλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπωνόμασεν », « Quant aux Muses et à la musique en général, c'est du fait de désirer, semble-t-il, de la recherche de l'amour et de la science que ce nom a été tiré » (trad. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1998) ; étymologie reprise et corrigée par Cornutus puis par Isidore de Séville, *Étymologiques*, III, 14, 1. Sur les différentes étymologies proposées du nom de Μούσα, voir J. Assaël, *Pour une poétique de l'inspiration*, chap. I.1, « Poétique des étymologies », p. 21-52 (le *Cratyle* est évoqué aux p. 25-33).

¹⁶⁶ Voir les articles de J.-F. Mattéi, « L'inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon », *Noésis* 4, 2000, p. 73-96, et M. Briand, « Inspiration, enthousiasme et polyphonies », où la réflexion sur Platon et son influence occupe les p. 140-151.

¹⁶⁷ Platon, *Lois*, III, 682a : « θεῖον γὰρ οὖν δὴ καὶ τὸ ποιητικὸν ἐνθεαστικὸν ὄν γένος ὑμνωδοῦν, πολλῶν τῶν κατ' ἀλήθειαν γιγνομένων σὺν τισιν Χάρτισιν καὶ Μούσαις ἐράπτεται ἐκάστοτε », « car les poètes aussi sont une race divine, inspirée lorsqu'elle chante, et avec l'aide des Grâces et des Muses ils atteignent à tout instant bien des faits historiques » (trad. E. des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1975). G. Steiner, *Grammaires de la création*, p. 68-70, étudie cette conception de l'artiste comme *medium* de la vérité, en rappelant que même Socrate a recours à l'autorité des Muses pour accéder à un ordre de vérité supérieur dans le *Phèdre*.

¹⁶⁸ *Ion*, 533d-e.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 533e : « De même la muse inspire elle-même le poète ; celui-ci communique à d'autres l'inspiration, et il se forme une chaîne inspirée. »

¹⁷⁰ *Ibid.*, 534b.

implique sa spécialisation dans un genre plutôt que dans un autre, où « sa » Muse le pousse¹⁷¹. Ces Muses omniprésentes et l'avalanche de métaphores figurant l'impuissance et la dépendance du poète doivent nous mettre en garde : l'*Ion* n'est pas un panégyrique du poète, mais délégitime le discours poétique au profit de celui du philosophe¹⁷².

Comme Platon et Pythagore avaient fait des Muses les personnifications des valeurs suprêmes de leur système de pensée – vérité et harmonie –, Cicéron, lui, les identifie à l'humanité et à la connaissance : « *cum Musis, id est cum humanitate et cum doctrina* »¹⁷³. La rhétorique elle-même procède de la possession divine, et l'orateur est le juste successeur du poète : les Muses sont invoquées par des orateurs et définies comme les protectrices de la rhétorique¹⁷⁴.

Antiquité tardive et Moyen Âge

Les philosophes plotiniens et néo-pythagoriciens reprennent l'imagerie initiatique des mystères associés aux Muses et à leur vérité universelle. L'*Hymne aux Muses* de Proclus réitère l'assimilation du chant des Muses à la révélation d'une connaissance secrète, rappelant que l'Académie fonctionnait comme un thiasse dédié aux déesses¹⁷⁵. Une semblable interprétation est proposée des Nymphes par Porphyre, pour qui l'ancre qu'elles occupent chez Homère est image du monde et de l'infra-monde, et les Naïades elles-mêmes, les allégories des âmes¹⁷⁶.

La Muse de Platon et de la philosophie resurgit dans plusieurs textes ultérieurs. Au VI^e siècle, dans la *Consolation de Philosophie*, Boèce prisonnier se console d'abord auprès des

¹⁷¹ *Ibid.*, 534c. Les Muses servent également de métonymie aux genres, et aux formations, mises en opposition, au livre VII des *Lois* : voir en particulier l'opposition entre « Muse » tempérée et « Muse » flatteuse, en 817b. Pour J.-M. Ghitti, *La Parole et le lieu*, p. 171, « tout délire suppose une élection » et le choix d'un genre ou style en est la manifestation.

¹⁷² J.-M. Ghitti, *ibid.*, p. 173, rapproche ce passage du *Timée* (46-47) où la voix est inférieure à la vue ; or les poètes ne savent qu'être voix, que parler sous la dictée des Muses, mais les Muses elles-mêmes sont du côté de la mémoire et donc de la vue, de la contemplation. Toutefois, cette lecture de l'*Ion* n'est pas celle de Ficin et des humanistes, qui au contraire utilisent le dialogue platonicien comme une légitimation de la poésie : voir J. Lecoq, *L'Idéal et la différence*, p. 227 sq. Sur l'assimilation du philosophe à un *vates* dans le néo-platonisme florentin, voir *id.*, « Naissance d'une prose inspirée », p. 35-36.

¹⁷³ Cicéron, *Tusculanes*, V, 23.

¹⁷⁴ Voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Études augustiniennes, 1993, p. 626, et les références aux orateurs dans les n. 111 (invocations des Muses en général), 113 (de Calliope) et 114 (de Cléopâtre) ; pour les allusions à la possession par un dieu, voir p. 627, les n. 128 (notamment Cicéron, *De oratore* III, 4) et 129 (possession par les Nymphes). Sur la parenté entre rhétorique et poésie encomiastique, voir p. 635-656.

¹⁷⁵ Sur ce texte et sa fortune, voir T. Kupke, « Où sont les Muses d'antan ? : notes for a study of the Muses in the Middle Ages », *From Athens to Chartres : Neoplatonism and medieval thought. Studies in honour of Édouard Jeuneau*, éd. J. Westra Haijo, Leiden, Brill, 1992, p. 424.

¹⁷⁶ Porphyre, *L'Antre des Nymphes*, 8-14. Sur ce texte, voir J. Pépin, *La Tradition de l'allégorie*, chap. IV.

Camènes de l'élégie, véritables personnages présents à ses côtés au cachot pour lui dicter de sombres distiques¹⁷⁷. Mais bien vite, elles sont chassées par Philosophie, qui les traite de *meretriculae*, de Sirènes vulgaires et mensongères, et les fait fuir, toutes honteuses¹⁷⁸. Philosophie propose ensuite à Boèce de trouver le réconfort dans ses Muses à elle, celles de la vérité universelle et non plus de l'expression personnelle, allégories et non personnages¹⁷⁹. Or la *musica* et les vers sont l'un des moyens d'accéder à cette vérité¹⁸⁰. Boèce suit donc le modèle platonicien en rejetant les Muses terrestres de l'élégie tout en affirmant le pouvoir des Muses des sphères et de la philosophie, mais aussi du verbe poétique, pendant de la pensée théorique.

Redevenues diseuses de vérité, et non apanage du poète, les Muses vont de même jusqu'à jouer les protectrices auprès d'un simple mythographe : les *Mitologiae* de Fulgence sont un dialogue entre l'auteur et Calliope, bientôt rejointe, toute déçue de ne pas avoir affaire à un véritable poète et induite en erreur par le titre de l'ouvrage, par des collègues plus compétentes, une incarnation de la Satire qui rappelle Thalie, et Uranie, accompagnée de l'allégorie de la Philosophie¹⁸¹. Ce sont ces dernières qui seront finalement désignées comme les détentrices de la vérité, et les plus capables de donner à l'auteur l'investiture désirée. Calliope expose à cette occasion ses pérégrinations et ses *translationes* d'Athènes à Rome puis à Alexandrie et, semble-t-il, en Afrique.

Les traités de Fulgence et de Boèce, mais aussi le *Commentaire au songe de Scipion* de Macrobie, déjà mentionné, ou les *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, ont largement informé les conceptions médiévales des Muses¹⁸². Allégories de la vérité substituées aux Muses séductrices et corruptrices de la poésie, elles correspondent, chez Fulgence, aux différents champs du savoir, distinction comparable aux allégories des *artes liberales* de Capella¹⁸³, elles-mêmes associées, comme les Muses, aux planètes ou à leurs sphères dans l'iconographie¹⁸⁴. Leur multiplicité se conjugue, ainsi, avec l'unicité de la

¹⁷⁷ Boèce, *Consolation de Philosophie*, I, pr. 1, 1-7.

¹⁷⁸ *Ibid.*, I, pr. 1, 8-12.

¹⁷⁹ Voir l'article de J.-B. Guillaumin, « Des Camènes élégiaques à la Muse de Platon : la *musica* dans la *Consolation de Philosophie* », conférence pour l'Association Guillaume Budé, Clermont-Ferrand, 2011, p. 2-5 [<http://www.normalesup.org/~jguillau/Muses-310511.pdf>] et K. Descoings, « La Muse, tourment et médecin », p. 27-28.

¹⁸⁰ J.-B. Guillaumin, « Des Camènes élégiaques à la Muse de Platon », p. 5-9 et 11-13.

¹⁸¹ Fulgence, *Mitologiae*, VIII, 6-XIII, 5.

¹⁸² Voir T. Kupke, « Où sont les Muses d'antan ? », p. 426-429.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 430-436.

¹⁸⁴ Voir notamment la gravure représentant Apollon, les planètes et les Muses dans le *Practica musicae* de Gafurius, reproduite par J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Londres, Warburg Institute, 1940, fig. 48, et la représentation des planètes et des *artes liberales* dans l'église Santa Maria Novella de Florence, *ibid.*, fig. 22.

vérité. De même, elles font l'objet d'une relecture allégorique dans l'*Ovide moralisé* où la joute des Muses et des Piérides, jeunes filles douées au chant mais par trop orgueilleuses, devient celle des philosophes et des poètes, dont les mélodies, tout envoûtantes qu'elles soient, sont nécessairement inférieures¹⁸⁵.

Muses et mythographie

La littérature mythographique consacrée aux Muses, aux Grâces et aux Nymphes est abondante et dépasse le propos d'une étude de poétique¹⁸⁶. Toutefois, il paraît nécessaire d'en mentionner certains éléments récurrents : d'une part pour rendre compte de leur traversée des âges médiévaux et des éléments de continuité et de discontinuité dans leur représentation, d'autre part pour rendre justice à cet intertexte supplémentaire familier des humanistes et notamment de Pontano. Jean Seznec a montré combien les traités de mythographie avaient assuré la « survivance » des dieux du paganisme au Moyen Âge, quitte à les passer dans un prisme déformant¹⁸⁷ ; parmi ces figures, les Muses sont, pour reprendre Curtius, l'une des constantes formelles de la tradition littéraire européenne¹⁸⁸. Dans sa *Généalogie des dieux païens* (1374), Boccace, héritier des mythographes de l'Antiquité (notamment Cornutus, Isidore de Séville et Fulgence) mais encore tributaire de l'esprit d'interprétation allégorique médiéval¹⁸⁹, fait le point sur les traditions relatives aux Muses. Sa défense de la mythologie prend, au livre XIV, l'allure d'un plaidoyer pour la poésie et la fable et, partant, pour la sécession du poète¹⁹⁰. L'œuvre de Boccace inspira, à son tour, d'autres traités au XVI^e siècle, parmi lesquels il faut en mentionner deux

¹⁸⁵ *Ovide moralisé*, V, 2523-2524. L'épisode du défi lancé par les Piérides aux Muses est raconté par Ovide, *Métamorphoses*, V, 294-678 ; le récit fait par Uranie à Pallas pour lui expliquer l'identité des oiseaux qu'elle a observés contient, en abyme, celui chanté par Calliope pour remporter le concours, l'enlèvement de Perséphone. Les nymphes, à l'unanimité, lui décernent la palme et, pour punition, les neuf Piérides sont métamorphosées en pies criardes (v. 662-678).

¹⁸⁶ Sur la définition complexe du « genre » de la mythographie, voir R. Darmon, *Dieux futiles, dieux utiles*, chap. I, p. 42-52.

¹⁸⁷ J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, notamment les livres I. 2 (tradition physique) et I.4 (tradition encyclopédique).

¹⁸⁸ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, chapitre XIII et en particulier les p. 228-229.

¹⁸⁹ Voir J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, p. 188-189 ; sur l'approche généalogique de la mythographie, voir R. Darmon, *Dieux futiles, dieux utiles*, p. 59-60 et 286-292.

¹⁹⁰ Voir J. Chomarat, « Le statut des dieux païens chez Boccace », *Mots et Croyanances. Présence du latin*, 2, éd. J. Chomarat, Genève, Droz, 1995, p. 17-28 et J. Lecoq, *L'Idéal et la différence*, p. 254-255. Je reviens sur les théories de l'inspiration développées par Boccace et la notion de *fervor* dans ma première partie, p. 77-78, et sur la question de la vocation et de la carrière poétiques dans ma troisième partie, p. 367-369.

intégralement dévolus aux Muses et à leurs comparses¹⁹¹ : l'un est un bref traité de mythographie, le *De Musis syntagma (Traité des Muses)* de Giraldi (1511)¹⁹² ; le second, le *Solitaire Premier* de Pontus de Tyard (1552)¹⁹³, est un dialogue fortement influencé par le ficinisme et la théorie des quatre fureurs.

Le développement de cette tradition mythographique érudite doit permettre aussi bien d'éclairer le commentaire des recueils latins et grecs, que de fournir aux contemporains les moyens d'une *variatio* onomastique fort vaste. On retrouve, chez les mythographes latins comme chez les humanistes, des éléments récurrents susceptibles d'éclairer la pratique poétique : l'assimilation entre Muses, Grâces et Nymphes, la fascination pour les noms et les épithètes géographiques, l'effort de dégager ces figures de la seule inspiration pour en faire un symbole double, technique et beauté d'une part, science, vérité et vertu de l'autre.

La confusion entre Muses et Grâces, puis entre Muses et Nymphes, déjà annoncée par la pratique de certains genres – respectivement lyrique et bucolique – fait chez les mythographes l'objet de justifications variées, reposant sur des considérations lexicales¹⁹⁴. Ainsi, la nature aquatique des Muses expliquerait leur identification aux Nymphes, d'après Isidore de Séville¹⁹⁵ ; l'existence des Camènes latines, Nymphes fluviales devenues des Muses romanisées au nom chantant, sert d'intermédiaire¹⁹⁶. À la Renaissance, l'assimilation des Muses et des Nymphes est considérée comme légitime par les mythographes¹⁹⁷ : ils apportent leur caution à la pratique poétique.

La beauté des noms de Muses ou de Charites, qui dit la musicalité et le mouvement harmonieux, l'éclat lumineux, la gloire immortelle, invite à la méditation : à la suite des mythographes, Alain Michel leur consacre plusieurs pages d'exégèse¹⁹⁸, notant qu'ils préfigurent chez Pindare et les autres lyriques la représentation de la beauté dans les deux genres du dithyrambe et de l'allégorie, et concluant : « la mythologie, par les voies qui lui

¹⁹¹ Les Muses sont présentes dans bien d'autres, qu'il serait trop long d'examiner ici tour à tour : voir les ouvrages mentionnés par R. Darmon, *Dieux futiles, dieux utiles*, p. 59-109, à commencer par les *Apotheosis deorum libri* de Pictorius ; sur l'évolution de la mythographie, tradition temporairement interrompue, entre Boccace et les traités des années 1530, voir *ibid.*, p. 177-178.

¹⁹² R. Darmon, *ibid.*, p. 78.

¹⁹³ Pontus de Tyard, *Solitaire Premier ou Discours des Muses et de la fureur poétique*, éd. S. F. Baridon, Genève/Lille, Droz/Liard, 1950.

¹⁹⁴ Elles sont déjà esquissées chez certains poètes : voir ci-dessus, p. 43-44.

¹⁹⁵ Isidore de Séville, *Étymologiques*, VIII, 11, 96, affirme que les Nymphes sont des divinités aquatiques (crase de *numine lympharum*), mais aussi qu'elles sont à bon droit appelées Muses, à cause de la musicalité de l'eau. Voir F. Joukovsky, *Poésie et mythologie*, p. 189-191.

¹⁹⁶ Macrobie, *Commentaire au songe de Scipion*, II, 3 ; repris par Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 68. Voir l'article « Camènes » du *Dictionnaire de la mythologie* de P. Grimal.

¹⁹⁷ Voir Boccace, *Généalogie des dieux*, XI, 2 ; Giraldi, *De Musis syntagma*, éd. Schürer (1511), p. 5.

¹⁹⁸ A. Michel, *La Parole et la beauté*, sur les noms des Muses (p. 27-29) puis des Grâces (p. 30).

sont propres, précède à une analyse fort exacte des nuances de la beauté »¹⁹⁹. Cornutus, ainsi, médite sur leur généalogie et l'étymologie de leurs noms singuliers, avant de se livrer à semblable étude sur les Charites²⁰⁰ ; dans le *De Musis syntagma*, le développement sur le nom des déesses est accompagné des gravures de chacune d'entre elles²⁰¹.

L'inscription de la scène d'élection hésiodique sur les pentes de l'Hélicon, lieu nommé et connu, a donné naissance à un culte local des Muses et des divinités de la montagne, attesté par Pausanias ; rappelant les diverses légendes liées à la région, il en énumère les témoignages archéologiques, et mentionne également l'existence d'un tombeau d'Hésiode²⁰². La multiplicité des lieux associés aux Muses, dès la *Théogonie* (où elles habitent aussi bien l'Olympe et l'Hélicon), amène les mythographes à proposer la liste de leurs épithètes²⁰³, nourrissant le vivier des périphrases érudites employées par les poètes.

Enfin, la question du sens à donner au nombre des Muses est posée par les mythographes. Deux explications de leur nombre sont juxtaposées. Dans la première, les neuf Muses correspondent aux organes nécessaires à la parole et au chant²⁰⁴. Cette tradition rejoint la légende reprise à Varron par Augustin et, plus tard, Pontus de Tyard, selon laquelle les neuf Muses sont, en réalité, neuf statues de femmes, trois sculpteurs en ayant réalisé trois chacun²⁰⁵ ; comme elles étaient d'égale beauté, les habitants de la cité qui les avait commandées ne purent en choisir une seule et conservèrent les neuf effigies des déesses. La légende avait l'intérêt de ramener les Muses au nombre de trois fois trois, image de la triple origine du son (voix, instrument à cordes et percussion). Boccace évoque cette hypothèse mais la juge insatisfaisante²⁰⁶. Il en préfère une autre, appuyée sur les ouvrages de philosophie et de mythographie de l'Antiquité tardive, faisant des Muses les différents

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁰⁰ Cornutus, *De natura deorum*, respectivement chap. XIV et XV ; pour les Grâces, repris par Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 31-33.

²⁰¹ Giraldu, *Traité des Muses*, p. 13-19. Sur l'importance du nom des dieux comme « mode d'accès au savoir » dans la mythographie, voir R. Darmon, *Dieux futiles, dieux utiles*, p. 178-185, et sur les liens entre texte et image, *ibid.*, p. 218-238.

²⁰² Pausanias, *Périégèse*, IX, 28-31. Sur les légendes, cultes et vestiges de l'Hélicon, voir l'ouvrage collectif dirigé par A. Hurst et A. Schachter, *La Montagne des Muses*, Genève, Droz, 1996.

²⁰³ Notamment Giraldu, *De Musis syntagma*, p. 9-12 ; Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 54-60 et 69-70. Voir R. J. Clements, *Critical theory and practice of the Pléiade*, Cambridge, Harvard University Press, 1942, p. 237.

²⁰⁴ Sur les conceptions médiévales et humanistes des organes de la parole, voir M.-L. Demonet, *Les Voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, partie II, chap. VI.2, « Lieux et nerfs de la parole », p. 496-514 ; voir également la gravure de « l'homme scientifique » dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory (reproduite et commentée par J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, fig. 49, à comparer aux fig. 17 et 18, et par C.-G. Dubois, *Mythe et langage*, p. 30 et 94).

²⁰⁵ Saint Augustin, *De doctrina christiana*, II, 17, 27 ; repris par Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 35. Voir J. Pépin, *Mythe et allégorie*, p. 346-347.

²⁰⁶ Boccace, *Généalogie des dieux païens*, XI, 2 ; repris par Giraldu, *De Musis syntagma*, p. 6 et Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 45-46.

aspects du savoir (« *doctrinae atque scientiae modos* »), d'après l'étymologie de leurs noms²⁰⁷ ; ces Muses sérieuses connaissent, à sa suite, une grande fortune, notamment dans la poésie scientifique du Quattrocento²⁰⁸. Le terme de *modus* suggère une division des rôles moins systématisée et tranchée que chez Fulgence ou surtout Capella, mais plutôt une pluralité de facettes susceptibles de se contaminer et de se compléter, en même temps qu'il joue sur la polysémie musicale. Paradoxalement, le sexe féminin des Muses est même un argument en faveur de leur assimilation aux sciences ou aux vertus, termes également féminins²⁰⁹.

Poésie néo-latine du Trecento : l'exemple de Pétrarque

La poésie de Pétrarque fait malicieusement résonner les échos d'Hésiode, des élégiaques et des bucoliques, dans le portrait qu'il peint de Muses intimes, incarnations de la retraite lettrée et de l'humanisme salvateur. La troisième églogue du *Bucolicum carmen*, « *Amor pastorius* » (« Le Berger amoureux »), donne la parole à Stupeus, un double de l'auteur²¹⁰, qui conte à sa bien-aimée Daphné sa rencontre inattendue avec le chœur des Muses, lesquelles lui ont fourni l'argument pour séduire celle qu'il aime :

*Purpurea in ripa laurique comantis ad umbram
virgineam aspicio, celo plaudente, choream.
Flecto gradum propere. Tunc una sonantior omni
ex numero : – Si fata tuos hoc tramite gressus
rara movent, aude divinos cernere vultus. (...)
Novimus, inquit,
omnia. Thesalidem sequeris per confraga Danem
fabula jam pridem aoniis notissima lucis.
I certus, lentescet enim ; tamen accipe ramum
hunc prius. – Et tenero frondosum pollice ramum
decerpsit, cupidoque michi porrexit, et : – Ibis,
ibis, ait, dicesque novem vidisse sorores (...)
dic nexa canentes
orbibus imparibus, vario modulamine vocum,
cuncta novem, variosque animorum ex ordine motus*

²⁰⁷ Repris par Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 28-30. Voir I. Pantin, *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995, p. 183 sq.

²⁰⁸ Sur la tradition des Muses « sérieuses », dénuées de toute frivolité et identifiées au savoir et à la science, depuis la poésie classique, voir *ibid.*, p. 178 sq.

²⁰⁹ Voir Cornutus, *De natura deorum*, XIV, repris par Pontus de Tyard, *Solitaire Premier*, p. 47.

²¹⁰ Sur la lecture allégorique du *Bucolicum carmen*, je renvoie à l'article de J.-L. Charlet, « L'allégorie dans le *Bucolicum carmen* de Pétrarque », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. B. Pérez-Jean et P. Eichkel-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p. 367-380, et, sur l'églogue III, à l'introduction dans l'édition de M. François et P. Bachmann, Paris, Champion, 2001, p. 69-74. La figure de Daphné et ses multiples incarnations allégoriques font l'objet d'une analyse de N. Mann, « Pétrarque et les métamorphoses de Daphné », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1994.2, p. 382-403.

*quid fame predulcis amor, vocisque levamen,
quid studium, ingeniique vigor ; quid culta cerebri
ora tenacis agat ; post hec, quisnam impetus, et quod
judicium, etheree quenam discretio menti,
quidve potens mulcere aures. In fine fugaces
huc, Dane – dic – verte oculos. Regina sonori
hunc michi prima chori ramum dedit arbore vulsum,
quem tibi monstrarem ; volucrem jubet illa monetque,
hemonie post signa fuge, consistere tandem²¹¹.*

(Pétrarque, *Bucolicum carmen*, III, 89-93, 98-104, 112-123)

Cette longue scène d'élection emprunte de nombreux éléments à Hésiode – la rencontre inopinée sur les versants d'une colline, au bord d'un cours d'eau ; la parole donnée à la Muse ; le don symbolique d'un objet qui désigne son destinataire comme poète ; l'effort pour définir les Muses. Ce faisant, Pétrarque intègre à son intertexte des éléments personnels, à commencer par Daphné/Laure, présente dans le *locus amoenus* planté de lauriers (v. 83) et premier « savoir » des Muses (v. 99-100) dont la connaissance ne porte plus sur la vérité de l'univers, mais sur les émois amoureux d'un berger poète. Ainsi, le genre bucolique ramène le don du pouvoir poétique du côté de la séduction amoureuse, et le rameau offert sert d'argument auprès de la belle fugitive (v. 120-123). Par ailleurs, Pétrarque demeure l'héritier des traditions tardives et médiévales relatives à la nature des Muses : leurs neuf pouvoirs dépassent largement le champ de la poésie, pour devenir aux vers 115-119 ceux de la parole en général, capable d'offrir la renommée (*fama*), l'apaisement (*levamen*), le savoir érudit (*studium*), le génie (*ingenium*), la mémoire collective (*cerebri*), la passion (*impetus*), la sûreté du jugement (*judicium*), le discernement (*discretio*) et le pouvoir de la séduction (*potens mulcere*). Sans proposer d'équivalence systématique entre les neuf Muses et la liste de ces pouvoirs comme le feraient les mythographes, Pétrarque se contente de représenter la multiplicité des fonctions dévolues aux Muses, entre sérieux et séduction.

²¹¹ « Sur la rive radieuse, à l'ombre d'un laurier chevelu, j'aperçois un chœur de jeunes femmes dansant aux applaudissements du ciel. Je presse l'allure de leur côté. L'une d'entre elles alors, dont la voix se distinguait de l'ensemble : "S'il est vrai qu'un destin d'exception porte tes pas sur ce sentier, enhardis-toi à contempler des visages divins. (...) Nous savons tout, dit-elle. C'est la Thessalienne que tu poursuis dans les gorges rocheuses, c'est Daphné. Ton histoire, depuis longtemps, est bien connue des forêts d'Aonie. Va rassuré : elle ralentira sa course. Pourtant, prends d'abord cette branche." Alors, d'un pouce délicat, elle cueillit une branche feuillue, que de sa main je reçus avec empressement : "Oui, va, dit-elle, va, et tu diras que tu as vu les neuf sœurs (...). Dis le chœur des neuf sœurs chantant à l'unisson et dansant chacune dans son cercle, leurs intonations qui varient comme varient les forces agissantes que tour à tour elles animent : amour enivrant de la gloire, pouvoir consolant de la voix, ardeur à l'étude et puissance du génie, culture opiniâtre de la mémoire ; et puis l'élan de la passion, la sûreté du goût, le discernement d'une intelligence céleste, l'art de captiver un auditoire. Et pour terminer dis encore : "Tourne vers moi, Daphné, tes regards qui me fuient. La reine qui dirige le chœur mélodieux m'a donné ce rameau détaché de son arbre pour te le présenter. C'est elle qui t'enjoint, t'ordonne, ô ! toi l'insaisissable qui jalonnais ta fuite à travers l'Hémonie, de t'arrêter enfin" » (trad. M. François et P. Bachmann, Paris, Champion, 2001).

Il retrouve des Muses plus intimes, et un paysage plus personnel²¹², lors de son départ d'Italie pour la France et de son exil avignonnais à partir de 1301²¹³. Elles sont les compagnes dépenaillées qu'il emmène à ses côtés dans sa retraite de Fontaine-de-Vaucluse et auxquelles il tente, envers et contre tout, de bâtir un abri²¹⁴. Ses efforts pour maintenir en vie humanisme et poésie au cœur de temps troublés trouvent un écho symbolique dans ses multiples tentatives d'aménager un jardin sur les rives de la tumultueuse et imprévisible résurgence de la Sorgue, jardin maintes fois détruit par les crues et les pluies. Cette mésaventure devient, dans deux lettres en vers datées de 1346 et adressées au cardinal Giovanni Colonna (*Epistulae metricae*, III, 1 et 4), le récit de la lutte épique des Muses et des Nymphes, et la vivante image des tourments de l'exil, des difficultés de la *translatio* et des incertitudes de la vie poétique²¹⁵. Les épisodes de cette guerre allégorique recouvrent des épisodes autobiographiques. Émilie Sérís a montré comment cette fable participait à l'élaboration du mythe de la Sorgue d'une triple manière : comme asile donné aux Muses, comme source d'inspiration et comme sanctuaire de l'amour²¹⁶.

Le premier assaut voit surgir, dans le *locus amoenus* apparemment calme et propice à l'inspiration, la rage des eaux :

²¹² Ce rapport de Pétrarque au paysage a été étudié par A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 178 : « ils constituent dans la nature ce qui parle à l'amour. L'âme blessée s'y choisit des déserts pour s'y pétrifier (...) Les termes de la poésie ont donc changé. Ce sont désormais les lieux et les temps qui priment. Le monde terrestre, le monde de l'apparence, devient le cadre et l'objet du poème. Certes, il parle de l'idéal, dont il reste le miroir. Mais le chanteur aime à rêver sur le reflet autant que sur le modèle. »

²¹³ Sur le séjour de Pétrarque à Fontaine-de-Vaucluse et sa reprise dans la correspondance et l'œuvre en vers et en prose, voir L. Hermand-Schebat, « Pétrarque en France : Fontaine-de-Vaucluse et Avignon dans les lettres du poète », *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV^e au XVII^e siècle : influence, émulation, traduction*, éd. G. Vagenheim et M. Deramaix, Rouen, Presses Universitaires, 2006, p. 159-160.

²¹⁴ Plusieurs lettres peignent ce lieu d'harmonie naturelle propice à l'*otium* lettré et peuplé de divinités gracieuses comme une véritable enclave de *locus amoenus* fantasmé : voir les lettres d'invitation I, 4, au père Dionigio Roberti, longue description du lieu émaillée de rappels des *Métamorphoses*, donnant au lieu un pouvoir de réminiscence et de création littéraire, ou I, 6, à Philippe de Cavaillon, où le poète fait de Fontaine-de-Vaucluse son Hélicon et sa fontaine Aganippe. Pour les mentions comparables dans la correspondance en prose, voir L. Hermand-Schebat, « Pétrarque en France », p. 164-166.

²¹⁵ La totalité des lettres en vers a été éditée par O. et E. Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004 ; un petit nombre des épîtres a été traduit en français par V. Develay, *Lettres de Vaucluse*, Carpentras, 1974. L'ensemble du recueil des *Epistulae metricae* a fait l'objet d'une étude d'E. H. Wilkins, *The Epistulae Metricae of Petrarch. A Manual*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1956, et des articles d'U. Dotti, « Le *Metriche* del Petrarca », *Convivium* 35, 1967, p. 153-173 (sur la lettre III, 4, p. 159-162), et G. Ponte, « Poetica e poesia nelle *Metricae* del Petrarca », *Rassegna della letteratura italiana* 72, 1968, p. 209-219. Les lettres à Giovanni Colonna ont été étudiées notamment par R. Argenio, « Il Petrarca giocoso nelle *Epistole metriche* », *Rivista di Studi Classici* 8, 1960, p. 135-146, qui souligne l'humour mis en œuvre ; F. J. Nichols, « Petrarch transplants the Muses », *Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the Fourteenth Century*, éd. M. Pade, H. Ragn Jensen et L. Waage Petersen, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1997, p. 61-68 ; C. Imbert, « Le jardin de Pétrarque pour les muses en exil : que transposer une poétique, c'est réinventer son lieu », *Revue de Littérature Comparée* 308, 2003, p. 403-414.

²¹⁶ É. Sérís, « Les poètes florentins et la Sorgue : Pétrarque, Boccace, Politien, Laurent de Médicis », *L'Italie et la France*, p. 27-32. On pense aussi à l'idylle X d'Ausone sur la Moselle : voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, chap. V, en part. p. 364-373 sur l'*ekphrasis* des eaux, images de la fluidité, de la pureté et de la transparence, mais aussi de la *poikilia* du style.

*Est mihi cum Nymphis bellum de finibus ingens
 auditum fortasse tibi : mons horridus auras
 excipit ac nimbos et in aethera cornibus exit ;
 ima tenent fontes, Nympharum nobile regnum.
 Sorgia surgit ibi, querulis placidissimus undis
 et gelida predulcis aqua ; spectabile monstrum
 alveus ut virides vitreo tegit amne smaragdos.
 Hic michi saxose rigidus telluris agellus
 contigit ; hinc lites, hinc semina prima duelli.
 Namque ego, quod profugis sedes erat apta Camenis,
 concives hic esse meas mecumque tumultus
 insulsique dedi convicia temnere vulgi.
 Contra ille indignum facinus graviterque ferendum
 exsulibus sua jura dari, novus advena toto
 orbe quod expulsas aliene intruderet arcu,
 atque novem preferat anus quod mille puellis.
 Iam michi facta manu nitido brevis area fundo
 stabat et advecto ridebat gramine pratium ;
 Nympharum interea rapidum de rupibus agmen
 prosilit ac fragilis valido molimine cepti
 fundamenta ruit²¹⁷.*

(Pétrarque, *Epistulae metricae*, III, 1, 1-21)

Le lieu décrit met en concurrence deux esthétiques : celle du *locus amoenus* et celle du domaine hostile et infernal. La *copiosa varietas* descriptive suggère à la fois le miroitement lumineux et coloré des eaux (avec l'oxymore de la transparence et de l'opacité, *vitreo tegit*, au v. 7, laissant entrevoir les *smaragdi* tout en les cachant) et leur musicalité (autre oxymore au v. 5, *querulis placidissimus*). La source est une enclave charmante dans un paysage hostile, minéral (les épithètes *horridus*, *saxosus*, *rigidus*), brumeux et froid. Sa nature de *monstrum* et de *regnum* des déesses locales souligne assez sa représentation surnaturelle. De même, les Nymphes sont à la fois des demoiselles séduisantes (*puellae*, v. 16) et des guerrières impitoyables (v. 19). Le poète mélange les lexiques militaire et agricole pour décrire la scène et le lieu donné aux Muses, à la fois concret et allégorique : l'anecdote du jardin sert de support au motif de l'asile donné aux déesses.

²¹⁷ « Je mène contre les Nymphes une guerre terrible, | Au sujet de nos frontières – peut-être l'as-tu entendu dire. | Une montagne sauvage, battue par vents et nuées, | Dresse au ciel ses sommets ; | À ses pieds des fontaines, noble royaume des Nymphes. | Là jaillit la Sorgue, toute paisible d'ondes gazouillantes, | Toute douce d'eau glacée ; prodigieux spectacle | Que le bassin qui cache sous le cristal de ses flots de vertes émeraudes. | J'ai là un rude bout de champ au sol pierreux ; | De là vient le litige, les germes du conflit. | Car moi, y voyant un asile parfait pour mes Camènes d'exil, | J'en fis mes concitoyennes, leur offrit d'ensemble | Mépriser le tumulte et les injures du vulgaire imbécile. | Pour les Nymphes, forfait honteux, insupportable, | De voir leurs droits spoliés au profit d'exilées, et qu'un nouveau venu | Fit entrer dans leur citadelle ces bannies de l'univers entier, | Et préférât neuf vieilles dames à mille jeunes beautés. | Déjà sous ma main mon petit lopin avait pris des couleurs | Et le pré, au gazon que j'avais planté, avait repris le sourire – | Quant soudain la troupe rapide des Nymphes, du haut des falaises, | S'abat sur nous, et sous leur puissance inflexible, de mon fragile ouvrage | Les fondations s'écroulent » (trad. personnelle).

Plusieurs tentatives de restaurer le jardinet détruit par les eaux échouent, et Pétrarque se voit ensuite contraint de revenir en Italie, puis de retrouver son domaine vaclusien où, aidé des paysans locaux, il parvient enfin à achever son projet :

*Forte peregrinas longum vagus ire per oras
 cogor et inceptum Clausa sub Valle relinquens,
 attonitas comites post secula multa reduxi
 in Latium celseque super Capitolia Rome.
 Sextus ab his annus agitur. Quid multa ? Redimus. (...)
 Pellimus his tota Nimphas regione subactas
 erigimusque sacris mansura palatia Musis
 fluminis in ripa ; preterlabendo vicissim
 hinc sua damna gement, hinc gaudia nostra videbunt ;
 nil aliud nisi forte minas et murmur inane. (...)
 Iam victor, jam pace fruens tutusque futuri
 pannosas comites vix serum in flumine puro
 exposui lavi que vadis. Hic sepe precanti
 antiquos renovare modos, contingere lauros,
 nectereserta manu, sacras spectare choreas
 permissum²¹⁸.*

(Pétrarque, *Epistulae metricae*, III, 1, 32-36, 52-56, 76-81)

L'épisode romain est réduit à des formules elliptiques et brèves ; les Muses deviennent des personnages doués de sentiments (*attonitas*, v. 33, *gaudia*, v. 55), et leur abri prend des airs de véritable temple et de palais. Pourtant, les Muses conservent une image pitoyable, elles sont en haillons (*pannosae*, v. 77) avant le renouvellement rituel et teinté de sacralité de leur fonction. D'asile donné aux Muses, la source de la Sorgue peut devenir nouvelle Hippocrène, le lieu où la poésie antique, avec le triple symbole des mélodies (*modos*), des couronnes de laurier (*lauros,serta*) et des chœurs sacrés (*sacras choros*), trouve une seconde naissance (v. 79-80). La source ne devient donc un lieu d'inspiration mythique et mystique que sous l'effet du *labor*, travail de la terre et épreuve de la guerre tout à la fois qui permet la domestication des puissances brutes, menaçantes et fascinantes, du lieu ; les Muses n'en sont

²¹⁸ « Me voilà forcé d'entreprendre un long voyage par des rivages étrangers, | Et abandonnant tout ce que j'avais entrepris dans le Vaucluse, | Après plusieurs siècles, je ramenai mes compagnes stupéfaites | Dans le Latium, sur les hauteurs du Capitole, à Rome. | C'était il y a six ans. Qu'ajouter ? Nous rentrons. (...) Nous chassons de toute la contrée les Nymphes vaincues, | Nous élevons aux Muses sacrées des palais éternels | Sur la berge du fleuve. En venant se couler dans leurs parages, | Les Nymphes gémiront de leur malheur, elles verront notre joie, | Réduites, sans doute, à des menaces et à un vain murmure. (...) Dans ce moment de victoire et de paix, de confiance en l'avenir, | Mes compagnes en haillons, bien tard, dans l'eau pure du fleuve | Je les déposai pour les baigner dans son cours. Là bien souvent, sur ma prière, | Il me fut permis de renouveler les mélodies antiques, de cueillir des lauriers, | D'en tresser des couronnes, et de contempler les chœurs sacrés. »

pas les habitantes naturelles, mais la culture imposée par la force au jaillissement incontrôlé. Le lieu s'élabore, à l'image du texte, au fur et à mesure de son énonciation²¹⁹.

Mais la victoire fut de courte durée : les escarmouches des Nymphes reprirent, et le poète, lassé de cet éternel recommencement, confesse à son interlocuteur qu'il a renoncé à ses projets d'aménagement et conclu une trêve, dans la lettre III, 4. Sa retraite se fait en compagnie des Muses, divinités de plus en plus littéraires et allégories de plus en plus psychologiques²²⁰, et de ses auteurs bien-aimés, Virgile et Horace notamment, destinataires de ses lettres²²¹. La fable de la guerre des Muses et des Nymphes aux sources de la Sorgue et la reprise du paysage dans les écrits de Boccace²²² contribuèrent à faire naître un véritable mythe autour du lieu et à accomplir une *translatio Musarum*, réussie dans la mesure où elle s'impose dans l'imaginaire littéraire²²³.

Une étude approfondie de la représentation des Muses dans les arts visuels serait le complément naturel de cette rapide approche littéraire de la Renaissance. Un tel examen échappe à mes compétences et à l'ambition de ce travail. Je me contenterai aussi de renvoyer à l'article de Martine Vasselin²²⁴, qui caractérise leur imagerie par quatre adjectifs : elle est « docte et gracieuse, évasive et plaisante ». L'iconographie de la Renaissance apprécie particulièrement les représentations chorales : « la Renaissance a imaginé les Muses comme une troupe folâtre, de belles jeunes femmes plus ou moins dénudées, placées dans des paysages tantôt sauvages et âpres, tantôt idylliques et verdoyants, un chœur plus ou moins différencié mais intimement lié par des gestes de tendresse montrant leurs liens, affinités et complémentarité »²²⁵. Sans multiplier les exemples, je saisis cette occasion pour citer le *Parnasse* de Mantegna (1497)²²⁶, reproduit en couverture de cette thèse : le mouvement fluide et harmonieux du chœur des Muses, leur ronde caressante, est serti dans le paysage agréable

²¹⁹ De ce fait, l'exil correspond à la transposition de toute une poétique, une vision du monde, dans un cadre nouveau : voir C. Imbert, « Le jardin de Pétrarque pour les muses en exil », p. 410-413.

²²⁰ Voir F. J. Nichols, « Petrarch transplants the Muses », p. 64 : « [their] divinity becomes increasingly literary in nature (...) primarily allegorical, but in relation to an allegory with strong psychological overtones ».

²²¹ Voir R. Argenio, « Gli autori congeniali di Petrarca nelle *Epistole metriche* », *Convivium* 33, 1965, p. 449-464 et, sur Horace en particulier, id., « Orazio cantato dal Petrarca e dal Poliziano », *Rivista di studi classici* 15, 1967, p. 331-344.

²²² Le *De montibus, silvibus, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de nominibus maris liber*, dans lequel l'article consacré à la Sorgue se transforme en notice biographique sur Pétrarque, comme le montre É. Séris, « Les poètes florentins et la Sorgue », p. 32-34, et la douzième églogue du *Bucolicum carmen*, réécriture de la rencontre de Stupeus et des Muses, mais où la vision de la source et des Muses libère le berger de sa passion, au lieu de lui donner la clef pour l'assouvir : voir l'analyse d'É. Séris, *ibid.*, p. 34-37.

²²³ Voir les efforts de Laurent de Médicis et de Politien pour inverser cette *translatio* en créant le mythe d'Ambrasia, investie de la même triple fonction : *ibid.*, p. 37-46.

²²⁴ M. Vasselin, « L'iconographie des Muses à la Renaissance : une imagerie docte et gracieuse, évasive et plaisante », *Propos sur les Muses et la laideur. Littérales* 28, 2001, p. 53-84.

²²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²²⁶ Mantegna, *Le Parnasse*, 1497, tempera sur toile, Musée du Louvre, Paris.

du Parnasse, les cascades de l'Hélicon et la source Hippocrène. Cheveux lâchés et robes ondoyantes, les neuf sœurs ont délaissé les accessoires allégoriques, masque, lyre ou globe, qui permettaient de les différencier dans les « Tarots de Mantegna » (ca. 1460)²²⁷ ; elles représentent une inspiration impulsive et sauvage²²⁸.

Trois conclusions se dégagent de ce panorama diachronique et thématique. D'abord, la fonction des Muses et de leurs consœurs est plurivoque : loin de se limiter aux marges et aux seuils du poème, de se cantonner aux paratextes de l'inspiration pour disparaître ensuite, elles deviennent déesses de la parole, de l'univers, de la vérité, des sciences et des vertus. Leur invocation met en question l'énonciation de tout chant, dédoublant le destinateur mais aussi le destinataire et interrogeant les conditions de production et de réception de l'œuvre littéraire, mais aussi de tout acte de parole. Ensuite, les Muses sont un lieu de haute réflexivité, un *topos* sur lequel se greffent les incertitudes ou les désirs du poète quant à son statut social, sa situation dans la tradition en fonction du genre, de la langue ou du style qu'il pratique, et la manière dont il envisage sa mission, sa carrière et son œuvre. Reniées, rejetées ou déguisées, les déesses rendent visibles ces questionnements. Enfin, la mention des Muses, harmonieuses, féminines et dansantes, rend belle et poétique l'idée même de poésie. Même les emplois métonymiques du terme participent à ce mouvement circulaire par lequel la parole poétique se construit comme objet de poésie.

²²⁷ Voir par exemple E. de Halleux, *Iconographie de la Renaissance italienne*, Paris, Flammarion, 2004, p. 195.

²²⁸ Pour une représentation des Muses intempérantes et irrationnelles en l'absence de l'ordre masculin garanti par Apollon, voir l'*Apollon endormi* de Lorenzo Lotto (1530), étudié par M. Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge, University Press, 2004, p. 68-71.

Première partie

Fonctions des Muses

CHAPITRE I

LA MUSE INVOQUÉE

Introduction : les théories humanistes de l'inspiration

Ce que le désir d'écrire a de mystérieux trouve un écho dans les tentatives théoriques de définir l'inspiration ou de rendre compte de cette expérience. L'étude de quelques « seuils » antiques dans le chapitre qui précède – aperçu nécessairement sommaire et dont on retiendra la variété – montre le statut textuel ambigu des invocations liminaires : elles sont, ou font mine d'être, des paratextes narrativisés, en marge du chant, dont le sujet n'est pas le chant mais son énonciation. La Muse, toutefois, n'est pas le seul motif récurrent figurant le phénomène exceptionnel de l'inspiration. Alain Deremetz distingue trois métaphores reprises par les Latins aux Grecs pour décrire le privilège du poète d'accéder aux sources du savoir : « la donation divine, sous les deux formes du couronnement électif et du don d'un objet symbolique (à laquelle ils ajouteront sa dénégation ironique, l'inspiration érotique), l'initiation orphique, avec sa catabase, ou bachique, avec ses *orgia* et sa possession enthousiaste, et la quête, voire le rapt prométhéens »¹. Il faut y ajouter les images aériennes – le souffle venu habiter le poète² – et aquatique – la source où le poète trempe ses lèvres, où les déesses se baignent³. Ces métaphores et allégories, qui se tressent avec les personnifications féminines de l'inspiration, rappellent la nature insaisissable du « mystère de l'enthousiasme, cette possession divine, qui nous prive de l'expression humaine »⁴. Elles participent aussi à ce que Dominique Maingueneau appelle une « scénographie », exhibant les dehors du mystère sans nécessairement y ajouter foi.

¹ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 129. Sur la passation d'un objet, symbole de la transmission du pouvoir poétique, voir aussi P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 86.

² Voir A. Thill, *Alter ab illo*, p. 490 ; T. Cave, *The Cornucopian Text*, p. 146-149.

³ A. Thill, *Alter ab illo*, p. 487-490 ; P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 121-122.

⁴ A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 24.

La réflexion sur l'inspiration et le rôle joué par le poète dans cet étrange phénomène a occupé poètes et penseurs humanistes de semblable façon⁵. Boccace la définit comme un *fervor*, qui prouve l'existence de la grâce divine tout en participant d'un *desiderium* de dire, d'organiser puis d'embellir ce qui est dit, et enfin de recourir au voile de la fable⁶. Au Quattrocento, Marsile Ficin et ses successeurs trouvent dans Platon et ses quatre fureurs la juste image d'un poète passif et habité par le *furor*⁷. Expérience de possession divine et d'aliénation, le *furor* arrache l'homme à lui-même pour restituer au verbe poétique sa nature divine. La conception opposée de l'inspiration la ramène à l'échelle de l'expérience humaine. Ange Politien, tout en reprenant l'imagerie platonicienne et pythagoricienne dans la silve *Nutricia*⁸, tempère et rationalise cette représentation du *furor* en reprenant le terme de *calor* à Stace⁹ et à Quintilien¹⁰, insistant sur la nécessité de contrôler l'*ingenium* par l'*ars* : il prône un

⁵ Le point sur les théories humanistes de l'inspiration occupe le chapitre II du volume des *Poétiques de la Renaissance*, rédigé par P. Galand-Hallyn, F. Hallyn et J. Lecoindre pour le Quattrocento et le XVI^e siècle.

⁶ Boccace, *Généalogie des dieux*, XIV, 7, 1 : « *Poesis enim, quam negligentes abiciunt et ignari, est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi, quod inveneris. Qui, ex sinu dei procedens, paucis mentibus, ut arbitror, in creatione conceditur, ex quo, quoniam mirabilis sit, rarissimi semper fuere poete. Hujus enim fervoris sunt sublimes effectus, ut puta mentem in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatae ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere* », « La Poésie en effet, que rejettent les négligents et les ignares, est une ferveur qui rend possible une invention recherchée, et l'expression, orale ou écrite, de cette invention. Cette ferveur, procédant du sein de Dieu, n'est accordée, dans l'ordre de la création, qu'à peu d'esprits, à mon sens, ce qui fait que, puisque c'est un don merveilleux, les poètes furent toujours très rares. Les effets de cette ferveur sont sublimes : pousser l'esprit au désir de dire, imaginer des trouvailles étranges et inouïes avant de les disposer selon un ordre assuré, puis d'orner cette composition de quelque arrangement inhabituel des mots ou des phrases, et cacher la vérité derrière le voile de la fable et de la bienséance. » Voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 114-117.

⁷ Ficin, notamment *De divino furore*, *De amore*, VII, 4 et *Argument de l'Ion*. Sur Ficin, voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 117-120 et p. 154, et D. Coppini, « L'ispirazione per contagio : "furor" e "remota lectio" nella poesia latina del Poliziano », *Angelo Poliziano : poeta, scrittore, filologo*, éd. V. Fera et M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 135-137 ; sur ses successeurs, Pontus de Tyard, Béroalde et Landino, *Poétiques de la Renaissance*, p. 120-124 ; sur le *De divino furore* de Leonardo Bruni, D. Coppini, « L'ispirazione per contagio », p. 131-135. Sur l'influence platonicienne à la Renaissance, voir B. Hathaway, *The Age of Criticism : The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962, chap. 30, et sur les quatre fureurs, *ibid.*, chap. 33 ; sur la réception de l'*Ion*, *Poétiques de la Renaissance* p. 109-111.

⁸ Ange Politien, *Nutricia*, v. 146-169. Voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 496-501.

⁹ Stace, *Silves*, préface du livre I : « ... *hos libellos, qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt...* », « ces pièces qui s'épanchèrent par l'effet d'une chaleur soudaine et dans cette sorte de joie que donne l'improvisation... » (trad. cit.). Voir les prolégomènes, p. 59-60. Sur l'influence de l'épître dédicatoire de Stace à la Renaissance, voir P. Galand-Hallyn, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) », p. 620-621 et « Marot, Macrin, Bourbon », p. 213-216, qui rappelle que, chez Stace comme chez Quintilien, le *calor* ne saurait être tenu pour une simple rationalisation du *furor*, et conserve un caractère mystérieux, proche de l'enthousiasme.

¹⁰ Quintilien rationalise l'idée de l'enthousiasme dans l'*Institution oratoire*, X, 7, 13-14 : « *si calor ac spiritus tulit, frequenter accidit ut successum extemporalem consequi cura non possit. Deum tunc adfuisse cum id evenisset veteres oratores, ut Cicero dicit, aiebant, sed ratio manifesta est. Nam bene concepti adfectus et recentes rerum imagines continuo impetu feruntur, quae nonnumquam mora stili refrigescunt et dilatae non revertuntur* », « il arrive souvent qu'emporté par la chaleur, par le souffle, on obtienne des résultats dans l'improvisation qu'un travail soigneux ne saurait atteindre. Aussi les orateurs antiques disaient, affirme Cicéron, qu'un dieu intervenait dans ces moments, mais il est facile d'en rendre raison. Car les émotions bien entendues et les images récentes se succèdent en un mouvement continu ; souvent, à mesure que l'on écrit, elles se

compromis, une écriture plus mesurée, plus anthropocentrique, mais conservant les traces stylistiques de l'inspiration¹¹. Il propose, « parallèlement à la rhétorique érasmienne de l'évidence, un compromis équilibré entre labeur et ardeur »¹². Cette définition permet aux poètes « d'intérioriser de manière plus individuelle et crédible » le concept d'enthousiasme¹³. S'éloignant pareillement de l'interprétation platonicienne, les commentateurs humanistes d'Horace, et notamment Josse Bade, tempèrent le poids du *furor* dans l'*Épître aux Pisons*, soulignant l'importance donnée au *labor*¹⁴. Aux deux conceptions de l'inspiration qui aliène et de l'improvisation qui chauffe, et à la question du rôle reconnu au travail et à la technique, il faut ajouter une autre image héritée de l'*Ion*, celle de la chaîne magnétique des poètes en vertu de laquelle l'inspiré inspire à son tour ses lecteurs et auditeurs. Donatella Coppini a montré la fortune, dans la silve *Nutricia* notamment, de cette représentation de l'inspiration par contagion, chère aux humanistes dans la mesure où elle réaffirme le prix de la lecture et de la fréquentation des textes dans la formation de l'écrivain, tout en parant de puissance

refroidissent et, une fois interrompues, ne reviennent plus. » Voir également *ibid.*, X, 3, 6 et 17-18. Sur l'influence de Quintilien à la Renaissance, voir P. Galand-Hallyn, « Quelques aspects de l'influence de Quintilien sur les premières poétiques latines de la Renaissance (Fonzio, Vadian, Vida) », *Quintilien ancien et moderne*, éd. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Turnhout, Brepols, 2010, p. 303-350.

¹¹ Ange Politien, *Nutricia*, v. 163-169 et 188-193 : « *Is rapit evantem fervor, fluctuque furoris | mens prior it pessum : tum clausus inaestuat alto | corde Deus, toto lymphatos pectore sensus | exstimulans ; sociumque hominem indignatus, ad imas cunctantem absterret latebras ; vacua ipse potitus | sede, per obsessos semet tandem egerit artus, | inque suos humana ciet praecordia cantus. (...) Ipsaque niliacis longum mandata papyris | Carmina phoebaeos videas afflare furores, | et coeli spirare fidim : quin sancta legentem | concutiant parili turbam contagia motu, | deque aliis alios idem prosemnat ardor | pectoris instinctu vates* », « Cette ardeur emporte le poète qui crie "Evohé !", et, sous le déferlement de la fureur, | Sa raison tout d'abord est ruinée ; puis, enfermé au fond | De son cœur, le dieu bouillonne, aiguillonnant dans toute sa poitrine | Ses sens qu'il égare ; ce dieu qui, dédaignant de s'unir à l'esprit humain | L'effraie et le chasse, tout hésitant, vers de profondes retraites ; et quand la place est vide, | Il s'en empare lui-même et se répand enfin à travers les membres qu'il investit, | Et il incite le cœur de l'homme à proférer ses accents à lui. (...) Quant aux poèmes eux-mêmes, pourtant longtemps confiés aux papyrus du Nil, | Ils exhalent encore – on peut le voir – les fureurs phébéennes | Et l'inspiration de la lyre céleste ; bien plus, la foule qui lit ces œuvres sacrées, | Une contagion la frappe d'une émotion semblable ; | Alors, passant des uns aux autres, la même ardeur les féconde, | Les poètes, sous l'impulsion de leur cœur » (trad. P. Galand-Hallyn, Paris, Les Belles Lettres, 1987). Voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 129-140 et D. Coppini, « L'inspirazione per contagio », p. 141-147.

¹² P. Galand-Hallyn, « Marot, Macrin, Bourbon : "Muse naïve" et "tendre style" », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, éd. G. Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 218.

¹³ P. Galand-Hallyn, « Les "fureurs plus basses" de la Pléiade », *Prophètes et prophéties au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'ENS, 1998, p. 186-187.

¹⁴ P. Galand-Hallyn, « Quelques coïncidences (paradoxales ?) », p. 615-618. L'article développe ensuite la manière dont les conceptions horatiennes et statiennes se complètent dans plusieurs traités humanistes. Voir également les p. 624-625, consacrées à la recherche de l'humilité et du juste milieu, notamment chez Bartolomeo Fonzio. *De poetices origine et dignitate* de Fonzio et le poids qu'il reconnaît au travail dans sa légitimation de la poésie a été également étudié par V. Leroux, « Le discours théorique de la légitimité politique de la poésie », p. 315-318.

sacrée une figure non plus divine, mais humaine¹⁵ ; de surcroît, elle permet de poser la question de la réception, réelle ou fantasmée.

Pontano, dans l'*Actius*,¹⁶ cherche à concilier *furor* et *ars* ou *labor*¹⁷, ce qu'il parvient à accomplir en faisant de leur mariage la condition du but qu'il assigne à la poésie : l'excellence (*excellentia*), qui doit susciter auprès du public l'*admiratio*¹⁸. L'enthousiasme est le privilège du poète, qui le singularise et soutient la nature excellente assignée à la poésie¹⁹. Or celle-ci ne peut exister sans les fruits du *labor* : le début du dialogue est placé sous le signe de la veille, du souci (*cura*), du travail fastidieux²⁰, et l'imitation aussi bien que le travail sur la *dispositio* et sur le style doivent faire l'objet d'un *labor* soutenu²¹. D'ailleurs, comme Politien souhaitait maintenir dans le texte poétique les marques du *furor*, Pontano y laisse sensibles celles du *labor*, de l'*industria* :

At ipse nostris his in studiis laboro, contendo, enitor, meum ut carmen appareat etiam admirabile, ut industria innotescat mea, ut celebretur artificium, dici quoque de me ut possit : « Eris alter ab illo. » (...) Cupio igitur, et averter quidem cupio, appareat industria mea in carmine, appareat diligentia, labores laudari pervelim meos. Incendor cupiditate gloriae, utque inter earundem rerum studiosos evadam etiam primus.

Mais moi-même, dans les entreprises qui sont les miennes, je redouble de travail, d'effort, d'acharnement, pour que mon poème apparaisse enfin admirable, que mon industrie s'y remarque, pour que l'on puisse dire aussi de moi : « Il sera le premier après lui ». (...) Je désire, donc, et je désire ardemment, que mon travail transparaisse dans mon poème, qu'y transparaisse ma diligence, je voudrais que ce soit mes efforts que l'on loue. Je suis consumé par le désir de la gloire, je brûle d'obtenir la première place parmi les passionnés de poésie²².

La répétition du polyptote *labor/laboro* et des vertus d'*industria*, de *diligentia*, ou encore la gradation des verbes suggérant l'effort dans la première phrase, sont associées à la récurrence

¹⁵ D. Coppini, « L'ispirazione per contagio », p. 148-154 ; voir également P. Galand-Hallyn, « Aspects de l'influence de Quintilien », p. 330-332 : l'imitation virgilienne dans l'évocation par Vida de la transe du poète la ramène du côté de l'*innutritio*.

¹⁶ Je renvoie à l'*Actius* en adoptant le découpage proposé par l'édition de 1984 des *Dialoge*, par H. Kiefer, découpage absent du texte d'origine mais qui permet un repérage plus aisé.

¹⁷ Sur la notion d'*ars* dans l'*Actius*, voir F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, p. 297 ; D. Coppini, « *Carmina* di Giovanni Pontano », chap. 5.1, p. 736-737 ; M. Deramaix, « *Excellentia* et *Admiratio* dans l'*Actius* », p. 191-192.

¹⁸ *Actius*, IV, 2 (*Dialoge*, p. 332) : « *nihil autem nisi excellens admodum parit admirationem* », « rien de moins que l'excellence permet d'obtenir l'admiration », et VI, 2b-c (*Dialoge*, p. 498) sur la comparaison entre le poète et l'orateur dans la recherche de l'excellence. Sur la notion d'*admiratio* et l'intertexte cicéronien, voir M. Deramaix, « *Excellentia* et *Admiratio* dans l'*Actius* », p. 173-177.

¹⁹ F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, chap. II, « La "medietas" dell'arte e il sublime della poesia », p. 68.

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

²¹ D. Coppini, « *Carmina* di Giovanni Pontano », p. 737 ; F. Tateo, « La poetica di Giovanni Pontano », p. 279.

²² *Actius*, IV, 12 (*Dialoge*, p. 412).

d'un autre lexique, celui du désir, avec le polyptote *cupiditas/cupio* et l'image de la brûlure (*incendor*). Le désir de gloire échappe à la mystique du *furor* pour se reporter sur l'excellence du travail ; le sujet de l'*admiratio* n'est pas divin, mais pleinement humain (« *laboro ut meum carmen appareat admirabile* »)²³. Il s'agit, pour reprendre l'expression de Perrine Galand, d'un « sublime non transcendant »²⁴. De surcroît, l'excellence et la perfection du texte dépendent également des lecteurs et de la réception, comme le suggèrent les répétitions du verbe *appareo*. Pontano insiste, dans le traité, sur l'importance de se choisir un public de professionnels, capables à la fois de sûreté dans le jugement et de finesse dans l'analyse littéraire²⁵ – il propose d'ailleurs à plusieurs reprises, dans le traité, des commentaires de ses propres vers²⁶. En d'autres termes, Pontano exige de ses lecteurs une *excellentia* comparable, née du *labor* de la lecture scrupuleuse et de la connaissance humaniste²⁷. L'image platonicienne de la chaîne magnétique se trouve revisitée : le poète suscite l'inspiration, non plus seulement d'écrire, mais de lire et de comprendre.

De manière comparable, Marco Girolamo Vida associe les conceptions du *furor* et du *calor* à l'exigence chrétienne du *labor*, insistant sur la nécessité d'un travail permanent. D'abord, ce travail prépare l'âme du poète à recevoir la grâce de l'inspiration, lorsqu'il connaît les affres de l'impuissance à écrire²⁸ ; ensuite, il lui permet de reprendre le contrôle de son esprit, en proie à un délire apollinien dont l'évocation emprunte les accents de la transe de la Sibylle dans l'*Énéide*, rationalisant et tempérant les mouvements de la passion²⁹. Nicolas

²³ Sur cette nature humaine et humaniste de l'*excellentia*, voir F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, p. 66-67 et « La Poetica di Giovanni Pontano », p. 281 et 359-361, conclusions reprises par M. Deramaix, « *Excellentia et Admiratio* dans l'*Actius* », p. 194.

²⁴ P. Galand-Hallyn, « Quelques orientations spécifiques du lyrisme », p. 29.

²⁵ Voir M. Deramaix, « *Excellentia et Admiratio* dans l'*Actius* », p. 180-187.

²⁶ La liste de ces extraits est donnée par M. Deramaix, *ibid.*, p. 183, n. 3.

²⁷ *Actius*, VI, 2c (*Dialogue*, p. 498-500) : « *Nec audientem aut legentem eum nos intellegi volumus cui sit admirationi Bavius aut Maximianus, sed cui magnam quoque mentem Delius inspiraverit vates ; vix enim de bono poeta, nisi et ipse auditor bonus poeta fuerit, iudicare recte potest* », « L'auditeur ou le lecteur dont nous parlons, entendons-nous bien, ce n'est pas les admirateurs de Bavius ou de Maximus, mais celui auquel le *vates* délien aura inspiré un esprit de grandeur ; car à moins d'être lui-même un bon poète, il est difficile pour l'auditeur de juger convenablement d'un bon poète. » Voir M. Deramaix, *ibid.*, p. 184 et 186-187.

²⁸ Vida, *De arte poetica*, II, 395-454, en part. v. 419-429 : « *Nil adeo Musae, nil subvenit auctor Apollo. | Ah quoties aliquis frustra consueta retentat | munera, nec cernit caelum se tendere contra, | adversosque deos atque implacabile numen ! | Paulatimque animo blandum invitaret amorem, | donec collectae vires animique refecti | et rediit vigor ille (...) Deus ecce deus jam corda fatigat* », « Tant les Camènes, tant Apollon, leur patron leur refusent toute aide. | Hélas ! combien de fois un poète essaie-t-il vainement de reprendre | La tâche coutumière, sans voir que contre lui le ciel bande ses forces, | Et qu'il doit affronter la puissance implacable de la divinité. | Mais il s'en est trouvé plus d'un qui plus d'une fois récupéra le souffle | Tant souhaité en chantant les œuvres poétiques des aèdes anciens, | Et qui fit peu à peu entrer dans son esprit la douceur de l'amour, | Jusqu'à ce que ses forces se trouvent rassemblées, son esprit restauré, | Et que revienne sa vigueur (...) Un dieu, oui, c'est un dieu, vient assiéger son cœur. » Voir P. Galand, « Aspects de l'influence de Quintilien », p. 326-330, dont je reproduis la traduction, et *Poétiques de la Renaissance*, p. 137.

²⁹ *De arte poetica*, II, v. 445-454 : « *Ne tamen ah nimium, puer o, ne fide calori. | Non te fortuna semper permittimus uti, | praesentique aura, saevum dum pectore numen | insidet, at potius ratioque et cura resistat ; |*

Bérauld, aidé de Jean Salmon Macrin, édite en France, en 1527, le *De arte poetica* de Vida et unit *furor* et *labor* dans la double métaphore de la chaîne aimantée de la contagion poétique et de la pierre à aiguiser qui polit le texte³⁰. Leur influence à tous deux est manifeste dans le « petit art poétique » composé par Macrin à l'intention de son neveu Pacifique Salmon en 1537 (*Hymnes* III, 22). Après avoir exposé pourquoi il cédaux demandes insistantes du jeune homme (v. 1-18), et lui avoir, à la manière de Quintilien, recommandé de ne rien entreprendre avant d'avoir assidûment lu les meilleurs poètes (v. 19-31), il lui conseille de s'adonner au travail le plus régulier avant de faire place à l'enthousiasme, et de soumettre les productions de l'esprit enfiévré à un censeur³¹ :

*Postremo quoniam artium magister
est usus, jubeo ut subinde carmen
componas numero modo hoc, modo illo,
assuetudine robores Camoenam
atque exercitio stylum fatiges.
Tum si forte tibi poema foelix
Phoebi compositum faventis oestro est,
ne tu propterea tumore vano
infleris, tibi neve ineptus uni
credas, Quintilios adi severos,
ipsorum et tua subde scripta limae.*

Enfin, puisqu'en matière d'art le maître
Est la pratique, je t'encourage à composer régulièrement
Des poèmes de mètres variés,
À fortifier par l'habitude ta Camène
Et à ne laisser aucun répit à ta plume dans ses exercices.
Si alors, d'aventure, tu as le bonheur de composer
Un bon poème, dans le délire dont Phébus te fait la faveur,
Ne va pas ensuite d'orgueil vain

freno siste furentem animum et sub signa vocato, | et premere et laxas scito dare cautus habenas. | Atque ideo semper tunc exspectare jubemus, | dum fuerint placati animi, compressus et omnis | impetus. Hic recolens sedato corde revise | omnia, quae caecus menti subjecerint ardor », « Prends garde cependant, ô enfant, ne te fie pas trop à cette ardeur ! | Tu n'as pas permission de toujours te laisser aller à la fortune, | Au souffle qui te prend, quand la divinité se déchaîne, en ton cœur | Installée : que plutôt la raison, l'attention opposent résistance ; | Mets un frein au délire agitant ton esprit, convoque-le aux ordres, Apprends à le tenir en bride, et sois prudent quand tu lâches les rênes. | Et pour cette raison toujours, dans ces cas-là nous conseillons d'attendre | Jusqu'à ce que ton âme ait retrouvé la paix et qu'elle ait réprimé | Tous ses élans. Alors, d'un cœur rasséréiné, retourne voir, reprends | Tout ce qu'à ton esprit est venue proposer une passion aveugle » (trad. cit.). Sur les trois temps de l'inspiration – l'attente, l'extase et le retour au calme – voir J. Pappé, *De arte poetica*, Genève, Droz, 2013, p. 13.

³⁰ N. Bérauld, *Praelectio* à la silve *Rusticus* de Politien, 1513 : voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 136-137.

³¹ Outre l'influence de Vida, qui décrit dans le *De arte poetica* la succession des deux états, laborieux puis délirant, du poète, on reconnaît dans ces vers celle de l'*Épître aux Pisons* d'Horace, rendue transparente par l'allusion à Quintilien et l'image de la pierre à poncer, et de l'*Institution oratoire* de Quintilien, pour les conseils de lecture en particulier. Voir P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 255-256, et S. Laburthe, *Hymnes*, p. 704-705. Sur l'état des théories de l'inspiration en France au début du XVI^e s., voir P. Galand-Hallyn, « Marot, Macrin, Bourbon », p. 218-221, qui conclut en soulignant la méfiance relative de la génération Marot vis-à-vis de l'image du *vates* enthousiaste et son intérêt pour le compromis entre labeur et ardeur proposé par le *calor subitus* de Politien.

Te gonfler ou avoir la sottise de te fier
 À ton seul jugement : trouve-toi des Quintilius exigeants
 Et soumets tes productions à leur lime.

(*Hymnes [1537]*, III, 22, 32-42)

Le *labor*, trois fois désigné comme un entraînement (*usus, assuetudine, exercitio*), précède nécessairement un *furor* dont l'avènement est incertain (*si forte*, v. 37) et dépend de la faveur divine (*faventis*, v. 38). Mais le *labor* suit aussi le moment du délire, car la présentation du texte à un lecteur intransigeant et la réécriture des premiers jets fait partie intégrante du processus de création. Comme chez Pontano, si l'espérance du *furor* est conservée, elle n'exonère pas le poète d'un travail qui intervient en amont et en aval, et la réception est présentée comme un moment de la production littéraire.

Mais qu'en est-il des Muses ? La théorie de l'enthousiasme et du *furor* suppose un arrachement à soi qui justifie le recours à une représentation personnifiée et divinisée de l'aliénation : le dédoublement entre le poète et sa Muse signale le clivage de son identité, la polyphonie du *je* et de la voix lyrique³². Que la pulsion du *furor* soit une ressource intérieure, et non une intervention divine extérieure, n'empêche pas le sentiment d'une altération ou aliénation de soi, reflétée par la forme dialogique ou chorale prise par le poème³³. L'appel à une Muse humanisée par ses défauts ou ses caprices, quant à lui, rend compte de la poétique du *calor* où l'inspiration prend la mesure de l'homme ; enfin, l'effort déployé par les poètes pour faire venir à eux des Muses parfois rétives et attirer leur oreille conserve dans le texte les marques du *labor*, et non pas seulement de l'échauffement. Par ailleurs, ces invocations, nécessairement dévêtues de leur sens originel dès lors que l'on a affaire à une poésie écrite et non orale, en prennent un nouveau, deviennent un « rite » d'écriture, ce que Dominique Maingueneau appelle un « rite génétique » du texte³⁴. Il semble donc légitime de tenter de retrouver des traces de la génétique du poème dans ce qu'il dit de sa propre énonciation. La duplicité des voix, en effet, est aussi celle de l'acte de création et de sa représentation textuelle³⁵, l'écart entre l'expression du désir et son assouvissement. En faisant appel à la Muse, pour se soumettre à elle ou pour la supplanter, le poète prend en charge non seulement le dire, mais le désir de dire.

³² Voir N. Dauvois, *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, p. 46-52.

³³ Forme qui permet aussi de donner corps au monologue intérieur permanent, « soliloque muet » que chacun se tient : voir G. Steiner, *Grammaires de la création*, p. 108-109.

³⁴ D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, p. 47-52.

³⁵ Voir A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 16, qui définit la poésie latine comme étant « à la fois un acte créateur et sa représentation ».

Ce premier chapitre tente, en gardant à l'esprit les théories humanistes de l'inspiration, d'en examiner la pratique chez Pontano et Macrin à travers l'étude des adresses aux Muses, en particulier dans le corpus des poèmes destinés à la Muse ou aux Muses par leur titre, ou mettant en œuvre une poétique de l'invocation³⁶. Chez Pontano, les temps de l'invocation font défiler des cortèges féminins animés d'un mouvement descendant et constituant peu à peu le public indispensable à la réception de sa poésie. Le poète prive les Muses de leurs prérogatives d'inspiratrices, les modelant à l'image d'auditrices exemplaires, à la fois attentives et désirables – de vraies *puellae* d'élégie. Ces Muses aux allures de lecteur modèle³⁷ (de lectrice, plutôt) posent la question de la réception fantasmée du texte, abordée dans l'*Actius*, mais également de la production de cet objet ardemment poursuivi mais qui menace toujours de s'échapper. Macrin, pour sa part, appelle avec insistance des Muses récalcitrantes à quitter leur domaine sauvage et solitaire, mettant en scène leur lente mise en mouvement pour venir seconder le poète. Indolentes ou ocieuses, mais se pliant finalement à leur devoir, elles évoquent à leur manière l'angoisse de la page blanche, la difficulté du poète à se repencher à contrecœur sur son métier, et les affres du *labor*.

³⁶ N. Dauvois a mené une étude comparable, dans le corpus français, en examinant le cas des poèmes apostrophant la lyre, dans son article « Essai de définition d'une éthique du genre lyrique à travers les poèmes à la lyre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 57.1, 2003, p. 13-25. On ne dispose pas pour les auteurs qui nous intéressent de corpus comparable, puisqu'on trouve chez Macrin seulement deux poèmes *ad Lyrām* (*Carmina* [1530], III, 16 et *Lyrīca* [1531], II, 9), où l'apostrophe est très réduite, et aucun chez Pontano.

³⁷ Au sens où l'entend U. Eco dans *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1969, p. 62.

PONTANO ET L'ADMIRATIO DES MUSES

L'*Actius* exige du poète un *labor* soutenu afin de prétendre à l'excellence, la poésie ne souffrant pas la médiocrité ; le corollaire de cet impératif est la nécessité d'un public lui-même excellent, averti et laborieux, capable de donner sa pleine mesure à l'écriture poétique. Cette place donnée à la réception se reflète dans le rôle accordé aux Muses par Pontano. Écartées du chant et de la parole, elles sont reléguées au rang d'auditrices et, si le poète les invoque, c'est pour créer dans le texte, dès le prélude, le public de lectrices-modèles nécessaire à l'excellence du poème. Ce public de Muses est caractérisé tantôt par sa pluralité, *copiosa varietas* par laquelle le poème affirme son pouvoir créateur de merveille, tantôt par sa féminité, les déesses reprenant les traits des *puellae* de l'élégie et symbolisant le désir d'écrire à travers le désir charnel³⁸.

Copiosa varietas et imaginaire de la réception

Disons-le tout de suite : Pontano, dans sa poésie lyrique de circonstance, ne pratique guère l'invocation des Muses. Si l'on s'en tient à de pures considérations grammaticales, la tournure impérative est quasiment absente : on relève bien *succurrite* dans le *Parthenopeus*³⁹, puis dans le *De Tumulis*⁴⁰, mais c'est dans ce second cas la supplication intradiégétique de Léon Tomacelli à l'instant de mourir ; la seule autre occurrence de l'impératif, loin d'invoquer les Muses, les chasse (*Ite procul*⁴¹). On peut y ajouter l'expression négative de l'ordre *ne desis*⁴², et *ne abnuite*⁴³ qui font écho aux tournures *non desunt*, *non negant*⁴⁴. Quelques impératifs, dans le *De Tumulis*, font participer les Muses aux rites funéraires⁴⁵. Les occurrences du vocatif, au singulier comme au pluriel, sont semblablement rares : deux dans le *Parthenopeus*⁴⁶, deux fois dans les *Hendécasyllabes*⁴⁷, un peu plus dans le *De Tumulis* où le

³⁸ Je reprends plusieurs des conclusions de ce chapitre dans mon article « "Et ta Muse sera sapée comme une vamp" : des Muses aux allures de *puellae* dans l'œuvre poétique de G. G. Pontano », *La Muse s'amuse : figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. A.-P. Pouey-Mounou, à paraître.

³⁹ *Parthenopeus* II, 6, 41.

⁴⁰ *De Tumulis*, I, 11, 11.

⁴¹ *De Tumulis*, II, 17, 7.

⁴² *Hendécasyllabes*, I, 1, 7.

⁴³ *De Tumulis*, II, 59, 5.

⁴⁴ *Eridanus*, I, 1, 7-8.

⁴⁵ Ainsi *sparge sepulcra rosa* (I, 1, 6), *statuere sepulcrum* (I, 2, 11), *ferte aquas* (I, 11, 10), *effundere querelas* (I, 20, 13), *plorare* et *flere* (I, 48, 8) : voir le chapitre I.3, p. 180-182.

⁴⁶ *o mea Musa* : I, 18, 66 ; *o Musa* : II, 14, 2.

⁴⁷ *Musa* : I, 26, 1 et 3 et *Pieri* : I, 1, 1, 3 et 7.

poète s'adresse notamment à Clio et à Uranie au vocatif⁴⁸. Mais aucune de ces formules ne consiste à demander chant ou parole à la Muse : simplement d'être présente ou, moins encore, de n'être pas absente. Cela ne signifie pas que Pontano ait relégué au second plan, un peu à la manière de Catulle, les déesses de l'inspiration. Il les invoque d'une manière qui rompt avec le schéma appel/profession de foi (ou de doute)/demande⁴⁹ : s'il faut suivre l'hypothèse de Terence Cave, en vertu de laquelle la *copia* est une manifestation du désir d'écrire⁵⁰, les Muses de Pontano en sont la vibrante incarnation. Après avoir examiné la pratique de l'invocation dans les épopées, on tentera d'en dégager les éléments dans l'œuvre lyrique.

Invocation ou invitation dans l'épopée : les cortèges d'Uranie et de Parthénopé

Pontano ouvre ses deux épopées didactiques, l'*Urania* et le *De hortis Hesperidum*, par de longs proèmes où se déploie l'art de la *copiosa varietas*. Les divinités appelées semblent moins invoquées qu'invitées, leur rôle relevant plutôt, comme on l'a noté, de la simple présence et de la garantie d'un public que de l'action sur le chant ou le poète. Ces personnifications annoncent la coloration fortement mythologique des deux poèmes scientifiques⁵¹, et réaffirment la place préminente donnée par Pontano à la poésie dans la transmission du savoir⁵².

Le proème du chant I de l'Urania

Dans l'*Urania*, Pontano demeure fidèle à la tradition épique en sacrifiant à l'invocation de la Muse éponyme en ouverture. Après une série d'interrogatives indirectes qui annoncent le thème du poème, il s'adresse à Uranie :

... *Dic, dea, quae nomen coelo deducis ab ipso*

⁴⁸ *Pieri* : I, 18, 12 ; *Musa* : I ; 19, 1 ; *nymphae aonides* puis *Musae* et *Pierides* : II, 59, 3 et 5 ; *Clio* : I, 18, 9 ; *Uranie* : I, 1, 6.

⁴⁹ E. Barmeyer, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München, Fink. 1968, p. 97-100 : *Anrufung, Bekenntnis, Bitte*.

⁵⁰ T. Cave, *The Cornucopian Text*, p. 25.

⁵¹ A. Belloni, *Il Poema epico e mitologico*, Milan, 1912, p. 352, suggère de classer l'*Urania* au rang des épopées mythologiques et non didactiques. Sur la poésie scientifique ou philosophique, voir également I. Pantin, *La Poésie du ciel*, p. 180 sq, ainsi que *Poétiques de la Renaissance*, p. 180-183.

⁵² S. Gambino Longo, *Savoir de la nature et poésie des choses*, p. 188-190, rappelle l'influence de Lucrèce sur l'*Urania* et la place primordiale donnée par Pontano, à sa suite, à la poésie (voir également les p. 211-213 sur le *Meteorum liber*). Dans l'*Actius*, Pontano assigne au langage poétique la même prééminence que Cicéron au langage rhétorique, et la même fonction éducative, de même que dans l'*Antonius* il peint le poète en osmose avec la nature et les choses, auprès desquelles il puise directement le savoir. S. Gambino Longo résume cette pensée p. 269 : « la poésie est en amont du savoir humain, elle est la seule source possible de connaissance : elle assure à la fois l'accès au savoir et les termes de l'enquête scientifique. »

*Uranie, dic, Musa, Iovis clarissima proles,
et tecum castae veniant ad vota sorores.*

... Dis-le, déesse, qui fais descendre ton nom du ciel même,
Uranie, dis-le, Muse, enfant la plus éclatante de Jupiter,
Et qu'avec toi à mes vœux viennent tes chastes sœurs.

(*Urania*, I, 8-10)

Cette ouverture rappelle la poétique hymnique d'Hésiode et des *Hymnes homériques*, en tissant ensemble l'éloge de la divinité (*clarissima proles*, v. 9) et la demande qui lui est adressée⁵³. Le poète reprend l'adresse directe *dic, dea* (impératif et vocatif), faisant de la Muse – mais aussi de son livre, qui en porte le nom, et du sujet de ce livre, le ciel qui a donné son nom à la déesse – l'origine de la parole. Aussitôt appelée, la Muse singulière où se disaient le titre et le propos de l'œuvre se multiplie, accompagnée de ses sœurs. Leur chant devient la trame sonore sur laquelle le poète fait entrer des voix nouvelles, à commencer par la sienne propre et par celle de Parthénopé, sirène napolitaine⁵⁴ :

*Dum canitis resonatque cavis in vallibus echo,
ipse legam laurique comas hederamque virentem,
ipse aras statuam viridi de cespite et umbras
lustrabo tumuloque feram solennia dona
dilecti vatis, viridi quem monte sepultum
Parthenope liquidamque colit Sebethos ad undam.*

Tandis que vous chantez, que votre écho résonne dans les vallons creux,
Moi, je cueillerai des couronnes de laurier et du lierre viride,
Moi je dresserai des autels dans le gazon verdoyant, les ombres
Je les purifierai et sur ce tertre j'apporterai les présents consacrés
D'un poète aimé, enseveli sous cette colline verte,
Qu'honorent Parthénopé et Sebeto au bord de son cours fuyant.

(*Urania*, I, 11-16)

Ces vers jouent avec l'intertexte hésiodique de l'élection héliconienne⁵⁵, en reprenant des éléments du paysage, essentiellement les plantes qui signalent le couronnement du poète, laurier et lierre (v. 12), dans un camaïeu visuel et sonore de verts – *virentem* (v. 12), *viridi* (v. 13 et v. 15). Mais c'est le *je* qui prend en charge son élection, et l'anaphore de *ipse* aux

⁵³ Hésiode, *Théogonie*, v. 36-39 et 104-107 ; voir les vers de clôture de la plupart des *Hymnes homériques*, par exemple les *Hymnes à Aphrodite*, I, 291-293 et II, 19-21. Sur les *topoi* de l'hymne et de l'éloge des dieux, voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, p. 216-237.

⁵⁴ Sur Parthénopé et les légendes qui lui sont consacrées, notamment dans le reste de l'œuvre de Pontano, voir le chapitre II.1, p. 249-255.

⁵⁵ *Théogonie*, v. 22-34 : voir les prolégomènes, p. 38-40.

vers 12 et 13, ajoutée à l'énumération de verbes exprimés à la première personne et au futur, l'indique assez. S'étant autoproclamé poète inspiré (*dilecti vatis*, v. 15), il reprend sa place d'homme pieux et de *sacerdos*, accomplissant une série de rites religieux (*aras statuam*, v. 13, *lustrabo*, v. 14). L'invocation initiale des Muses, selon les codes de la poésie hymnique, ne fait qu'entamer le proème : leur mélodie n'est pas le chant à venir, plutôt un bourdon qui se met en place et sur lequel se greffent deux voix nouvelles, humaine et divine. Pontano ne s'en tient pas là, et l'invocation initiale d'Uranie, muse du genre, et de Parthénopé, muse du lieu, se voit encore démultipliée par celle d'autres divinités : Phébus (v. 18-19), en sa double qualité de coryphée des Muses et de dieu solaire (« *chori pater ac princeps et carminis auctor* », « père de leur chœur, prince et origine de la poésie »), puis Vénus (v. 20-25), « *comes Aonidum, dux optima vatum | Alma Venus* », « compagne des Aonides, meneuse idéale des poètes, Vénus nourricière. » Tout en citant Lucrèce⁵⁶ – la formule *Alma Venus* est mise en valeur au début du second vers qui lui est consacré et le poète met en parallèle ses prérogatives célestes et terrestres – Pontano s'éloigne aussi de son modèle en prêtant à Vénus un pouvoir associé à la fécondité poétique. Viennent ensuite les Charites et la Grâce (v. 26-27), dont il espère qu'elles l'inspirent (« *O mihi si Charites spirent* »), et enfin Mercure⁵⁷ (v. 28-31). Le pouvoir des Muses se voit encore morcelé entre plusieurs divinités qui leur empruntent leurs attributs – création du *carmen*, protection du *vates*, *spiritus* de l'inspiration – d'une manière qui met en valeur la *contaminatio* opérée par le poète.

Convoquant l'assemblée des dieux au grand complet, sans oublier personne dans ce grand creuset de modèles invocatoires, des grands Olympiens aux divinités locales et des Muses hésiodiques à la Vénus lucrétienne, Pontano ne tire pourtant l'autorité de son chant que de lui-même et des actes qu'il accomplit. En ouvrant son poème sous les auspices de la *copiosa varietas*, il en fait un principe esthétique à l'origine même du verbe poétique, et aussi un principe scientifique, celui du catalogue et du vertige encyclopédique⁵⁸ ; il propose le *je* comme seule figure capable de reconstituer une inspiration éclatée entre plusieurs puissances, plusieurs modèles.

⁵⁶ Lucrèce, *De natura rerum*, I, 2-3. S. Gambino Longo, *Savoir de la nature*, p. 253-254, note que Pontano gomme l'intertexte lucrétien en déplaçant la suite du vers, initialement placée en I, 20, plus loin dans le poème, en I, 235 : ainsi, il masque ses sources.

⁵⁷ Déjà l'un des dieux associés à l'inspiration poétique chez Horace, *Odes*, I, 10 ; sur les mentions du dieu dans le reste de l'œuvre pontanienne, voir L. Schrader, « Diversité des fonctions de Mercure : l'exemple de Pontanus », *Mercurie à la Renaissance*, éd. M.-M. de la Garanderie, Paris, Champion, 1988, p. 45-54.

⁵⁸ G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre de la Pléiade*, p. 442-443, parle d'un « lyrisme de la connaissance » à propos de la poésie des hymnes.

Les deux proèmes du De hortis Hesperidum

Le premier chant du *De hortis Hesperidum*, de même que celui du livre IV de l'*Urania*⁵⁹, ajoute au cortège des dieux le catalogue d'innombrables Nymphes. Ainsi, à la manière de Virgile au début des *Géorgiques*⁶⁰ (son surnom apparaît au vers 9), les vingt-trois premiers vers invitent successivement les Naïades, les Napées, les Dryades, les Néréïdes, les Oréades et le dieu-fleuve Sebeto (Sébéthos), de sorte que tout le paysage est invoqué pour accompagner le poète :

*Vos o, quae liquidos fontes, quae flumina, nymphae
Naiades, colitis, quae florida culta, Napaeae,
Deliolosque hortos et litora cognita Musis,
quae colles baccho laetos flaventiaque arva
messibus ac summi curatis rura Vesevi,
quo solem vitetis iniqui et sideris aestum,
hac mecum placida fessae requiescite in umbra
gratorum nemorum, Dryades dum munera vati
annua, dum magno texunt nova sarta Maroni
e molli viola, e ferrugineis hyacinthis,
quasque foveant teneras Sebethi flumina myrtos ;
vos gelidi fontes genitalis et aura Favonii
invitant, vos coeruleo quae litore pictae
Nereides varias ducunt ad plectra choreas
et nudae pedibus fusaeque ad colla capillis.
En ipso de fonte et arundine cinctus et alno
frondenti caput, ac vitreo Sebethus ab antro
rorantis latices muscoque virentia tecta
ostentans, placidas de vertice suscitatur auras,
quis solem fugat et salices defendit ab aestu.
Ergo agite, et virides mecum secedite in umbras,
Naiades, simul et sociae properate, Napaeae,
quaque latus tyrio munitis, Oreades, arcu.*

Ô vous les habitantes des sources claires, Nymphes, habitantes des fleuves,
Naïades, habitantes des berges fleuries, Napées,
Des jardins délioliens et des rivages familiers des Muses,
Vous qui veillez sur les collines réjouies de Bacchus, sur les champs blondis
Par les moissons, sur les campagnes au sommet du Vésuve,
Pour vous abriter du soleil, de la brûlure de l'astre implacable,
Ici, à mes côtés venez vous reposer, lasses, dans l'ombre paisible
De ces bois chéris – tandis que les Dryades tressent les présents
Annuels pour l'inspiré, tissent des couronnes nouvelles pour le grand Maron,
De douce violette, de jacinthes cuivrées,
Des tendres myrtes que baigne le cours de Sebeto :

⁵⁹ *Urania*, IV, 11-36, met en abyme la prière adressée aux divinités : Calliope (v. 11), les Napées (v. 14), les Dryades (v. 15), Phébus (v. 16), Cythérée (v. 17), les Naïades (v. 22), les Hamadryades (v. 23), les Pégasides (v. 29-30).

⁶⁰ Virgile, *Géorgiques*, I, 5-23 : voir les prolégomènes, p. 48. Cependant, Virgile invoque des divinités agrestes mais pas exclusivement locales, comme Liber, Cérès ou Pan, aux côtés des Faunes et Dryades (v. 10-11).

Vous, les sources glacées, la brise du fécond Favonius
 Vous invitent, et, sur le rivage bleuté, toutes peintes,
 Les Néréides qui mènent au son du plectre leurs chœurs variés,
 Pieds nus, cheveux lâchés sur les épaules.
 Voici que, surgissant de sa source, la tête couronnée de roseau et d'aulne
 Feuillu, Sebeto, sorti de son antre cristallin,
 Arborant ses ondes ruisselantes, son crâne verdoyant de mousse,
 Fait naître de paisibles brises de son sommet,
 Pour faire fuir le soleil et protéger les saules de la chaleur.
 Aussi venez, et près de moi retirez-vous dans l'ombre viride,
 Naïades, et hâtez-vous de les rejoindre, Napées,
 Et vous les Oréades qui gardez le flanc de la citadelle tyrienne.

(*De hortis Hesperidum*, I, 1-23)

Plutôt que de demander de but en blanc l'inspiration, Pontano, pragmatique, commence par se trouver un public : s'il invite les Nymphes, ce n'est pas pour chanter à sa place, mais pour lui tenir compagnie (*mecum requiescite*, v. 7, *mecum secedite*, v. 21), pour écouter à ses côtés. Or ce défilé d'auditrices que le poète se ménage symbolise le lieu même où va s'énoncer le poème, le *locus amoenus* qu'il fait advenir à mesure qu'il l'invoque. Les premiers vers énumèrent les paysages divers, d'abord aquatiques (*liquidus fontes, flumina*, v. 1), puis proches des eaux (*hortos, litora* v. 3) et enfin terrestres (*colles, arva, rura*, v. 4-5), qui encadrent le décor et permettent de s'en rapprocher peu à peu. Les bois s'ornent ensuite de fleurs, celles-là même dont les Dryades tressent, à l'intention du poète, des couronnes (violette, jacinthe et myrte, v. 10-11) : la présence du *vates* garantit la transformation du lieu sauvage en lieu de poésie signalé par le *topos* de la flore variée⁶¹. Ce pouvoir créateur des Dryades tresseuses de couronnes rappelle les qualités exigées par Pontano du lecteur idéal de la poésie dans l'*Actius*⁶². À l'harmonie visuelle et colorée des fleurs, puis des Néréides « *pictae* », succède celle, auditive, de leur mélodie et de leur danse, aux vers 14-15. Enfin, le *En* performatif met en mouvement le fleuve Sebeto, manière de situer la scène dans un paysage défini, tout en accaparant sa puissance pour achever de transfigurer le paysage en *locus amoenus* : c'est le fleuve même qui attire le regard (*ostentans*, v. 17) vers les gouttes d'eau et la mousse verte, qui fait se lever la brise (v. 18). Une dernière énumération de Nymphes, aux vers 21-23, vient entourer le poète d'un auditoire varié, nombreux et attentif : certainement, le chant à venir n'est pas sans public⁶³. Le pouvoir du verbe, qui crée le

⁶¹ Sur les fleurs comme métaphore du texte, notamment pour désigner les figures de l'*ornatus*, voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 119-120.

⁶² *Actius*, VI, 2c (*Dialogue*, p. 498-500) : voir ci-dessus, p. 80-81.

⁶³ F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée. L'Esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1964, p. 40 rappelle que le genre de l'ode exige un public dont l'existence est

paysage animé et bariolé servant de cadre au chant à venir, relève de l'esthétique de la merveille, apte à susciter l'*admiratio*⁶⁴.

Ainsi, c'est en bonne compagnie, et non plus dans la solitude, que Pontano peut accueillir la Muse qui approche :

*Non hic pierii cantus, non carmina desint,
adventante dea. Summis en collibus offert
Uranie se laeta : agite, assurgamus eunti,
et dominam comitemur, opaca et rupe sedentem
et rore idalio et syrio veneremur odore
insignem cithara et stellanti ad tempora serto.
O facilis felixque veni, dea.*

De chants piériens et de poèmes, je ne saurais ici manquer
À l'arrivée de la déesse. Voici qu'au sommet des collines s'approche
La joyeuse Uranie : venez, levons-nous à sa rencontre,
Accueillons notre maîtresse et, alors qu'elle est assise à l'ombre de sa caverne,
Adorons-la en lui offrant la rosée idalienne et le parfum syrien,
Elle que rendent célèbre sa cithare et ses tempes couronnées d'étoiles.
O viens à moi favorable et féconde, déesse !

(*De hortis Hesperidum*, I, 24-30)

Plus encore que dans l'*Urania*, la déesse est l'acolyte du poète : elle n'offre que sa présence (*se offert*, v. 25-26, *veni*, v. 30). Le poète, accompagné cette fois des Nymphes auditrices, répond à nouveau par des actes empreints de religiosité (*assurgamus*, v. 26, *comitemur*, v. 27, *veneremur*, v. 28). Alors que, dans le prélude de l'*Urania*, les fonctions traditionnelles des Muses contaminaient les autres divinités, créant un éclatement de leur représentation, ici, l'invocation tardive d'Uranie la met sur le même plan que les Nymphes précédemment énumérées. Le poète ne lui demande plus qu'une présence bienveillante, rappelant ensuite aux vers 30-35 le passé poétique commun qu'il partage avec sa Muse, leur parcours partagé dans les constellations célestes, avant d'annoncer enfin le sujet du chant qu'il s'apprête à entamer. Muse céleste et Nymphes terrestres ou aquatiques partagent le même statut : elles ne sont pas simplement des métaphores ou des métonymies de la poésie, mais des *numina* auxquels le

suggérée implicitement dans le texte : de ce point de vue, la pratique lyrique de Pontano peut avoir coloré sa poésie didactique. On retrouve dans les *pompae* de l'églogue *Lepidina* une esthétique comparable du cortège, du public qui s'assemble peu à peu pour assister à l'événement, et la jouissance pour les personnages, Macron et Lépidina, d'énumérer les noms des Néréides (deuxième cortège) et des Nymphes des faubourgs (quatrième cortège), puis d'écouter les chants alternés des Dryades et des Oréades (sixième cortège). Il ne s'agit cependant pas d'une figure de l'invocation : aussi ces cortèges seront-ils étudiés dans la deuxième partie, p. 254-255.

⁶⁴ Sur la merveille et le *thaumaston*, voir D. Coppini, « *Carmina* di Giovanni Pontano », p. 735 ; M. Deramaix, « *Excellentia* et *Admiratio* dans l'*Actius* », p. 210-211.

poète reconnaît une puissance créatrice, et qui suscitent encore en lui une certaine religiosité⁶⁵.

Dans le proème du chant II, on retrouve le mouvement circulaire par lequel le poète donne vie au lieu magique, qui, à son tour, rend possible son chant. Pontano invoque les Nymphes des orchidées et des jardins, faisant de la floraison spontanée une image de la fécondité poétique :

*Nunc o mihi, natae
Pleiones, astate atque aspirate canenti ;
vester honos agitur, vestro sub numine crescit
hoc opus et vestris mea tempora cingite sertis ;
vos quoque adeste simul facilesque estote, puellae
hortorum memores ; tuque, o mihi culta Patulci,
prima adsis primosque mihi, dea, collige flores,
impleat et socios tecum Antiniana quasillos.*

À présent venez, mes filles
Les Pléiones⁶⁶, m'assister et m'inspirer quand je chante ;
C'est votre beauté qui la fait naître, votre pouvoir qui la fait croître,
Cette œuvre, vous qui ceignez mes tempes de vos couronnes ;
Vous aussi, soyez présentes et souriantes, demoiselles
Qui gardez mémoire des jardins ; et toi, ô ma toute-belle Patulcis,
Toi la première, accompagne-moi, cueille pour moi les premières fleurs,
Qu'Antiniana en remplisse avec toi des corbeilles.

(De hortis Hesperidum, II, 7-14)

La juxtaposition au vers 8 des deux impératifs *astate* et *aspirate*, renforcée par l'effet de paronomase, souligne combien le public idéal et admiratif, par sa présence, contribue à inspirer le poème et prend part à sa création, comme l'*Actius* le suggérait. La première métaphore est celle de la cueillette des fleurs, symbole de l'*innutritio* facile et insouciant. Mais un peu plus loin, l'image se redouble de celle du travail du jardin, écho du *labor* poétique à la fois heureux et exigeant⁶⁷ :

*O hortenses miserata labores,
uxor, ades ; cape rastra simul, cape sarcula et ipsis
innitens incumbe bidentibus, et frondosas
falce premas citros ; simul et rorantibus urnis
funde amnes, spument plenis stagna ipsa lacunis ;*

⁶⁵ Voir G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, p. 55.

⁶⁶ Nom d'une variété d'orchidées.

⁶⁷ Sur la représentation idéalisée du travail au jardin dans la littérature antique et renaissante, voir D. Dupont, *Le Jardin et la Nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 31 et surtout le chapitre II. 3, « L'homme des champs et les plaisirs de la vie rustique », p. 193-210 : le rêve d'un âge d'or rustique exprimé par Cicéron ou Horace notamment, ou Virgile dans les *Géorgiques*, repose sur la recherche du juste équilibre, idéal de la sagesse mais aussi idéal stylistique.

*ac tandem juvet optatos decerpere flores,
et fructus legere, atque aestus vitare sub umbra
ducentem socias nympharum ad plectra choreas.
Vos mecum Uraniae aonium instaurate laborem,
ac mecum auricomas citrorum pangite silvas.*

Toi qui as peiné dans les travaux du jardin,
Mon épouse, rejoins-moi ; prends le râteau, prends la houe,
Appuie-toi, rayonnante, sur leurs dents, et de la faucille
Réduis les feuillages des cédratiers ; dans les urnes ruisselantes
Fais couler l'eau du fleuve, remplis les bassins jusqu'à ce qu'ils débordent ;
Enfin, prends plaisir à cueillir les fleurs que tu veux,
À ramasser les fruits, et au fond de l'ombre à te garder de la chaleur,
Conduisant au son du plectre les chœurs rassemblés des Nymphes.
Vous, reprenez avec moi le travail aonien d'Uranie,
Avec moi écrivez les forêts de cédratiers aux cheveux d'or.

(*De hortis Hesperidum*, II, 42-51)

Outre le portrait de l'épouse défunte en jardinière accomplie, dont il sera question plus loin⁶⁸, le passage revisite quelques-uns des lieux du premier proème pour les plier aux contraintes du *labor*. Ainsi, la végétation luxuriante, au lieu d'envahir le tableau (on repense à la verdeur omniprésente du prélude de l'*Urania*, aux fleurs jaillies spontanément), doit être taillée et contenue (*premas*, v. 45) ; l'eau, loin de s'écouler librement, est contenue dans des récipients (v. 45), et son débordement est contrôlé et intentionnel (v. 46). C'est seulement après s'être livré aux travaux du défrichage, du taillage, de l'arrosage, que l'on peut, *tandem* (v. 47), récolter les fleurs et les fruits et retrouver l'ombre et la musique du *locus amoenus* si facilement offert dans le premier chant. Le terme de *labor* est employé pour définir la poésie scientifique, au vers 50, et c'est au prix de ce *labor* partagé par le poète et par son public que le poème peut s'écrire.

L'auteur utilise, dans les deux proèmes, les mêmes réseaux d'images : multitude de Nymphes locales, création dans le poème du lieu où il s'énonce, invocation finale d'Uranie comme garante du poème scientifique mais dont le rôle n'est que de seconder le poète de sa présence. Pourtant, ils relèvent de deux conceptions différentes, et complémentaires, de l'inspiration. Le premier tire de la *copiosa varietas*, et de la nécessité d'un public pour recevoir le poème, le *numen* du verbe poétique, tandis que le second insiste sur la nécessité du *labor*. Comme dans l'*Urania*, la poétique de l'invocation dépasse largement la simple structure d'apostrophe et de demande, pour la réorganiser autour du *je* et de l'énonciation.

⁶⁸ Sur le motif des travaux du jardin dans le reste de l'œuvre de Pontano, et notamment sa thématization dans la poésie conjugale, voir p. 313-322.

Invocation ou incantation dans la poésie lyrique

La multiplicité des termes employés pour désigner les Muses dans la poésie lyrique crée un effet de variété érudite et virtuose, mais aussi d'invocation magique. On peut en étudier la poétique dans les poèmes liminaires de deux livres différents (le second livre du *Parthenopeus* et le premier des *Hendécasyllabes*), qui correspondent à deux modèles : le bouquet composé, véritable catalogue d'épithètes et de périphrases érudites cueillies dans la tradition mythographique, et la couronne tressée, où deux noms différents, lancinement répétés, se superposent et se croisent.

Le bouquet composé

Le second livre du *Parthenopeus* s'ouvre par une pièce dédicacée à Théodore Gaza⁶⁹, « *Magica ad depellendum amorem* », où le poète met en scène son intimité avec les Muses en la justifiant par l'*amicitia* du destinataire, seul véritable garant de son élection poétique :

*Iam tandem ad Musas antiquaque sacra revertor,
et vatem accipiunt templa operata suum,
Pieriae assistunt aures mihi grata canenti,
et plaudunt numeris Aonis antra novis ;
sed mihi nec sine te dulces, Theodore, Camoenae,
Castaliusque juvat nec mea labra liquor.
Et tua jam pridem cinxerunt tempora Musae,
insignemque hederæ circuire comam ;
communes igitur Musae, communia nobis
sunt studia, atque eadem fata duobus eunt.*

Enfin je m'en retourne aux Muses, aux sacrements antiques,
Et leur temples accueillent grands ouverts leur inspiré ;
Les oreilles périennes m'écoutent chanter les chants qu'elles aiment,
Les grottes d'Aonie applaudissent à mes rythmes d'un genre nouveau.
Mais sans toi elles ne me sont pas si douces, Théodore, les Camènes,
La liqueur castalienne ne réjouit pas mes lèvres.
Tes tempes aussi ont déjà été couronnées par les Muses,
Ta chevelure, elles l'ont fait resplendir d'une couronne de lierre ;
Aussi les Muses nous sont communes, communs aussi
Nos goûts, et un même destin nous attend tous deux.

(*Parthenopeus*, II, 1, 35-44)

⁶⁹ Philologue, grammairien et penseur humaniste (ca. 1400-1478). Voir L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 351.

Des six premiers vers, chacun mentionne une épithète des Muses ou bien de leur mythologie : *Musas, vates, Pieriae, Aonis, Camoenae, Castalius*, toujours à des endroits différents du vers. De plus, chacun des cinq hexamètres cite l'un des noms donnés aux Muses, le terme de *Musae* lui-même réapparaissant aux vers 35, 41, 43, ses avatars *Pierides* (à travers l'adjectif dérivé *Pierius*) et *Camēnae* aux vers 37 et 39 respectivement. Pontano revisite la figure du *vates* (v. 36) en faisant alterner imagerie sacrée (*sacra*, v. 36, *cinxerunt tempora*, v. 41-42) et musicale (*canenti, numeris*, v. 37-38). La variété des noms et épithètes reflète la *poikilia* du style poétique. Elle fait également écho à un autre dédoublement, celui entre le poète qui dit *je* (v. 37-38 et 40) et son destinataire auquel il dit *tu* (v. 39 et 41-42), dédoublement renforcé par le croisement des pronoms personnels et des possessifs. Le surinvestissement lexical crée un effet de circularité dans la variété : le ressassement érudit de termes donne une unité savamment rythmée au passage, tout en traduisant l'éclatement en plusieurs figures de la personnification invoquée. À la construction croisée de ces huit vers, où alternent sacré/musical, je/tu, s'ajoute une construction embrassée : la Muse personnifiée et mythologique est évoquée aux vers 37-42, avec la liste des lieux associés et la représentation du couronnement poétique. Avant et après, aux vers 35 et 43, l'évocation n'est pas allégorique mais métonymique, la Muse désignant la poésie, dans un sens général (l'activité littéraire : *ad Musas revertor*, v. 35) ou plus personnel (les genres pratiqués par les deux auteurs : *communes Musae*, v. 43). La richesse lexicale et symbolique des vers centraux vient recolorer l'usage métonymique parfois plat et convenu, le réactiver en rappelant le réseau de sens qui s'y rattache.

Dans une élégie dont le titre signale l'affinité avec la magie, l'invocation poétique à la Muse se transforme en incantation, en invocation *de* la divinité, son apparition ne dépendant plus d'une demande à la manière homérique mais de la récitation d'une formule.

La couronne tressée

Le second livre des *Hendécasyllabes* s'ouvre sur une dédicace à Marino Tomacelli⁷⁰ aux allures de chanson entraînante :

*Et fontis calidos amant Camoenae,
et Musae calidis aquis lavantur,
et Musae placidos colunt recessus,*

⁷⁰ Conseiller et secrétaire du roi de Naples (1429-1515), Tomacelli fut l'ami de Pontano et l'un des destinataires les plus fréquents de ses poèmes. Outre celle-ci, Pontano lui adresse six pièces : *Parthenopeus* II, 8, *Hendécasyllabes*, I, 5 et 6 et II, 28 et 35, *Eridanus*, II, 16, et compose son tombeau dans le *De Tumulis*, I, 15 après l'avoir mis en scène aux côtés du tombeau de son frère (*De Tumulis* I, 11).

*et dulcis numeros amant Camoenae,
et Musae choreis, choris Camoenae
traducunt rapidos per antra soles ;
et soles rapidi tepent per antra,
dum Musae placidas agunt choreas,
dum mollis agitant choros Camoenae.*

Et les Camènes aiment la chaleur des sources,
Et les Muses se baignent dans la chaleur des eaux,
Et les Muses habitent les recoins tranquilles,
Et les Camènes aiment les rythmes paisibles,
Et les Muses en chœur, en chœur les Camènes
Font passer par leurs grottes les soleils dévorants,
Et les dévorants soleils par leurs grottes s'attédisent
Quand les Muses ébranlent leurs chœurs paisibles,
Quand les Camènes mettent en branle leurs doux chœurs.

(Hendécasyllabes, II, 1, 1-10)

L'esthétique de l'incantation magique repose, cette fois, sur un jeu d'échos et de répons. L'effet choral est traduit par le jeu des répétitions, aussi bien dans le lexique (*calidos* v. 1 et 3, *placidos* v. 4 et 9, le chiasme *rapidus soles... soles rapidi* v. 7-8) que dans la structure (l'alternance des termes *chori/choreae* crée un double effet de chiasme et de parallèle aux vers 5, 9, 10). La variation rythmée des deux noms *Musae*, systématiquement placé en seconde position dans le vers après *et* ou *dum*, et *Camena*e toujours en fin de vers, participe à la musicalité du texte, à l'esthétique du refrain, renforcée par l'anaphore du *Et* des cinq premiers vers. Toutefois, le dédoublement de la figure en deux avatars n'a pas une fonction seulement musicale et rythmique. Elle crée une dualité au sein même du pluriel désignant les Muses : la chanson-incantation tresse les deux images, confondues et distinctes à la fois, de même que le balancement du rythme permet l'élaboration d'une image vers par vers, chaque vers étant différent et semblable au précédent. La Muse reçoit un pouvoir d'invocation renouvelé, qui tient de la magie du verbe, reposant sur la scansion rythmée de ses noms pluriels et non plus sur son appel au singulier. La double mention de l'adjectif *calidus* aux vers 1 et 2 pour caractériser les sources prisées des Muses, en même temps qu'elle ancre le motif topique de l'Hippocrène dans la topographie particulière des thermes de Baïes⁷¹, est un écho lointain du *calor*, où se confondent l'échauffement des eaux, des sens et de l'inspiration⁷².

⁷¹ Les thermes de Baïes devenant le séjour des Muses : voir D. Coppini, « *Baianum Veneres colunt recessum* », p. 246, et le chapitre II.1, p. 259-263.

⁷² Voir C. Sénard, *Les Représentations sexuelles*, p. 290-292, sur le *calor* érotique et guérisseur face au froid de la vieillesse.

Les invocations composées par Pontano s'éloignent nettement du modèle classique. Le pouvoir des Muses ne dépend pas de leur intervention auprès du poète, mais de la transe magique qui naît de la répétition exaltée de leurs noms. Il s'agit davantage d'une incantation, le langage poétique tirant son caractère merveilleux et exceptionnel non plus des conditions dans lesquelles il est tenu, mais de sa nature même, celle de la *copia* et de la *poikilia*. La figure de la Muse, avec son abondance de traditions érudites et de termes pour la désigner, offre un support idéal à cette *copiosa varietas*.

De la Muse à la *puella*

La poésie sensuelle de Pontano poursuit la logique de sa poésie didactique. Invitées avec insistance, les Muses ne sont pas appelées à rejoindre le poète en vertu de pouvoirs inspireurs, mais plutôt pour lui servir d'auditrices idéales : attentives, belles, capables de parler le langage poétique et de dire le désir d'écrire en le comparant au désir érotique. Elles se parent ainsi des attributs de la *puella* fantasmée par les élégiaques, aussi dévouée à l'amant qu'au poète, aussi experte pour prendre part à la création littéraire que pour susciter l'exaltation. Après avoir étudié les trois poèmes adressés « *Ad Musam* » ou « *Ad Musas* » dans l'œuvre, dont le titre même suggère que la Muse, privée de sa vocation à inspirer le chant, a pour fonction nouvelle de l'entendre, on verra ce que la représentation des déesses emprunte aux portraits de *puellae*.

La Muse destinataire

La veine lyrique : Muses et Nymphes confondues

Le plus ancien des poèmes à la Muse est également le plus classique dans son imagerie. Il s'agit de la pièce I, 8 du *Parthenopeus* :

Ad Musas

*Nymphae, quae nemorum comas virentis
atque undas aganippidas tenetis
et saltus gelidos virentis Haemi,
vos, o thespiadum cohors dearum,
vestris me socium choris et antris
vulgi avertite dentibus maligni ;
et me castaliae liquore lymphae
sparsum cingite laureis corollis*

cantantem modo sapphycis labellis.

Aux Muses

Nymphes qui habitez les verdoyantes franges des bois,
 Les ondes aganippéennes
 Et les gorges glacées du verdoyant Hémus,
 Vous, ô troupe des déesses thespiennes,
 Puisque je suis le compagnon de vos chœurs, de vos antres,
 Écartez de moi les morsures du vulgaire malveillant ;
 De la liqueur de votre onde castalienne
 Aspergez-moi, couronnez-moi de guirlandes de laurier
 À présent que je chante avec les jolies lèvres de Sappho.

(*Parthenopeus*, I, 8)

Cette courte pièce reprend bon nombre d'ingrédients topiques du genre lyrique⁷³ : une phrase unique permet de passer de l'éloge des divinités invoquées et de leurs lieux de prédilection (v. 1-4) à la mise en scène d'un *je* qui justifie sa connivence avec elles (v. 5) et formule une demande double de protection et d'élection (v. 6-9), le dernier vers pouvant également être lu comme la promesse voilée du chant de remerciement. Toutefois, ce poème de jeunesse dépasse les codes de l'hymne. L'éloge initial est inattendu : le tout premier mot, « *Nymphae* », désigne une figure différente de celle promise par le titre, et trompe l'attente du lecteur. Les toponymes et les épithètes (*aganippidas*, *Haemi*, *thespiadum*, v. 2-4) rattachent au folklore des Muses des éléments du paysage naturel des Nymphes (*nemorum*, *undas*, *saltus*, le vert obsédant de *virentis* répété aux vers 1 et 3) : Pontano opère un syncrétisme entre les deux figures mythologiques⁷⁴. Le vers 5, central par sa position et parce qu'il fait intervenir la première personne du singulier, fait rimer *choris* et *antris*, deux motifs que l'imaginaire poétique peut associer à l'un comme à l'autre groupe : le dédoublement perdure, mais les images se confondent. Enfin, l'adjectif *sapphycis*, au dernier vers, fait intervenir une troisième figure féminine, celle de la poétesse. Le brouillage vient accomplir la juxtaposition des deux personnifications dans les proèmes de l'*Urania* et du *De hortis Hesperidum*⁷⁵, et commence à suggérer la nature sensuelle des déesses.

⁷³ Pour la définition du lyrisme, voir l'introduction, p. 9-10.

⁷⁴ Il n'est pas le premier, loin s'en faut : nous avons vu dans les prolégomènes que ce syncrétisme est déjà présent chez les bucoliques grecs (p. 43-44) et qu'il est entériné et légitimé par les mythographes antiques et humanistes (p. 67-68).

⁷⁵ Voir ci-dessus, p. 86-93.

La veine érotique : la Muse désirable

Deux poèmes ultérieurs revisitent l'invocation de la Muse de manière ludique, en teintant ses passages obligés d'érotisme et d'humour. L'élégie « *Ad Musam, de conversione Sebethi in fluvium* » qui clôt le second livre du *Parthenopeus* (II, 14), raconte la métamorphose du fleuve Sebeto⁷⁶ et s'ouvre sur une adresse tendrement insolente à la Muse :

*O nec docta nimis nec dum satis apta cothurno
Musa, sed ad teneros ingeniosa sales,
digna amarantheis crines intexere sertis,
et madidam assyrio tingere rore comam,
ac gelidos circum fontes, per gramina laeta
virginibus mistos ducere nata choros,
dum licet, et virides suadet decedere in umbras
Phoebus, et argutum concitat aura nemus,
huc placidum ad fontem ripae subeamus opacae,
qua sua Sebeto candidus arva rigat...*

O toi qui n'es ni trop savante, ni bien apte au cothurne,
Muse, mais ingénieuse dans les riantes saillies,
Digne de tresser tes cheveux de couronnes d'amarante,
De baigner ta chevelure humide de rosée assyrienne,
Née pour mener, au bord des sources glacées,
Dans les herbes souriantes, tes chœurs mêlés de vierges
- Tant qu'il est permis, tant que le dieu nous pousse à nous égailler
dans les ombres verdoyantes,
Phébus, tant que la brise fait bruisser le bois mélodieux,
Là, descendons à la source paisible, sur la berge ombragée,
Là où le blanc Sebeto arrose ses champs...

(*Parthenopeus*, II, 14, 1-10)

L'adresse initiale, aux vers 1-2, rappelle la *Musa procax* d'Horace⁷⁷ et les choix poétiques de Catulle : le poète revendique une veine poétique satirique, sensuelle et légère, celle des *teneros sales*, par opposition aux genres sérieux de la poésie scientifique (*docta*) et de la tragédie (*apta cothurno*)⁷⁸. Les modalisations *nec nimis, nec satis* rehaussent le trait ironique et le choix de la *mediocritas*⁷⁹ ; la Muse est *ingeniosa*, c'est-à-dire maligne et intelligente, mais aussi conforme à l'*ingenium* du poète. Les vers 3-4, aussitôt, arrachent la Muse à son

⁷⁶ Sur la métamorphose du fleuve, voir la deuxième partie, p. 249-252.

⁷⁷ Voir les prolégomènes, p. 50-51.

⁷⁸ Le choix de la poésie frivole avant de se consacrer aux genres élevés trouve un écho dans l'élégie 6 du premier livre du *Parthenopeus* : voir p. 377-380.

⁷⁹ La notion de *mediocritas* est développée dans l'*Actius* : le poète ne peut prétendre à l'*excellencia* sans une maîtrise de la « voie moyenne » (VI, 2d : *Dialogue*, p. 500). Sur cette notion, voir P. Galand-Hallyn, « "Médiocrité" éthico-stylistique et individualité littéraire », *Éloge de la médiocrité. Le juste milieu à la Renaissance*, éd. E. Naya et A.-P. Pouey-Mounou, Paris, Presses de l'ENS, 2005, p. 112.

emploi métonymique de désignation du style et des thèmes pratiqués par le poète, pour la tirer du côté de l'incarnation véritable. La Muse devient femme, non seulement parce qu'elle se livre à l'activité de Vénus et des nymphes, prenant soin de sa parure et de sa chevelure, mais parce que ces activités font partie de ses prérogatives, ce pour quoi elle est douée et même vouée, comme l'indiquent les deux constructions *digna* + infinitif et *nata* + infinitif (v. 3 et 6). L'insistance des vers 3 et 4 sur la chevelure, désignée par deux termes, *crines* et *comam*, et dont l'arrangement est longuement décrit⁸⁰, érotise la Muse, la rend objet de désir. Après la revendication initiale de *mediocritas* et de légèreté, ce tableau constitue une seconde profession de foi, celle d'une poésie sensuelle, tout en faisant de la Muse un personnage incarné, et pas seulement une personnification. Les vers suivants, s'ils reprennent la référence aux chœurs et à Phébus, imaginent la déesse comme une compagne de jeu. Au vers 9, c'est la première personne du pluriel (*subeamus*) qui est employée, et non une deuxième personne qui dissocierait la Muse de son poète : les distinctions s'effacent. Partenaire poétique qui devient partenaire érotique, la Muse est la complice d'un temps volé, comme le suggère la tournure *dum licet* : l'invitation à un petit goût sulfureux, et le poète s'adresse moins à une déesse qu'à une conquête, la lectrice idéale devenant aussi amante.

Une pièce comparable, intitulée « *Musam alloquitur* », ouvre le recueil des *Hendécasyllabes* :

*Nigris, Pieri, quae places ocellis,
et cantum colis, et colis choreas,
nigris, Pieri, grata dis capillis,
formosae quibus invident Napaeae,
dum gratos prope Sirmionis amnes
et crinem lavis et comam repectis,
ne tu, Pieri, ne benigna desis,
dum laetis salibus, sonante plectro,
alterno et pede balneas adimus.*

Piérïde qui séduis d'un regard de tes yeux noirs,
Qui t'illustres dans le chant, dans la danse,
Piérïde qui charmes les dieux par tes cheveux noirs,
Enviés par les Napées charmantes,
Lorsque auprès des agréables eaux du Sirmio
Tu laves ta chevelure et repeignes tes boucles,
Non, Piérïde, non, ne t'en va pas, sois bienveillante,

⁸⁰ Sur l'importance donnée à la chevelure des personnifications de la poésie, voir, au chapitre suivant, les pages consacrées à la chevelure d'Élégie, p. 146-148, et l'article de J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 294-295.

Au moment où, au milieu des plaisanteries joyeuses, au son du plectre,
En cadence, nous nous approchons des bains.

(*Hendécasyllabes*, I, 1, 1-9)

La double occurrence du vocatif singulier *Pieri*, rare⁸¹, éloigne cette invocation des formes traditionnelles. Et pour cause : la fonction de la Muse, d'après les vers 1 et 3 où ce vocatif est répété, est avant tout de séduire (*places, grata*), pas d'inspirer. La comparaison aux Népées, dont elle surpasse la sensualité (v. 4), achève d'en faire une déesse plus charmeuse que chaste. La description insistante de la chevelure reprend le balancement *crines/comam* observé dans le *Parthenopeus*. L'incarnation de la Muse est plus frappante encore ici, puisque Pontano dessine d'elle un portrait détaillé et place l'adjectif *nigris*, à deux reprises, au début des vers 1 et 3. Loin des canons habituels de la beauté divine, caractérisée par le lexique de la lumière et de la brillance, la Muse est une beauté « latine », aux yeux et aux cheveux noirs, conforme aux critères et aux réalités de Naples et de Baïes⁸². Tout se passe comme si Pontano, à la manière d'un peintre, avait utilisé quelque beauté locale pour modèle de son divin portrait, rompant avec les codes habituels et parant sa Muse d'un érotisme trouble qui est, dans le reste de son œuvre, l'apanage des *puellae* et des nymphes désirables⁸³.

De plus, cette pièce liminaire met en scène, de manière hypothétique, la fuite ou la disparition de la Muse, plutôt que sa présence : ce que Pontano lui demande, c'est de ne pas être absente (*ne desis*). Il ne s'agit pas seulement d'une variation sur la topique de l'invocation, mais d'un élément supplémentaire d'érotisation : c'est véritablement la femme qui échappe ou fait croire qu'elle pourrait s'échapper, attisant le désir, et pas seulement l'inspiration⁸⁴. Pour devenir femme et désirable, il ne suffisait pas que la Muse fût incarnée : elle devait être insaisissable.

⁸¹ Une seule autre occurrence dans l'œuvre de Pontano : *De Tumulis* I, 18, 12.

⁸² Ce portrait correspond également aux tendances contemporaines dans les arts visuels, comme le note M. Vasselin, « L'iconographie des Muses à la Renaissance », p. 60 : l'iconographie pare les Muses « au goût du jour » au Quattrocento. La Muse a les cheveux noirs aussi chez Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, p. 49, le noir étant le symbole « des secrets recelez souz l'obscurité » ainsi que de la nuit, « plus commode au studieux labour », et de la contemplation.

⁸³ On pense aux yeux noirs de Patulcis, *Lepidina*, VI, v. 30, aux cheveux noirs de Napé, *Acon*, v. 2. Voir D. Coppini, « *Baianum Veneres colunt recessum* », p. 245. Pour d'autres exemples de Muses envoûtantes et séductrices, voire gaillardes, voir A.-P. Pouey-Mounou, « La Muse, vierge ou putain ? », qui mentionne celle des *Hendécasyllabes* p. 288 et 292.

⁸⁴ Voir, par exemple, la belle Terinna dans *Hendécasyllabes* II, 36, exemple de *puella* fantasmée prenant son autonomie comme l'analyse C. Sénard, *Les Représentations sexuelles*, p. 197-199. La nymphe Galatée, à laquelle sont consacrées deux odes de la *Lyra* (13 et 16), illustre également le motif de la fuite de la belle inspiratrice : voir les pages qui lui sont consacrées, p. 386-391. La nymphe fugitive a d'autres avatars dans la littérature : ainsi par exemple la fuite de Daphné chez Ovide, lue par P. Galand comme le « résultat d'un échec de la parole » (*Le Reflet des fleurs*, p. 203) ; A. Moss propose une analyse similaire des nymphes élusives dans la

Les Muses, compagnes et complices de la puella

Cet infléchissement de la Muse vers une imagerie habituellement réservée au cortège de Vénus est repris dans l'élégie I, 17 de l'*Eridanus*, mise en scène sensuelle de Stella assoupie⁸⁵. La distinction entre Muses, Nymphes et *puellae* s'estompe lorsque dans un songe, la nymphe Sarnis appelle son amant Faunus, après avoir été parée par les Piérides en personne. Loin d'être invoquées, les Muses servent d'argument dans l'invocation de l'amant :

*Huc ades, o formose, tibi nam nuper ad amnem
siccavique meam disposuique comam,
Pierides compsere caput, dum corpus et ipsae
et crinis flavos molliter amne lavant,
inde comam assyrio certatim unxere liquore ;
inde arabo nostrum spirat odore caput.
quin citharam docuere, et me fecere magistram,
et data pro magno munere eburna chelys.*

« Viens, mon beau, pour toi tout à l'heure à la rivière
J'ai séché et arrangé mes cheveux,
Les Piérides ont coiffé ma tête, tandis qu'avec douceur
Dans la rivière elles lavaient mon corps, mes cheveux blonds ;
Puis à l'envi elles ont oint mes cheveux de baume assyrien,
Et ma tête exhale ces parfums d'Arabie.
Elles m'ont enseigné la cithare, m'ont rendue maîtresse,
Et m'ont donné, pour grand cadeau, une lyre d'ivoire. »

(*Eridanus*, I, 17, 19-26)

Décidément, les Muses de Pontano excellent dans l'art féminin de la parure, puisque c'est à elles que revient, chose inédite, de rendre plus séduisante une Nymphe. L'extrait est empreint d'une sensualité marquée par l'insistance sur la chevelure (*comam* et *caput* deux fois chacun, *crinis* une fois) et sur l'imagerie récurrente et tangible du parfum liquoreux et capiteux (v. 23-24). Le *liquor* parfumé, caractérisé par une épithète exotique et par un verbe suggérant la puissance du parfum (ici, *spirare*) est l'une des images récurrentes de la représentation des Muses et de leurs sources⁸⁶. La scène relève également de l'élection et du baptême, et le bain caressant correspond à une onction (*lavant, unxere*, v. 22 et 23)⁸⁷. Sarnis ne devient pleinement désirable que lorsque les Muses achèvent son élection en lui enseignant son art :

poésie de Ronsard, images de sa conception du fonctionnement poétique, dans *Poetry and Fable : Studies in Mythological Narrative in Renaissance France*, Cambridge University Press, 1984, p. 137.

⁸⁵ Sur la figure de la « belle endormie » dans cette élégie, voir V. Leroux, « L'érotisme de la belle endormie », *Seizième siècle* 7, 2011, p. 20-26.

⁸⁶ À rapprocher, dans les pièces précédemment citées, de *De hortis Hesperidum* I, 28, *Parthenopeus* II, 1, 40 et II, 14, 4.

⁸⁷ Voir A. Thill, *Alter ab illo*, p. 487-488.

au vers 25, le parfait *docuere* est prolongé par la tournure *magistram fecere*, et entériné par le don vertical d'un objet, ici la lyre, au vers suivant. Sarnis devient une nouvelle Sappho : elle est à la fois Nymphé, Muse et poétesse. Elle est, aussi, un double de la *puella* à laquelle cette élégie est adressée, Stella, à laquelle Pontano la compare implicitement. Elle est, enfin, un double du poète lui-même, dont l'inspiration permet l'expression du désir, thème qui domine la suite du discours de Sarnis ; elle appelle son amant avec la formule *huc ades*, employée ailleurs par Pontano pour invoquer l'Élégie et appeler l'inspiration⁸⁸, le désir de l'être aimé et le désir du texte à écrire s'énonçant de la même manière. Ainsi, l'érotisation des Muses efface la distance entre elles et les objets du chant poétique.

La poésie néo-latine du Quattrocento élargit la troupe des personnages féminins mythologiques et des allégories de l'inspiration. Perrine Galand l'affirme : « aux héroïnes proprement dites de la mythologie s'ajoutaient ainsi, par enchaînement analogique, les *puellae* élégiaques, nouveaux mythes, et les amies des poètes modernes, mythes en puissance »⁸⁹. Il substitue les *puellae* anonymes aux allégories de la poésie, dans une courte pièce adressée « *Ad puellas* » au premier livre du *Parthenopeus* :

*O dulces animi mei lepores,
solae deliciae meae Camoenae,
o plusquam Veneris papilla bellae
et nympharum oculis venustiores,
amabo, mea basiate labra.*

O doux charmes de mon esprit,
Uniques délices de ma Camène,
O plus belles que Vénus par votre sein,
Plus gracieuses, par vos yeux, que les nymphes,
Je vous en prie, baisez mes lèvres.

(*Parthenopeus*, I, 14, 1-5)

À chaque vers, une comparaison laudative établit la supériorité de la *puella* réelle, charnelle, sur les allégories, en érotisant une partie de son corps, les seins (v. 3) puis les yeux (v. 4). Suit le catalogue des *puellae* désirées, et la liste de tout ce que Pontano aspirerait à faire en

⁸⁸ *De amore conjugali* I, 1, 1-2 : « *Huc ades et nitidum myrto compesce capillum, | huc ades ornatis, o Elegia, comis* », voir p. 146-147 ; également l'anaphore de *huc* dans *Hendécasyllabes* I, 1, 10-13, étudiée p. 142-144.

⁸⁹ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 318. Pontano fait de ces amantes littéraires les occupantes des Champs-Élysées, au même titre que les êtres de légende, en décrivant les chœurs et les danses de Lesbie, Cynthie, Délie et Corinne, dans le tombeau de Marulle, *De Tumulis*, I, 14, 11-14 : voir p. 196-197.

leur compagnie⁹⁰. La multitude des amantes correspond bien à la tonalité érotique et légère du recueil, qui d'après la pièce I, 1 était « *qualem tenerae volunt puellae* », et confirme qu'aux yeux de Pontano, les *puellae* de l'élegie sont des artifices littéraires, allégories des multiples visages que les femmes peuvent prendre ou que le poète peut leur prêter. La beauté des *puellae* est collective, comme en témoignent les premiers vers : comme pour les cortèges des Muses, leur charme et leur harmonie naît de leur variété et de leur qualité d'auditrices idéalisées⁹¹.

Le désir suscité par la *puella* est d'ailleurs représenté comme un avatar de l'inspiration et du désir d'écrire. Citons l'éloge du visage de Constantia dans les *Hendécasyllabes*, visage qui se métamorphose pour devenir paysage des Muses :

*Insedere tuis apes labellis :
in labris residens tuis Melissa
Hybleum liquat Atticumque rorem,
quem stillent Paphiaeque Gratiaequae.
O qui Castalios lacus, poetae,
quique et Thespiadum sititis amnes,
hinc et Castalii lacus liquores,
hinc et Thespiadum petatis undas :
has Constantia mollibus labellis
instillat, quibus Atticae Camenae
rorarunt ueneres suas charimque,
quae Musis comes et comes poetis.*

Des abeilles sont posées sur tes lèvres :
Sur tes lèvres repose Mélissa,
Elle fait couler la rosée d'Hyblée et d'Attique
Que distillent les Paphiennes et les Grâces.
O poètes qui avez soif des lacs de Castalie,
Soif des fleuves de Thespies,
Venez ici chercher les eaux du lac de Castalie,
Ici les ondes de Thespies :
Constantia, de ses douces lèvres
Les distille et sur ses lèvres les Camènes attiques

⁹⁰ On trouvera la liste exhaustive de toutes les maîtresses destinataires des écrits de Pontano, dans le *Parthenopeus* puis le reste de son œuvre, dans C. Sénard, *Les Représentations sexuelles*, p. 13-16, avec le catalogue des pièces consacrées à chacune, et dans l'article de S. Prete, « Mythologie und Liebe bei Giovanni Pontano », *Mythographie der frühen Neuzeit*, éd. W. Killy, Wiesbaden, Harassovitz, 1984, p. 109-113, qui souligne combine ce grand poète de l'amour conjugal fut, dans ses vers du moins, volage et polygame – nettement plus que les élégiaques augustéens, d'ailleurs ! On peut également se reporter à G. Vogt-Spira, « Küssen und Schreiben. Pontanos Imitatio von Catullus basia-Gedichten, *Pontano und Catull*, p. 161-172 ; sur le personnage de Fannia, à U. Auhagen, « Pontano als Catullus Ovidianus : *Am. I, 9* », *ibid.*, p. 123-134; sur Cinnama, à D. Gall, « Zwischen Tibull und Catull : Pontano, Amores I, 19 », *ibid.*, p. 135-147. Ces trois articles mettent en évidence l'*imitatio* d'Ovide et de Catulle, notamment des *basia* de ce dernier.

⁹¹ Voir le premier chapitre, p. 106.

Font tomber la rosée de leurs plaisirs et de leur grâce,
 Ses lèvres qui sont compagnes des Muses, et des poètes.

(*Hendécasyllabes*, II, 10)

Ce « paysage féminin »⁹² suscite moins le désir que l'inspiration poétique : les lèvres, trois fois évoquées et longuement décrites, ne sont plus le siège des baisers amoureux mais de l'inspiration des Muses. En reprenant l'image de la source et en filant la métaphore aquatique – gouttes de rosée (v. 3-4 puis 10-11), lacs immobiles et fleuves mobiles (v. 5-8) – associée à des toponymes célèbres de la mythologie, Pontano renouvelle la personnification de l'inspiration en l'érotisant. Le corps féminin charnel et réel est transformé en lieu peuplé d'allégories. L'image des lèvres où perle la rosée est circulaire et son origine change au cours du poème (la nymphe Mélissa aux vers 1 et 2, les Grâces aux vers 3 et 4, les Muses aux vers 10 à 12), rendant le paysage mouvant et fluide. On retrouve le motif des lèvres de la *puella*, qui font à la fois sa puissance érotique et poétique (c'est d'elles après tout que sort sa voix), dans la pièce II, 33 sur Batilla. Comparée aux Charites par Vénus, elle l'emporte sur celles-ci, affirma la déesse, « puisque de [s]es lèvres s'exhale une brise d'ambrosie éternelle » (« *cum tibi de labellis / stillent ambrosiae perennis aurae*⁹³ ») alors que les Charites, elles, parfument artificiellement leurs cheveux⁹⁴. Pontano inverse les rôles : là où les allégories incarnent d'ordinaire une beauté naturelle, opposée à la *technè*, et où la *puella* au contraire brille par l'artifice de sa parure, ici les Charites sont reléguées au rang de femmes artificiellement parfumées, et l'art naturel émane de la sensualité de la *puella*. Les deux portraits, ceux de Constantia et de Batilla, font du corps féminin objectivé et de sa beauté désirable un lieu naturel de l'inspiration poétique ; le désir érotique semble dispenser le poète de l'entremise des Muses ou des Charites, qui ne sont après tout qu'une création de l'esprit, pour revenir à une source plus primordiale, au *furor* de Vénus.

D'actrice qui disait le chant, la Muse est devenue spectatrice et auditrice et même objet de description. Elle ne parle plus, elle écoute, elle est dite : destinataire par excellence des vers masculins, femme sensuelle et badine, figure fuyante qui s'offre et se défile, elle tient de la *puella* élégiaque, celle pour qui la poésie est composée. Autrefois première personne et origine de la parole poétique, elle devient deuxième personne à laquelle le chant s'adresse,

⁹² Je reprends l'image d'Éluard dans « L'extase » (*Derniers poèmes d'amour*).

⁹³ *Hendécasyllabes*, II, 33, 16-17.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 15 : « *ab arte spirat coma* ».

voire troisième personne, objet d'un portrait dont le lecteur peut se délecter, enfin offerte à sa contemplation. Mais ce cycle qui l'incarne et la rend femme la rapproche, peu à peu, de la première personne, puisqu'elle prend les traits discrets d'un double incongru du poète et de son *je*.

Pontano n'invoque pas des puissances parées d'un pouvoir surhumain : il invite à le rejoindre des déesses humanisées, érotisées même, afin de s'assurer, dans le texte même, de la présence du public idéal auquel il aspire dans ses écrits théoriques et dont il fait la condition de l'excellence poétique. La *copiosa varietas* merveilleuse, la poésie de l'incantation magique, ou la confusion de la Muse avec la *puella*, incarnation du désir insaisissable, laissent entrevoir les personnifications fantasmées d'un lecteur-modèle imaginé au féminin : un auditoire lui-même poète, créateur, artisan, si ardemment désiré qu'il en devient sensuel. Les Muses admiratives inscrivent dans le texte l'*admiratio* qu'il doit susciter, et qui est la condition de son excellence.

MACRIN ET LES AFFRES DU *LABOR*

Macrin, héritier des conceptions de Vida, véhicule encore les théories du *furor*, mais insiste sur l'importance du *labor* compris dans un sens non seulement artistique, mais chrétien. Il partage avec les autres poètes de la « génération Marot » cette religiosité, cette coloration sacrée donnée non seulement au travail vertueux mais même au *calor*, à l'improvisation⁹⁵. Contrairement à Pontano, il pratique l'invocation des Muses : dans le corpus pris en compte, quatorze poèmes sont adressés « à la Muse » et tous comprennent des tournures à l'impératif et au vocatif exprimant l'ordre ou le souhait de faire venir la déesse. Dans la poésie encomiastique (sept des poèmes « à la Muse »), la plupart des invocations font résonner les appels insistants du poète vers une Muse qui renâcle à quitter les lieux délicieux de son loisir. Ce dialogue à sens unique permet au poète d'exprimer son désarroi devant la page blanche et la nécessité d'écrire sur commande. Les sept autres poèmes mettent en scène la participation des déesses à la vie humaine, en particulier la naissance, la maladie et la mort, et disent la difficulté d'écrire dans les aléas de l'existence.

L'angoisse de la page blanche : les Muses dans la poésie encomiastique

Parmi les sept pièces encomiastiques adressées à la Muse, six font mention, dans leur titre, de l'objet de leur chant : Honorat de Savoie (*Carmina* [1530], I, 21 et III, 22) ; le roi François I^{er} et plus particulièrement ses exploits militaires (*Hymnes* [1537], II, 9 et V, 20) ; Claude Chappuys (*Hymnes* [1537], III, 26) ; les frères Jean et Guillaume du Bellay (*Carmina* [1530], I, 23). La septième, sobrement intitulée « *Ad Musam* » (*Carmina* [1530], III, 29), fait l'éloge de Guillaume du Bellay. Hormis l'hymne à Chappuys, qui entremêle constamment les adresses à Thalie et à son destinataire, les six autres pièces adoptent une structure similaire : elles s'ouvrent par une apostrophe à la Muse, souvent saluée du nom de *virgo*, puis par une description des lieux qu'elle habite et des activités auxquelles elle se livre habituellement, d'où l'appel du poète s'apprête à la tirer. Cet appel est aussitôt justifié, dans les strophes qui suivent, par le caractère extraordinaire du ou des personnages qu'il s'agit de chanter : ainsi, la

⁹⁵ Voir P. Galand-Hallyn, « Marot, Macrin, Bourbon », p. 226-228, qui rappelle qu'il s'agit là d'une caractéristique de la poésie française d'expression latine et souligne la différence de perspective par rapport à Politien, dont la compréhension du *calor* statien est avant tout pédagogique et esthétique.

partie encomiastique se tresse peu à peu, plus ou moins subtilement, à l'invocation initiale⁹⁶. Cette pratique de l'éloge révèle la nécessité du *labor*, les efforts déployés pour commencer le poème se traduisant dans le texte par l'insistance du poète auprès d'une Muse indolente ou réticente.

Le modèle de l'invocation d'après le livre IV des Carmina

Deux odes, dans le livre IV des *Carmina*, sont adressées respectivement « *Ad Musas* » (IV, 7) et « *Ad Nymphas* » (IV, 12). Elles ont en commun de se limiter à des formules d'invocation, ce qui permet de dégager les caractéristiques de l'appel aux Muses. Dans les deux cas, la déesse est immédiatement associée à un paysage retiré, charmant et immuable. La première strophe de l'ode « *Ad Musas* » décrit un *locus amoenus* des plus classiques :

*Rure gaudentes viridi Camoenae,
fontis et puri trepidante lympa,
frondibus spissis leviumque verna
voce volucrum...*

Camènes qui vous plaisez à la verte campagne,
À l'eau vive d'une source pure,
Aux denses feuillages et au chant printanier
Des oiseaux légers...

(*Carmina* [1530], IV, 7, 1-4)

De même, dans l'ode IV, 12, la toute première qualification des Muses est géographique : elles sont appelées « *Nymphae, quae nemorum tenetis antra | Permessique lavamini fluentis* » (« Nymphes qui habitez les antres des sous-bois, | Qui vous baignez dans les flots du Permesse »)⁹⁷. Cette précision souligne, dans les deux cas, l'écart spatial entre le poète et ses Muses, et justifie la nécessité de l'invocation. Vient ensuite la demande d'inspiration : le poète argue de sa fidélité, allant jusqu'à les supplier de se montrer favorables envers lui⁹⁸ ou

⁹⁶ Je reviendrai dans le troisième chapitre, p. 201, sur les problématiques de l'éloge dans l'œuvre de Macrin et, plus généralement, des poètes de la Renaissance. Voir P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 516-519, sur la tradition rhétorique de l'éloge et l'influence de l'*Institution oratoire* dans la pratique de Macrin, et S. Laburthe, *Hymnes*, chapitre III : « La lyre et les lys », p. 167-204. Sur les *topoi* de l'éloge de personnes, voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, p. 134-177.

⁹⁷ *Carmina* [1530], IV, 12, 1-2. Il s'agit bien des Muses qui sont appelées, au v. 6, « *Heliconis puellae* ».

⁹⁸ *Carmina* [1530], IV, 7, 5-8 : « *nunc mihi, quaeso, chelyn aureique | grata concordés date jura plectri, | si pio vestros colui usque ritu | castus honores* », « Aujourd'hui, je vous en supplie, donnez-moi, à l'unisson, | Pouvoir sur la lyre et le plectre doré, | S'il est vrai que, chaste, je vous ai jusqu'ici | Pieusement honorées. »

envers un autre poète⁹⁹. Enfin, l'inspiration est représentée comme un mouvement ascendant (« *tollite a terrae gravitate vatem, | et super Pindi juga summa dulci in | sede locate* », « *alti hunc verticibus locate Pindi | aut Hoemum super* »¹⁰⁰). Les variations sur cette trame, dans la poésie encomiastique, laissent entrevoir les difficultés de l'écriture : la Muse, associée à ses paysages bien-aimés, renâcle à les quitter, et les supplications adressées à la déesse visent, en réalité, le patron, destinataire réel de la pièce. L'examen des sept pièces « à la Muse » de tonalité épidiétique permet de comprendre la mise en œuvre de ces invocations d'un genre nouveau.

Les couronnes d'Honorat de Savoie

Le fils du premier protecteur de Macrin, Honorat de Savoie¹⁰¹, qui fut l'élève de Macrin et auquel le poète avait dédié son premier recueil de poésie, apparaît dans deux odes des *Carmina* adressées à une Muse. La première, intitulée « *Ad Musam, de Honorato Sabaudiano, Villariorum regulo* » (*Carmina* [1530], I, 21), se contente d'un bref éloge de son allure, de sa lignée et de son caractère, qui occupe les deux strophes finales, tandis que les deux premières strophes imaginent, sur le mode interrogatif, les couronnes que la Muse lui tresse :

*His novis ecquem statuas corollis,
verticem dignum, Iove nata virgo,
cui tuis tantum manibus merenti
nectis odorum ?*

*Fallor ? an nostro rosea haec parantur
serta Honorato viridesque lauri et
quae laborato fabrefacta torquis
fulgurat auro ?*

Ces festons nouveaux que voilà, quelle tête
Sera digne que tu l'en couronnes, vierge fille de Jupiter,
Quelle tête mérite que de tes mains
Tu tresses tant de parfum ?

Me trompé-je ? ou est-ce pour notre cher Honorat
Que l'on prépare ces guirlandes de roses, ces lauriers verdoyants

⁹⁹ Dans les *Carmina* [1530], IV, 12, Macrin demande la faveur des déesses pour un autre, son cher Hélien Cherest (v. 8-14).

¹⁰⁰ Respectivement *Carmina* [1530], IV, 7, 10-12 (« Cet amoureux des fleuves et des chœurs sacrés, | Élevez-le au-dessus des pesanteurs de la terre, votre poète, | Et tout en haut du Pinde, sur les plus hauts sommets, dans ce doux | Séjour, installez-le ») et IV, 12, 14-15 (« Installez-le sur les crêtes du Pinde altier | Ou bien tout en haut de l'Hémus »).

¹⁰¹ Sur ce personnage, voir I. D. MacFarlane, « Jean Salmon Macrin (I) », p. 72-73, G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 33-35, et la biographie de Macrin en introduction, p. 27-28.

Et ce collier ciselé où respendit
L'or travaillé ?

(*Carmina* [1530], I, 21, 1-8)

La description poétique des honneurs prend le pas sur leur justification : les ornements sont déjà en préparation au moment où commence le chant. En d'autres termes, le *labor* de la Muse industrielle précède l'invocation : le travail manuel du tissage est son apanage, comme le soulignent les verbes *statues* et *nectis* et la référence à ses mains au vers 3¹⁰². L'importance donnée à l'*ars* transparaît de manière plus éclatante encore avec l'image du collier ouvragé, caractérisé par les deux adjectifs *laborato* et *fabrefacta* juxtaposés au vers 7 : la beauté du bijou, et même celle de l'or, est au prix du travail de ciselure, de même que le poète et sa Muse doivent ciseler le matériau poétique. L'interrogation *Fallor ?*, au début de la seconde strophe rappelle les incertitudes du *vates* dans l'ode III, 4 d'Horace¹⁰³ et, comme chez le poète latin, cette hésitation permet au poète de s'inscrire dans la scène pour y jouer le rôle d'un spectateur incertain des merveilles contemplées.

Cet idéal de Muse laborieuse devançant les désirs du poète disparaît ensuite. Dans l'ode III, 22, «*Ad Calliopen, de laudibus Honorati Sabaudiani, Villariorum regulo*», Macrin se rapproche du modèle pindarique. La rupture au début de la seconde strophe, encore timide dans l'ode I, 21, y est plus nette, et la série de questions fait place à une énumération d'ordres destinés à mettre un terme aux flâneries des Muses :

*Quae nota Tempe et Castalium nemus
stipata castis, Virgo, sororibus
metiris incessu vaganti
ungue legens violas acuto,*

*eia ! o patrono sertae aedum meo
contexe, jungens lilia cum rosis
floresque non unius aevi
bruma quibus nequeat nocere !*

*Quippe ille vestris unus honoribus
et singulari munere dignus in
aeterna transmitti meretur
secula vere perenni odorum...*

¹⁰² Tissage et tressage sont des métaphores courantes de la création poétique, chez Pindare notamment (voir les prolégomènes, p. 42-43, et les références en note) ; elles sont particulièrement fréquentes dans l'œuvre de Macrin, car elles permettent de faire le lien entre son activité et celle de Gélonis, brodeuse hors pair. Sur la thématique de cette image dans le contexte du lyrisme conjugal, on se reportera au chapitre II.2, p. 348-362.

¹⁰³ Horace, *Odes* III, 4, 5-6 : «*Auditis ? An me ludit amabilis insania ?* » ; voir prolégomènes, p. 52.

Toi qui dans ton Tempé familier, dans les bois castaliens,
 Entourée de tes chastes sœurs, Vierge,
 Te promènes vagabonde
 Cueillant des violettes de ton ongle coupant,

Allons ! Pour mon protecteur, allons, tresse
 Des guirlandes, joignant les lis aux roses,
 Aux fleurs des quatre saisons
 Que l'hiver ne saurait flétrir !

C'est qu'il est digne entre tous de vos hommages,
 Digne aussi d'une faveur unique, mérite
 Qu'aux siècles futurs on transmette sa mémoire
 Dans les effluves d'un éternel printemps.

(*Carmina* [1530], III, 22, 1-12)

L'image de la couronne des Muses, métaphore du travail du poète, est explicitée par la description des fleurs variées, capables de traverser les saisons sans faner (v. 7-8), et reprise par celle du printemps éternel et parfumé au vers 12. Si le poète appelle la Muse à ses travaux, c'est pour offrir à la postérité le souvenir de son protecteur, pour l'immortaliser¹⁰⁴. Contrairement à ce qui se joue dans l'ode I, 21, la déesse n'est pas immédiatement industrielle : la première vignette la montre indolente et vagabonde (*metiris incessu vaganti*, v. 3) et il ne faut pas moins de deux interjections (*eia !* et *agedum* au v. 5) pour la mettre à l'ouvrage. Le *labor*, dédoublé entre *inventio* – la cueillette vagabonde des fleurs, *legens violas*, au vers 4 – et *dispositio* – le tressage harmonieux des diverses variétés, *jungens lilia cum rosis*, au vers 6 – est ainsi justifié : ce n'est pas seulement la beauté immédiate du texte qui est recherchée, mais son éternité. Cette fois encore, l'invocation de la Muse aboutit à l'éloge du destinataire désigné comme objet du poème dans le titre. Honorat rejoint la liste de ceux qui, comme lui, surent unir la prouesse militaire à la détente dans l'« antre piérien » cher à Horace¹⁰⁵ : César, Alexandre, Achille et enfin Jason, dont Macrin, à la manière de Pindare, évoque l'éducation et le départ triomphal, en six strophes.

¹⁰⁴ La notion de l'immortalité poétique, centrale dans l'œuvre de Macrin, fait l'objet du chapitre 3, p. 202-232.

¹⁰⁵ *Ibid.*, v. 19-20 : « *vatumque concentu modisque / Pierio recreatur antro* », « dans le concert des poètes et de leurs mélodies, | tu te récrées dans l'antre piérien ». Voir Horace, *Odes*, III, 4, 40 (prolégomènes, p. 53-54).

Les cordes nouvelles de François I^{er}

L'appel des Muses dans l'ouverture des deux hymnes consacrés à François I^{er} permet de réaffirmer la *translatio Musarum*, élément récurrent de l'éloge du roi¹⁰⁶ ; toutefois, l'accent est mis tout autant sur la nature mimétique de l'éloge que sur la nouveauté du chant entonné. Ainsi, Macrin serait l'émule d'Horace si les exploits de François I^{er} ne dépassaient ceux d'Auguste, dans l'hymne V, 20, « *Ad Musam, de laudibus Francisci regis* » :

*Seu Laureta jugi densa biverticis,
seu te ruris habent gramina Thespii,
aurata huc propere non sine barbito
dulcis Terpsichore veni.*

*Quam vati Rutulo, tam facilis mihi,
Augustum melico carmine dum canit,
clarorumque domi ac militiae virum
docta gesta sacrat lyra,*

*regum non dubie maximus omnium,
insignisque suae gloria Franciae,
Franciscus celebrer nominis omine
dicendus fidibus novis.*

Que les lauriers touffus de la montagne bicorne
Ou les prairies de la campagne thespienne te retiennent,
Hâte-toi, toute d'or, sans oublier ton luth,
Ma douce Terpsichore, viens.

Accorde-moi la même faveur qu'au poète rutule
Quand il chante Auguste en vers mélodieux,
Quand des grands hommes, chefs d'État ou chefs de guerre,
Il consacre la geste sur sa lyre savante ;

- Le plus grand de tous les rois, sans aucun doute,
Gloire insigne de son pays, la France,
François, célèbre au seul présage de son nom,
Il faut le dire sur des cordes nouvelles.

(*Hymnes [1537]*, V, 20, 1-12)

La première strophe retrouve la structure relevée dans l'ode III, 22 des *Carmina* : elle commence par l'évocation des lieux familiers de la Muse, assortie de précisions topographiques et toponymiques érudites ; leur nombre permet de jouer sur le contraste entre la verticalité et le foisonnement des bois et de la montagne (*densa, biverticis*, v. 1), et

¹⁰⁶ Notamment dans les *Lyrica [1531]*, I, 13 et II, 16. Sur la *translatio Musarum* en France et son poids dans le patriotisme macrinien, voir le chapitre 1 de la deuxième partie, p. 275-279.

l'horizontalité de la plaine (*ruris, gramina*, v. 2). Vient ensuite l'ordre intimé à la Muse, ici avec une douceur un peu paternelle, les apostrophes caressantes (*aurata, dulcis*) venant atténuer les impératifs. La précision *non sine barbito* au vers 3 donne même l'impression d'un faux départ : oublieuse, la Muse allait partir sans son instrument, et le poète doit assortir son invocation de consignes précises. Le poète paraît demander à la déesse d'être simplement capable d'imiter : la seconde strophe réclame les mêmes faveurs qu'à Horace¹⁰⁷, comme le souligne la structure comparative *quam... tam* au vers 7. Mais, si le poète ne peut prétendre à plus haute inspiration que son illustre prédécesseur, la matière du poème, elle, dépasse le modèle antique¹⁰⁸. L'adresse à la Muse permet de résorber la tension entre le désir de l'imitation et la nécessité d'affirmer la singularité de l'objet chanté, avec l'image des « cordes nouvelles » (*novis fidibus*, v. 12), image de la rupture dans la continuité.

L'hymne II, 9, « *De Francisci regis victoria, ad Musas* », adopte une construction plus intriquée¹⁰⁹. L'invocation des Muses occupe les trois premières strophes, et s'intéresse à la réception du chant épique :

*Auribus siquid studiisque dignum
optimis Divae cecinistis unquam,
Galla quod fixum memori teneret
mente juvenus,*

*voce quod dulci tenerae puellae
conjugum in molli gremio referrent
et senes festa quoties soluti
luce sederent,*

*nunc novae chordis citharae novoque
pectine expressum revocate carmen,
nec neget doctis Helicon aperta
vatibus antra.*

Si vous avez jamais entonné chant digne des oreilles
Et des goûts les meilleurs, ô Divines,
Un chant que la jeunesse française puisse garder à l'esprit,
Vissé à sa mémoire,

Un chant que, d'une voix caressante, les tendres demoiselles
Puissent reprendre dans les bras câlins de leur mari,

¹⁰⁷ L'adjectif « rutule » étant à comprendre dans le sens de « latin », et la geste d'Auguste en question désignant l'ode I, 37 : voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 904.

¹⁰⁸ Macrin reprend toutefois plusieurs éléments de la poétique horatienne et en particulier de l'ode III, 4 : l'image de la coopération bénéfique du poète et du prince (A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 143-145), celle de la catabase de la Muse, le mouvement ascendant du don du poème répondant au mouvement descendant du don de l'inspiration (*ibid.*, p. 141). On reviendra au chapitre 3, p. 202-208, et dans la seconde partie, p. 275-279, sur l'éloge du roi François I^{er} et de la *translatio Musarum* dont il est l'auteur.

¹⁰⁹ Sur la structure de cette ode et la manière dont elle illustre la tradition de l'épique, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 175.

Et les vieillards, lorsque, fourbus, ils s'assoient
Les jours de fête,

À présent, sur les cordes d'une cithare nouvelle, d'un nouveau
Plectre, faites résonner ce chant de vous sorti,
Et que l'Hélicon ne refuse pas aux doctes poètes
Ses antres grands ouverts.

(*Hymnes [1537]*, II, 9, 1-12)

Si la première strophe, avec son exigence de qualité (*studiis dignum optimis*, v. 1-2), ses accents patriotiques (*Galla juventus*, v. 3-4) et son insistance sur le travail de la mémoire (*fixum memori*, v. 3), voue le chant de style élevé à un public exceptionnel, la seconde, elle, imagine une réception plus légère, auprès des *puellae* après leurs ébats (v. 5-6) et des vieillards un peu comiques (v. 7-8), et reprend le style humble de la *lepiditas* (témoins les adjectifs *dulci, tenerae, molli*, v. 5-6, mais aussi *fasta* et *soluti* au v. 7)¹¹⁰. Cet infléchissement dans la réception, glorieuse puis intimiste, ne me semble pas réorienter la pièce à venir d'une manière qui en contredirait le sujet même¹¹¹ – il s'agit d'une épinicie martiale¹¹² – mais plutôt donner des travaux des Muses un tableau totalisant, où l'excellence et l'immortalité de la veine épique croisent la douceur de la poésie privée¹¹³. La troisième strophe exige des Muses un chant neuf, avec la répétition de l'adjectif *novus* (*novae citharae novoque pectine*, v. 9). Comme dans l'hymne V, 20, cette nouveauté conserve une part de répétition, ici exprimée par l'impératif *revocate* : il s'agit à la fois, musicalement, de faire résonner les échos d'un chant passé et, thématiquement, de faire revenir des motifs temporairement disparus. Le caractère exceptionnel de l'objet de l'*encomion* explique, là encore, la double nécessité du retour au passé et de la nouveauté. L'invocation des Muses permet au poète de revendiquer une poésie totale à trois titres : le style adopté, le public visé et le degré d'imitation.

L'hymne II, 9 est, de plus, le seul dans lequel Macrin revienne, dans les deux dernières strophes, sur une demande d'inspiration, pour parler cette fois en son nom propre :

*Vos modo arcano reparate Divae
pectus afflatu et mea vatis ora*

¹¹⁰ Réminiscence de Pontano, *Parthenopeus*, I, 1, 11-13 : « *quos uxor canat in sinu mariti, | quos conjux legat in sinu puellae, | quos discant pueri, senes et ipsi* ». Sur cette pièce, voir au chapitre 2, p. 136-138.

¹¹¹ Voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 564.

¹¹² La victoire à laquelle il est fait référence ici, mais aussi dans l'hymne V, 20, ne peut être définie avec certitude : S. Laburthe, dans son article « Les trophées du roi François I^{er} », p. 8-9, suggère qu'il pourrait s'agir de la bataille de Marignan (1515), ou de la victoire de 1536. Cette incertitude, ajoute-t-elle, contribue à brouiller et à superposer passé et présent, assurant à l'ode sa portée intemporelle.

¹¹³ Le modèle peut être celui d'Ulysse dans les *Héroïdes* d'Ovide, du guerrier chantant ses exploits, à son retour, dans un cadre intime et conjugal (I, 23-40).

*ferreo pulmone adamantinaque
voce ciete...*

Vous, Déesses, contentez-vous de remplir à nouveau
Ma poitrine de votre souffle secret, et ma bouche de poète,
Avec des poumons de fer, une voix d'acier,
Réveillez-la.

(*Hymnes [1537]*, II, 9, 61-64)

Le souffle du *furor*, dont Macrin souligne la nature mystique (*arcano*), correspond aux représentations platoniciennes et ficiniennes de l'enthousiasme¹¹⁴ ; le poète n'existe plus que par les organes qui permettent le chant (*pectus, ora, pulmone*, v. 62-63)¹¹⁵, eux-mêmes soumis au bon vouloir des divinités. Le *spiritus* poétique le transforme ensuite à l'image de son objet, métallique et martial : le fer et l'acier supplantent la chair, achevant d'arracher le poète à lui-même. À la fois glorifié et réifié, le poète est caisse de résonance des Muses mais aussi image de son propre chant : l'inspiration lyrique et martiale inscrit dans son corps même le roi qu'il honore.

Les Muses indolentes des frères Du Bellay

L'ode I, 23 des *Carmina* de 1530, « *Ad Musam, de Bellais fratribus, Hilermo et Ioanne, episcopo Baionensi* », fait des destinataires de la pièce ceux, également, du chant de la Muse. Après une nouvelle variation sur le motif de la Muse tirée de ses retraites bien-aimées et de sa douce indolence pour venir seconder le poète, Macrin développe les demandes qu'il lui adresse et la puissance qu'il lui reconnaît :

*Virgo, quae saltu procul infrequenti
arborum molli recrearis umbra,
quam juvant fontes liquidi et recentum
copia florum,*

*dic modos fratres quibus eruditi
applicent aures animumque pronum,
quando nil prosunt sine te piorum
munera vatum,*

¹¹⁴ Voir, pour Platon, *Ion*, 533 d-e, évoqué dans les prolégomènes p. 63-64, et pour le ficinisme, l'introduction de ce chapitre, p. 77-79. On pense également à la description de la transe poétique décrite par Vida au second livre du *De arte poetica*, elle-même influencée par la scène de la transe sibylline au livre VI de l'*Énéide*, v. 429 sq. On a évoqué l'influence de la poétique de Vida sur Macrin dans l'introduction, p. 81-83.

¹¹⁵ On pense aux représentations, chez les mythographes, des Muses associées aux différents organes de la parole : voir les prolégomènes, p. 68-69.

*irritusque omnis labor est canendi,
prosperum avertis simul atque numen ;
icta nequicquam recrepant amusis
barbita Musis.*

*Eia age, exactos, Aganippi, versus
fratribus mecum meditare dignis
quos canas fulvaque fluens inauret
Hermus arena.*

*Laudibus sacris memores Therapnae
efferent caelo solitos Laconas,
hunc equis palmam meruisse, crudis
caestibus illum.*

*Langios versu hoc levioire fratres
posteris notos faciemus, has si
respicis curas, Dea, nec vocanti est
surdus Apollo.*

Vierge qui loin d'ici, dans un défilé désert,
T'amuses sous l'ombre caressante des arbres,
Qui prends plaisir aux sources vives, à l'abondance
De fleurs fraîches,

Entonne des mesures auxquelles les savants frères
Prêteront une oreille et un esprit attentifs,
Puisque sans toi ils ne servent de rien,
Les présents des pieux poètes,

Que tout effort de chanter est voué à l'échec,
Dès lors que tu détournes ta puissance créatrice ;
Les voici bâillonnés, frappés en vain, les luths,
Quand les Muses se démusent.

Allons, va, Aganippéenne, ces vers impeccables
Médite-les en ma compagnie, pour des frères dignes
Que tu les chantes, et que le cours de l'Herme
Se dore de sables blonds.

Par des éloges sacrés, Thérapnes fera mémoire
Des Laconiens, familiers des cieux,
Dira comment l'un remporta la palme aux courses de chevaux,
L'autre au ceste.

Les frères Langey, d'un vers plus léger,
Nous les ferons connaître à la postérité, si
Tu souris à notre entreprise, Déesse, si à notre appel
Apollon ne reste pas sourd.

(*Carmina* [1530], I, 23, 1-24)

Cette ode instaure un dialogue complexe entre la 1^{ère} personne du poète, la 2^e personne de sa Muse et la 3^e personne de l'objet de son chant¹¹⁶. La structure de la première strophe nous est familière¹¹⁷ : le poète appelle sa Muse retirée dans quelque paysage lointain et désert (*procul infrequenti*, v. 1 – pas de précision toponymique ici), et occupée à un loisir paresseux et agréable (v. 2). Elle est à l'image de son *ingenium* littéraire : elle aime les sources fécondes (*fontes liquidi*), métaphore bien repérée de l'imitation et de l'inspiration par contagion, et la *copiosa varietas* des fleurs (v. 4). Le premier mot de la seconde strophe met abruptement fin à ce tableau oisif, avec le claquement de l'impératif *dic* au vers 5, qui rappelle la déesse à sa fonction, en même temps qu'il rappelle qui est le véritable destinataire de la pièce : les frères Du Bellay, dont la déesse doit se rendre digne (v. 5-6). La nature factice de l'adresse à la Muse, qui voile à peine l'intention encomiastique, permet de renforcer l'éloge par l'usage laudatif de la 3^e personne pour évoquer le véritable destinataire. Mais, paradoxalement, alors même que Macrin semble disqualifier sa Muse ou faire d'elle une simple entremetteuse, il réaffirme aussitôt son pouvoir : la poésie d'éloge, exhibée comme don par l'expression *piorum munera vatum* (v. 7-8), perdrait de son efficace en l'absence d'une personnification de la poésie (*nil prosunt*, v. 7). Les vers 9 et 10 explicitent cette répartition entre le poète humain et sa Muse : l'homme demeure, en son absence, capable du *labor*, mais celui-ci est vidé de son sens (*irritus*) en l'absence du *numen prosperum* divin, véritable puissance de création. La poétique de Vida et même du *fervor* boccacien, où le travail se révèle sous l'effet de la grâce, affleurent dans cette représentation. Macrin la reformule avec un calembour¹¹⁸ souligné par la rime des vers 11 et 12 : l'adjectif *amusus*, utilisé à la Renaissance pour désigner les incultes ou les esprits obscurs, permet d'imaginer des Muses dévêtues de leur sens et de leur pouvoir, dénaturées. Les quatrième et sixième strophes, séparées par un bref interlude à la manière pindarique dans lequel les frères Langey sont comparés aux Dioscures, font entrer en résonance le *je* auteur de l'éloge, le *tu* duquel il tire son autorité et son pouvoir, le *ils* jumeau qui justifie le poème et sa hauteur, tous trois indispensables à l'existence même du chant. Ainsi, le vers 14, « *fratribus mecum meditare dignis* », place côte à côte le poète et sa compagne à laquelle il s'adresse à l'impératif, la formule *mecum meditare* étant encadrée par la mention des destinataires de l'ode, *fratribus... dignis*. Le vers 21 adopte une construction enchâssée comparable, « *Langios versus hoc levioere fratres* », le verbe du vers 22 étant cette

¹¹⁶ À comparer avec les analyses de F. Dupont sur la deuxième *Bucolique* de Virgile, au chap. X d'*Identités d'auteur*, p. 176-177 et 188-189, prolongées par C. Jouhaud au chap. XI à propos de la France du XVII^e s., p. 193 : deux régimes d'auctorialité apparemment contradictoires cohabitent, l'auteur se présentant comme la créature d'un grand, devenu en un sens « auteur » de son identité.

¹¹⁷ Voir ci-dessus, le commentaire de *Carmina [1530]*, III, 23, 1-8 et *Hymnes [1537]*, V, 20, 1-5.

¹¹⁸ Sur les calembours de ce genre dans les écrits humanistes, voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 358.

fois conjugué à la 1^{ère} personne du pluriel, *faciemus*, pour affirmer le pouvoir d’immortalisation de la poésie. L’éclatement complexe de la fonction poétique, partagée entre le *je* laborieux, la puissance divine qui sourit à son entreprise et le destinataire qui forme la nécessaire matière du chant, rappelle l’ode I, 1 d’Horace¹¹⁹, mais la revisite avec l’armature théorique humaniste.

L’imitation horatienne est pratiquée dans une autre ode à la Muse, sobrement intitulée « *Ad Musam* » (*Carmina* [1530], III, 29) : celle-ci reprend l’allusion aux Dioscures, protecteurs des navigateurs, pour faire deviner l’éloge de Guillaume du Bellay, dont le nom n’apparaît qu’à l’avant-dernier vers. La structure habituelle – apostrophe, évocation du lieu oisif, injonction, justification par la dignité du personnage chanté – est tendue par une métaphore filée, cette fois, marine :

*Permessi dea quae liquentis undas
et notam colis ociosa Dyrce,
in laudum pelagus mei patroni
passis ingenii ferare velis,
celocem en Zephyri vocant secundi
atque aequor tenuis recrispat aura
leni flamine fluctibusque ludit,
felicem neque navigationem
frontem crinibus igneis corusci,
non spondent gemini tibi Lacones.
Quis nostro, dea, dignior patrono
vatum remigiis per alta ferri,
in quo nobilitas diserta fulget,
sic ut pluribus asseratur anceps
sitne illustrior ille doctiorne,
et laudum hoc pelagus subire cessas,
Permessi dea, Langiumque nostrum
haeres carminibus referre cultis ?*

Déesse qui habites les eaux du Permesse liquide
Et Dircé la familière, paresseuse,
Prends la mer et l’éloge du génie de mon protecteur,
Fais route à voiles déployées
- Voici, les Zéphyrs favorables appellent l’esquif,
La brise légère ride la mer étale
De son souffle léger, joue avec les vagues,
La navigation sera heureuse
- Les cheveux rayonnant des feux du crépuscule,
Les jumeaux laconiens t’en font la promesse.
Qui, déesse, qui est plus digne que mon protecteur
D’être porté au large par les rames des poètes,
Lui chez qui resplendit la noblesse de l’éloquence,
Si bien que beaucoup hésitent à décider
S’il est ou plus illustre, ou bien plus érudit ;

¹¹⁹ Citée et commentée dans les prolégomènes, p. 50-51.

- Et tu tardes à prendre l'éloge comme on prend la mer,
 Déesse du Permesse, et notre cher Langey,
 Tu hésites à le chanter en vers cultivés ?

(*Carmina* [1530], III, 29)

Comme dans les pièces précédemment étudiées, la Muse des premiers vers est associée à un lieu, là encore dédoublé en deux toponymes (cette fois le Permesse et Dircé). L'image initiale de la source se poursuit dans une métaphore assimilant le genre de l'éloge à une mer sur laquelle faire voile, métaphore que je rends ici par un zeugma, aux vers 3 et 16. Plus encore que ses compagnes, cette Muse renâcle à se mettre à l'ouvrage : dès le second vers, elle est qualifiée d'*ociosa*. Macrin tâche de l'inviter, d'abord avec la promesse d'une navigation tranquille, ensuite en justifiant la nécessité du chant par les mérites de Langey. La mer propice est à l'image de l'inspiration poétique : le souffle léger de la brise (*tenuis aura et leni flamine*, v. 6 et 7) rappelle le *spiritus* de l'enthousiasme, mais atténué, adouci. Cette promesse d'inspiration confortable ne suffit pas : aux voiles spontanément poussées par le vent s'ajoutent les rames des poètes (*vatum remigiis*, v. 12), image du *labor* prenant le relais du *furor*. Mais les cajoleries de Macrin ne servent de rien, et le poème se termine sans que la Muse ait mis fin à sa procrastination (*cessas*, v. 16, *haeres*, v. 18). En s'efforçant de la convaincre, le poète aura finalement glissé l'éloge de son protecteur (v. 13-15), s'émancipant pour prendre en charge l'énonciation. Là où la Muse horatienne avait des velléités de s'échapper trop vivement, Macrin fustige au contraire une Muse indolente, tout en empruntant à son modèle le motif de la tendre invective formulée comme une interrogation¹²⁰.

Thalie et Claude Chappuys

L'hymne III, 26, dès le titre, juxtapose les deux destinataires : « *Ad Claudium Cappusium decanum Rothomag. Thalam alloquitur* ». Le poème s'adresse à l'ami, le poète à la Muse, prise à témoin des mérites de Chappuys¹²¹, manière de contourner l'éloge à la 2^e personne. Thalie sert d'ornement moins poétique que rhétorique : l'hymne montre la petitesse qu'il y aurait à refuser à Chappuys l'envoi d'un poème (v. 1-9), pour mieux énumérer ses mérites

¹²⁰ Horace, *Odes* III, 3, 70 : « *quo Musa tendis ?* ». Voir les prolégomènes, p. 51.

¹²¹ Claude Chappuys fut, comme Macrin, valet de chambre mais également bibliothécaire du roi François I^{er} et secrétaire de Jean du Bellay. En 1536, il fut nommé doyen du chapitre de la cathédrale de Rouen par le roi. Il est l'auteur de plusieurs œuvres poétiques courtoises à la gloire du roi, ainsi que de pièces satiriques à charge contre l'empereur Charles Quint. Outre ces deux hymnes, Macrin lui consacre l'ode I, 6 des *Lyrica* [1531]. Sur ce personnage, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 699 et 709.

divers (v. 10-23), avant de revenir sur l’apostrophe à la Muse en écho au début (v. 24-30). Enfin, Macrin formule à demi-mots une demande de protection et de soutien (v. 31-39). La structure rappelle celle des hymnes aux dieux et des odes horatiennes (justification de l’entreprise, éloge, demande/prière)¹²², la présence de la Muse participant de cette intertextualité. Le choix de Thalie fait écho à l’hymne III, 15, également adressé à Chappuys, où Macrin comparait les compositions impeccables de son ami avec les productions défailtantes de sa propre Muse, son *inops Thalia*¹²³. Le retour de la Muse joueuse montre la distance amusée que Macrin prend avec l’exercice de l’éloge. Le contraste des premiers vers illustre la nature subtilement humoristique de la pièce :

*Nae sim ferreus, o Thalia, nae sim
duris Armenii jugis Amani
intractabiliorque duriorque,
Hircanae ubere tigridisque pastus,
si Cappusiolo meo sodali
primis cognito ab unguibus, quod aiunt,
spectatoque mihi diu sodali,
hoc nolim dare quaecumque carmen,
id cum tantopere oret ambiatque.*

Sans doute je serais de fer, ô Thalie, sans doute je serais
Pire que les rudes crêtes de l’Amanus d’Arménie,
Plus inflexible et plus rude,
Nourri à la mamelle de la tigresse d’Hyrcanie,
Si mon cher Chappuiset, compagnon
Bien connu dès ma plus tendre enfance, comme on dit,
Que depuis longtemps j’estime comme compagnon,
Je refusais de lui donner ce poème, quoi qu’il vaille,
Lorsqu’il m’en prie avec un pareil empressement.

(*Hymnes [1537]*, III, 26, 1-9)

Les comparaisons hyperboliques des vers 2 à 4, renforcées par les doublets sonores (*Armenii/Amani, intractabiliorque duriorque*) et la répétition de *rudus*, contrastent avec l’hypocoristique du v. 5 et les atténuations (*quaecumque, quod aiunt*). La présence de Thalie souligne la nature ludique et même parodique de la pièce, où Macrin s’amuse à faire alterner deux registres opposés. Il reprend le même jeu plus loin, prenant la Muse à témoin une seconde fois :

*Ah, tantum prohibe, Thalia, crimen,
hac me labe sinas nec inquinari*

¹²² Voir ci-dessus, p. 50-54, et L. Pernot, *La Rhétorique de l’éloge*, p. 216-237.

¹²³ *Hymnes [1537]*, III, 15, 9. Macrin se livre au même jeu dans l’ode III, 6 à Charles Chauvet (*Odes de 1537*).

*ingratique animi et malignitatis,
raras unanimi ut sodalis artes
raris artibus additosque mores
prorsus ingenuos amabilesque
chartae conticeant Macrinianae.*

Ah, un pareil crime, Thalie, interdis-le,
Garde-moi d'être ainsi souillé et flétri
D'un cœur ingrat et mauvais ; garde
Que les talents singuliers de ce compagnon de mon cœur,
Ses talents singuliers auxquels s'ajoute son caractère
D'homme bien né et aimable,
Les pages macriniennes les passent sous silence.

(*Hymnes [1537]*, III, 26, 24-30)

Après les comparaisons épiques hyperboliques, c'est le registre de la faute morale qui est convoqué de manière exacerbée : le terme de *crimen* désigne un manquement aux lois des hommes, celui de *labes* évoque la souillure religieuse, et les mots *ingrati* et *malignitatis*, qui encadrent le vers 26, peignent le portrait d'un homme manquant à tous les devoirs moraux. La présence de Thalie, là encore, invite à lire ce tableau révoltant au second degré. Les deux passages qui peignent sur le mode hypothétique celui qui manquerait à ses devoirs d'amitié comme un monstre de dureté et d'immoralité annoncent la demande finale d'un tout petit service : que Chappuys mentionne au moins, justement, le lien d'amitié qu'il entretient avec Macrin (v. 31-36). Le regard de la Muse remplit donc aussi une fonction rhétorique, et garantit la cohérence épideictique de la pièce après l'avoir mise à distance.

Ces sept poèmes à la Muse ne se contentent pas d'offrir une variation dans le genre de l'éloge, et d'utiliser la figure de la Muse comme un prétexte. Tout en reprenant la tradition encomiastique héritée de Pindare et d'Horace, le classicisme topique de leur forme est l'écrin d'une revendication de nouveauté, écho d'un destinataire exceptionnel mais aussi d'une image nouvelle de la Muse, dont la nature profonde est l'*otium* bucolique dont les appels insistants du poète la tirent finalement. L'état normal de la Muse, c'est la récréation, le vagabondage, la douce errance, et le silence ; sa bienveillance réclamée est seule capable d'arracher le poète à ce même état d'inertie paisible. En d'autres termes, la grâce du *furor* elle-même ne s'obtient qu'au prix du *labor*, comme le suggéraient Vida¹²⁴ ou Bade dans son commentaire d'Horace : Macrin est ce poète dépité qui tente par tous les moyens de faire jaillir l'étincelle de l'inspiration. Or c'est la description allégorique, à travers la figure de la

¹²⁴ *De arte poetica*, II, 395-399 : voir ci-dessus, p. 78-80.

Muse ocieuse tirée de force de ses distractions, qui sert de tremplin au poème péniblement commencé. La présence d'une personnification n'est pas seulement un relais convenu entre le poète et son destinataire réel, mais correspond à une expérience sincère de l'inspiration : les affres du *labor* banal, l'angoisse de la page blanche, la crise d'une plume soudain stérile. À l'heure où le *furor* est oublieux et le *calor* tiédi, Macrin trouve dans un expédient métaphorique et topique les moyens de dire la difficulté d'écrire sur commande.

Muses et circonstances

Les cinq poèmes « à la Muse » restants permettent d'observer, dans des genres variés, la manière dont l'exercice de l'invocation est plié aux nécessités des circonstances lyriques. Deux d'entre eux appellent Calliope, l'un, dans la veine antique, pour rendre hommage à Catulle, l'autre, dans l'inspiration sacrée, pour honorer la Vierge ; tous deux montrent ce que serait l'inspiration idéale, la communion parfaite entre le poète et sa Muse. Au contraire, les trois poèmes qui invoquent Thalie et Melpomène sont composés dans un contexte rendu inquiet par la maladie ou abattu par le deuil : les Muses y sont frappées par le silence et dévêtues de tout l'arsenal métaphorique qui traduisait leur pouvoir.

Calliope, Muse idéale

La première pièce des *Carmina* adressée à une Muse est un bref poème composé en hendécasyllabes, intitulé « *Ad Calliopen* »¹²⁵ (*Carmina* [1530], I, 12). Il rend explicite l'imitation catullienne suggérée par le choix du mètre en faisant de Calliope la nourrice maternelle du petit Catulle :

*Quae gratos, dea, Sirmionis amnes
Veronaeque tenes amoena Tempe,
materna olim ubi prodeuntem ab alvo
cepisti facili manu Catullum
ac parvum docuisti ad amnis undas
hosce versiculos minutiores
cinxistique hedera virente crinem
dilecti tibi plurimum poetae,
huc ades, dea, spiritus et illos
nobis suffice quos tuo Catullo,
dum cantat numeris suam puellam,*

¹²⁵ Sur la prééminence de Calliope dans les rangs des Muses, voir les pages consacrées dans les prolégomènes à Hésiode (p. 38-41) et aux Muses pythagoriciennes (p. 62-63).

*ad caelum et lepidis vocat libellis
suas delicias, suos amores.*

Toi qui habites, déesse, les plaisants cours du Sirmio
Et l'agréable Tempé de Vérone,
Où jadis, au sortir du ventre de sa mère,
Tu recueillis Catulle de ta main amie,
Où, tout petit, tu lui enseignas, au bord du fleuve,
Ces tout menus versiculet,
Où tu ceignis de lierre verdoyant la chevelure
De ton poète favori entre tous,
- Viens, déesse, et cette haute inspiration
Soufflée à Catulle, insuffle-la moi,
Quand il chante en mesure sa bien-aimée,
Quand au ciel il voue, en ses livres badins,
Ses délices, ses amours.

(*Carmina* [1530], I, 12, 1-13)

Les premiers vers permettent à Macrin de reprendre la triple image de l'élection poétique, dans laquelle la Muse tour à tour se fait figure maternelle qui accueille le nouveau-né (*cepisti*, v. 4), enseignante qui lui dévoile le genre qui fera sa fortune littéraire (*docuisti*, v. 5), enfin auteur du couronnement qui entérine la faveur dont il jouit (*cinxisti*, v. 7). Le fleuve nommé dès le premier vers sert de fil conducteur¹²⁶ entre ces trois vignettes qui donnent à voir la nature triple du génie poétique : la *natura* de la naissance, l'*ars* de l'éducation – qui développe le genre le plus propre à l'*ingenium* de Catulle, les hendécasyllabes, avec le double hypocoristique *versiculos minutiores* – et enfin le tableau mystique de la consécration. Que reste-t-il au poète moderne ? Par l'humble formulation *huc ades*, peut-être d'inspiration pontanienne¹²⁷, Macrin transforme sa demande, sinon d'inspiration, du moins de présence, en demande d'imitation. S'il utilise le vocabulaire du *furor* et de l'enthousiasme, avec les termes *spiritus* et *sufficio*, c'est pour mieux revenir à Catulle et à son œuvre et réclamer seulement d'être capable de l'égaliser. Le vers 14 reprend ce souhait, puisque Gélonis suit les traces de Lesbie et rend possible cette imitation : « *Fac ut lux mea Lesbiam sequatur* ». Catulle, poète bienheureux de l'âge d'or des Muses, pouvait revendiquer leur tangible présence à chaque moment de sa vie, mais l'homme du XVI^e siècle se contente de pouvoir espérer l'imiter. Toutefois, hormis le mètre adopté, le vocabulaire de la *lepiditas* des vers 12 et 13 et les hypocoristiques, l'imitation n'est pas clairement catullienne ; on pense plutôt à la Calliope de

¹²⁶ Comme le fleuve Pô dans l'élégie consacrée à la naissance et à l'éducation de Virgile par Pontano dans l'*Eridanus* I, 14 : voir p. 266-268.

¹²⁷ La formule *huc ades* est présente dans cette même élégie de Pontano (I, 14, 39), au moment où le poète napolitain cite indirectement la première Bucolique ; elle apparaît également dans l'invocation d'Élégie au début du *De amore conjugali* (I, 1, 1-2) : voir p. 146-148.

l'ode III, 4 d'Horace, également maternelle et protectrice¹²⁸, Macrin retrouvant les accents de son principal modèle.

Calliope est également invoquée dans les *Péans* de 1538 pour chanter les louanges de la Vierge (« *Ad Calliopen, ut Mariam canat* », I, 4) :

*Rupis summa Heliconiae
 juncto, Calliope, quae juga cum choro
 metiris pede candido,
 et gaudes aquulis lene strepentibus
 ad Pimplaea natabula,
 plectrum cum fidibus suffice Teiis
 cantanti MARIAM mihi,
 caeli illam nitidi dico puerperam
 dignam Castaliis modis.*

Au sommet des falaises héliconiennes
 Toi qui avec ton chœur uni, Calliope, parcours
 Les sommets de ton pied blanc,
 Qui te plais au doux babil des ruisseaux
 Près des bassins pimpléens,
 Porte ton plectre aux lyres téiennes
 Pour seconder mon chant en l'honneur de Marie :
 Je la dirai donnant naissance, dignes du ciel resplendissant,
 En vers castaliens.

(*Péans* [1538], I, 4, 1-9)

L'hymne en l'honneur de Marie rappelle les odes encomiastiques : il s'ouvre sur la mention des lieux de prédilection de la Muse (v. 1 et 5) et de son activité chorale (v. 2-4). Toutefois, contrairement aux exemples précédemment étudiés, la venue de la Muse est ici fluide et naturelle, et son chant se confond sereinement avec celui du poète. Ce contraste souligne le caractère exceptionnel du personnage de la Vierge¹²⁹.

Thalie et Melpomène, Muses mutiques

La fin du quatrième livre des *Carmina* présente plusieurs nénies au ton funèbre, dont la dernière, « *Alia naenia, ad Thalam* » (*Carmina* [1530], IV, 33), chante le souvenir des sœurs défuntes de Macrin, et de leur mère qui se dévoua à leur chevet durant leur maladie. Les premiers vers, sorte d'anti-invocation, invitent Thalie à se défaire de tous les ornements qui lui sont d'ordinaire associés :

¹²⁸ Horace, *Odes*, III, 4, 1 et 14-22 ; voir le commentaire de cette ode dans les prolégomènes, p. 52-54.

¹²⁹ Je reviendrai dans le chapitre suivant sur la manière dont la Vierge s'accommode des personnifications païennes de la poésie, voire se confond avec elles, p. 170-173.

*Suetos pone, Thalia, pone cultus,
 puram cyclada sericamque pallam,
 fucatam Assyrio recens veneno
 et rarum nivei monile colli,
 matris Mnemosynes celebre donum.
 Nec nardo juvet unctitare crinem
 aut lauro redimire virginali,
 nec de more choros frequentitare
 qua Brissa Albiades fluunt lymphae.
 Sed tristisque nigroque amicta peplo
 notas et salicum perosa sedes
 et natabula lympidarum aquarum
 mecum tristiculis vaces querelis,
 mecum naeniolas sepulchro propter
 raptae desubito mihi parentis,
 chararum et tumulos sororcularum
 alternis iteres, Thalia, pausis !*

Tes parures habituelles, retire-les, retire-les, Thalie,
 Ta robe blanc pur, ton manteau de soie
 Tout juste teint du philtre assyrien,
 Le collier nonpareil à ton cou de neige,
 Présent remarquable de Mnémosyne, ta mère.
 - Non, ne va pas oindre de nard ta chevelure
 Ni la couronner de laurier virginal,
 Ne va pas, comme à l'ordinaire, rassembler tes chœurs
 Là où coulent les eaux de Brisseau et des Albiades.
 Au contraire, triste, drapée de noir,
 Loin du séjour familial des saussaies
 Et des bassins d'eaux cristallines,
 Avec moi, adonne-toi à de plaintifs sanglots,
 Avec moi, ces humbles nénies, au tombeau
 De ma mère brutalement arrachée à moi,
 À la tombe de mes chères petites sœurs,
 Reprends-les, Thalie, en vers alternés !

(*Carmina* [1530], IV, 33, 1-17)

L'injonction sur le mode négatif est d'une longueur considérable, et l'énumération des attributs auxquels Thalie doit, un à un, renoncer, distille son deuil et son dépouillement. Elle commence par se déshabiller, perdant, avec ses vêtements et ses parures (*cyclada, pallam, monile*), sa couleur même – la pourpre assyrienne du vers 3, la blancheur neigeuse des vers 2 et 4. Ainsi dévêtue et délavée, la Muse perd enfin les signes de sa divinité : son parfum (v. 6), sa couronne de laurier (v. 7), puis sa musicalité même (v. 8) et enfin son domicile (v. 9 et v. 11-12). Macrin souligne à plusieurs reprises que ces symboles correspondent à sa nature normale (*suetos*, v. 1 ; *de more*, v. 8 ; *notas*, v. 11). Cette anti-invocation revient à dénaturer la Muse, reléguée au chant atténué et étranglé du deuil indicible, comme le suggèrent les

hypocoristiques qui semblent le rapetisser (*tristiculis*, v. 13, et *naeniolas*, v. 14). L'anaphore de *mecum* aux vers 13-14 fait de la Muse la compagne du poète. Il ne s'agit plus de la disqualifier en la jugeant inapte à dire le deuil, comme le faisaient Catulle ou Stace¹³⁰, mais de procéder à la seule invocation capable d'en exprimer la poétique¹³¹ : celle du dénudement et du dénuement, où la personnification de la parole se délite et se déconstruit à mesure qu'elle se dit, avant de réapparaître brutalement au vers 17, comme une victoire finale. La seconde moitié de la nénie rappelle les titres de gloire de la mère – sa piété et son dévouement – avant d'inviter Thalie à rendre éternel son souvenir. Ainsi, la structure du poème évoque les pièces encomiastiques, où se succèdent un appel à la Muse par lequel le poète l'arrache à ses activités habituelles, et la remémoration des raisons pour lesquelles l'objet du poème est digne de son chant.

Thalie est pareillement réduite au silence dans une brève élégie du recueil de 1534, composée à l'occasion d'une maladie du roi, « *Ad Franciscum regem aegrotantem* ». Les premiers vers racontent comment les réjouissances de la Cour furent brutalement interrompues par la nouvelle de son état de santé, forçant Thalie au silence :

*Laeta prius, tristi obstupuit rumore Thalia
atque interruptum moesta reliquit opus.*

Elle si gaie à l'instant, à ce triste bruit, Thalie se tut
Et, chagrine, délaissa son œuvre interrompue.

(Élégies [1534], 12, 5-6)

Par hyperbaton, l'épithète *laeta* est séparée du nom de la Muse, placé en fin d'hexamètre, par une série de termes suggérant la tristesse et la brutalité de la nouvelle : quand enfin la Muse apparaît, elle est déjà réduite au mutisme. Les vers finaux de la pièce expliquent cette impuissance en faisant du personnage royal la source même de l'*ingenium* du poète¹³².

L'élégie suivante s'adresse à la Muse, à l'occasion de la guérison du roi : intitulée « *Ad Musas. Laetatur regem convaluisse* », elle redonne brillamment la parole aux Muses en un chant de joie :

*Dicite, io, dulces, et, io, nunc dicite, Musae,
festaque jucundis vocibus Aula sonet.*

¹³⁰ Catulle, *Carmina*, 65 et 68 ; Stace, *Silves*, V, 3. Voir les prolégomènes, p. 46-47 et 59-61.

¹³¹ Sur cette poétique du deuil indicible et son devenir dans les *Naeniae*, voir p. 358-362 et 454-457.

¹³² *Ibid.*, v. 14-15 : « *Nam sine te genioque tuo, dulcissime, rerum / ingenium expertus nil valuisse meum* », « Car sans toi, sans ton génie, cher entre tous, d'expérience | Je sais que mon génie ne vaut plus rien ». Sur ce thème du roi inspirateur et détenteur du souffle poétique, voir ci-dessus, p. 112-115 et le chapitre 3, p. 202-208.

Dites io ! mes douces, io, dites-le à présent, mes Muses,
Et que la Cour réjouie résonne de voix joyeuses.

(*Élégies [1534]*, 13, 1-2)

La construction enchâssée du premier vers, avec le chiasme *dicite, io/io, dicite*, traduit l'exaltation désordonnée et spontanée du chant recommencé ; l'adjectif *dulces* apposé aux Muses qualifiait le roi dans la pièce précédente. Les vers suivants commencent par décrire le temps suspendu où se trouvait la nature entière pendant la maladie, avec la double image du dessèchement et du silence, deux métaphores de l'incapacité à écrire (« *Aruerant fontes illo aegrotante lacusque, | tristibus in sylvis muta silebat avis* », « Lui malade, sources et lacs s'étaient taris, | Et dans les forêts explorées, muet, se taisait l'oiseau », v. 5-6). Finalement, Dieu prend pitié du monde mis en péril par la mort d'un seul, et enjoint aux Parques de ne pas couper le fil de sa vie¹³³. Immédiatement, les deux symboles de l'inspiration poétique, l'eau et le chant, rejaillissent : « *Protinus et lacubus rediit et fontibus humor, | sylvarum in foliis multaque vernat avis* », « Aussitôt, aux lacs, aux sources revient l'eau, | Au feuillage des forêts renaissent une foule d'oiseaux » (v. 17-18). La paronomase *muta/multa* met en valeur l'opposition entre l'impossibilité de parler et la *copia* poétique. Le motif du silence des Muses endeuillées est revisité, il a un « après » : l'invocation des Muses sanctionne le retour à l'ordre normal du monde et de la parole. Là encore, le distique final, après avoir repris en écho les *io !* réjouis de l'introduction, souligne le rôle salvateur joué par le roi auprès de son poète :

*Ergo agetum, dulces, io, io, nunc dicite, Musae,
quando opifer Vatum et Rex meus ille valet.*

Aussi venez, mes douces, io ! io, dites-le à présent, mes Muses,
Maintenant que le secours des Poètes, mon très grand roi, est rétabli.

(*Élégies [1534]*, 13, 25-26)

Enfin, une dernière invocation à la Muse permet d'aborder un sujet religieux : si Calliope montrait, par la bonne volonté avec laquelle elle répondait aux appels du poète, le caractère extraordinaire de la Vierge, c'est Melpomène que le poète appelle dans l'hymne I, 22 des [1540], « *Ad Melpomenem de morte Christi* ». L'invocation à la Muse est, en réalité, l'occasion de souligner combien le deuil du Christ l'emporte sur celui des héros

¹³³ *Ibid.*, v. 11-16.

mythologiques (v. 7-19) et combien son pouvoir dépasse celui des divinités païennes (v. 30-76)¹³⁴.

Les invocations macriniennes laissent la première place au folklore des Muses et du *furor*, avec l'énumération des lieux qu'elles hantent et des activités qu'elles chérissent ; mais le poète doit bien souvent insister et supplier, la Muse fantasmée ne se pliant pas volontiers aux exigences d'un *labor* symbolisé par les images du tressage et du voyage. De l'invocation qui ouvrait les vannes de l'enthousiasme, Macrin passe à la mise en scène de la difficulté d'écrire, en conservant la même personnification. Aussi bien les odes épидictiques que les poèmes inspirés par des circonstances personnelles suggèrent que le *furor* est un idéal qui demeure à l'horizon mental du poète, mais que les réalités de la genèse du poème tiennent à un *labor* souvent douloureux, obligeant le poète à affronter les angoisses de la page blanche, la possibilité de l'échec du langage. Support de l'imitation et de l'innovation, la Muse résume les différentes manières d'envisager l'acte d'écrire et d'en montrer, avec sincérité, les ressorts.

¹³⁴ On reviendra au chapitre suivant sur les enjeux de cette comparaison entre puissances païennes et divinités chrétiennes dans l'œuvre de Macrin, p. 156-164.

Conclusion

Ni Pontano, ni Macrin ne pratiquent d'invocation des Muses à la manière épique ; ils sont, assurément, les dignes héritiers des poètes élégiaques latins, d'Horace et de Stace. Leurs Muses sont volontiers sensuelles, capricieuses, indolentes, et surtout, elles n'empiètent pas sur le rôle de l'auteur. Pontano, dans les proèmes de ses épopées, établit clairement qu'il est à l'origine du poème, ne reconnaissant à Uranie et aux puissances de la nature qu'un rôle d'accompagnatrices, de public ; et si Macrin imagine des Muses récalcitrantes à son appel, leur absence lui garantit une reconnaissance irréfutable de sa paternité sur le texte.

Pourquoi, alors, se livrer à ces temps d'invocation et s'adresser aux Muses, sinon par pure coquetterie ? Sans doute ces paratextes correspondent-ils, pour les deux poètes, à des lieux d'interrogation sur la genèse et la réception du texte. Pontano semble davantage soucieux de la seconde, puisqu'il fait de l'*admiratio* du public une condition de l'excellence du texte poétique dans l'*Actius*, et Macrin de la première, sa difficulté à écrire étant liée à sa condition de poète de Cour tenu de rendre hommage à ses patrons. Cependant, la Muse-*puella* telle que la rêve Pontano, lectrice-modèle qui l'assurerait dès le moment de l'écriture de la présence d'un public idéal et admiratif, est aussi une projection de ses incertitudes quant à la création poétique : fugitive et insaisissable comme une amante, elle incarne les contradictions du désir d'écrire. Quant à Macrin, la scène récurrente de la Muse qu'il tente d'arracher à ses folâtreries pour entonner l'éloge d'un personnage méritant s'inscrit dans un souci permanent de la réception du texte, indissociable de l'entreprise encomiastique. De ce point de vue, Pontano comme Macrin ne sont pas si éloignés des pratiques de la poésie grecque : l'invocation de la Muse narrative établit les conditions de l'énonciation. Elle permet de faire coïncider artificiellement le moment de l'écriture et celui de la lecture, en faisant dialoguer les temps de la genèse et de la réception. Enfin, si la figure de la Muse, dépourvue de tout pouvoir inspirateur véritable, semble sécularisée, elle sert de support à une méditation émerveillée sur les pouvoirs du langage. Les noms de Muses ou de Nymphes se transforment, dans les vers de Pontano, en incantation rythmée et magique, et les supplications insistantes de Macrin finissent par conquérir l'angoisse de la page blanche ou du silence.

CHAPITRE II

LA MUSE « ADAPTÉE »

Introduction : de l'*aptum* au *kairos*

Les filles de Mnémosyne, pourtant cent fois adoptées et revendiquées par les genres mineurs, demeurent l'apanage de la poésie épique, de style élevé. On a vu combien de travestissements, de reniements, d'insolences les Muses subissaient dans les genres antiques du lyrisme, de l'élégie ou de la silve. Pour les poètes humanistes, il ne s'agit pas seulement de bousculer de leur socle les trop hiératiques déesses, pour les adapter à leur pratique poétique, mais aussi de leur trouver une respectabilité conforme à la morale de l'époque, familiale et chrétienne.

Les déesses de l'inspiration n'échappent pas à l'exigence de l'*aptum*¹ : une bonne allégorie devrait, semble-t-il, être à l'image du sujet choisi, à la hauteur du style pratiqué. Sans doute est-ce la raison pour laquelle les poètes qui pratiquent des genres mineurs éprouvent le besoin de leur substituer une *persona* du genre pratiqué, comme l'Élégie chez Ovide². Pour la poésie de circonstance, cependant, la difficulté est de pouvoir concilier les codes imposés par l'*aptum* avec l'inconstance protéiforme du *kairos*, de la variété des situations et des affects susceptibles de faire matière poétique³. Tel est l'apanage des poètes : pour Cristoforo Landino, la capacité de s'adapter aux mouvements fluctuants du style⁴ ; pour Vida, l'infinie

¹ La notion d'*aptum* est développée notamment dans l'*Épître aux Pisons* d'Horace, v. 89-116, et dans l'*Institution oratoire* de Quintilien, XII, 10. Voir *Poétiques de la Renaissance*, chap. VII, « Le style » (rédigé par P. Galand-Hallyn et L. Deitz), en particulier les p. 534-537.

² Voir les prolégomènes, p. 55-56, et A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 67.

³ Voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 548-555.

⁴ C. Landino, *Disputationes camaldunenses* II, Venise, 1511, appelle les poètes *vates et sacri musarum sacerdotes* : voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 550-551 et J. Lecoite, *L'Idéal et la différence*, p. 311sq.

variété des états d'âme⁵. La question du *kairos* et de la variété des styles se pose de manière particulièrement urgente pour Pontano, dans la mesure où il exige de la poésie l'excellence y compris dans les styles humbles, la *mediocritas* n'étant entendue que comme refus de toute boursoufflure de la langue⁶. À cet impératif stylistique s'ajoute celui de son *ethos* d'homme politique et d'époux.

La nécessité de s'inventer une *Musa apta* en fonction du genre pratiqué, mais qui suive les vicissitudes des affects et du *kairos*, est redoublée par les impératifs du *decorum* chrétien. Comment faire en sorte de plier des Muses païennes aux exigences de la religion ? La tension entre le culte des Muses et la reconnaissance de la puissance divine se pose de manière aiguë pour les humanistes⁷. Rejetées par les poètes chrétiens de l'Antiquité tardive au profit du seul Christ, les Muses posent problème⁸ même après avoir été réintégrées par les mythographes qui les avaient réhabilitées, d'abord en limitant leurs prérogatives au domaine musical, pour en faire ensuite des allégories du savoir, voire de la révélation⁹. Pétrarque avait achevé de rendre possible leur retour en grâce comme figures de poésie¹⁰. Comme le souligne Wim Verbaal, la charge poétique associée aux déesses permet de redonner aux invocations leur sens originel, leur *numen*, qui peut être récupéré par le Dieu chrétien¹¹. Mais, pour reprendre l'expression d'Yvonne Bellenger, la mythologie demeurerait, dans les arts poétiques de la Renaissance, « hors de son lieu » et déplacée dans le contexte chrétien, malgré son réinvestissement par les poètes italiens puis français¹² ; il existe un écart entre les traités théoriques et la pratique poétique, où le *topos* de l'invocation se maintient¹³.

⁵ Vida, *De arte poetica*, II, 396-406 : voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 549-550 et P. Galand, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) », p. 634-635 et « "Médiocrité" éthico-stylistique et individualité littéraire », p. 117-118.

⁶ Actius, VI, 2d (*Dialogue*, p. 500) : « *mediocritas illa quae in rebus plerisque omnibus conceditur poetae omnino adversatur eique minime est concessa : nisi forte dicendi excellentia et magnificentia illa sit vocanda mediocritas in dicendi genere poetico, quando excellentia dicendi in poeta ut vacua esse debet inflatione atque intumescencia, sic nullo debet modo de gradu suo dejici* », « la *mediocritas*, admise en bien des domaines, est absolument contraire au poète et ne saurait être tolérée, à moins que ce ne soient l'excellence et la magnificence du style qu'il faille appeler *mediocritas* dans la poésie, dans la mesure où l'excellence du style poétique, de même qu'elle se doit d'être exempte de toute enflure ou inflation, ne doit pas non plus déchoir en quoi que ce soit. » Voir également *ibid.*, VII, 2a (p. 506). Sur la notion de *mediocritas*, voir M. Deramaix, « *Excellentia et admiratio* dans l'Actius », p. 178 et 188, et *Poétiques de la Renaissance*, p. 551-552.

⁷ La contradiction entre *Musenkult* et *Gottesdienst* et les réponses apportées par le Mantouan et par Mélanchton notamment ont été étudiées par W. Ludwig, *Die Musen in Reformationszeitalter*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2001, p. 14-16.

⁸ Sur le *topos* du rejet chrétien des Muses et leur présence dans la poésie d'inspiration chrétienne, voir E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 235-237 et 241.

⁹ Notamment Fulgence, *Mitologiae*, I, 15 : voir les prolégomènes, p. 67.

¹⁰ W. Ludwig, *Die Musen in Reformationszeitalter*, p. 14, n. 17.

¹¹ W. Verbaal, « *Invocatio Musae* », p. 57-59, prend l'exemple de Juvencus.

¹² Y. Bellenger, « La mythologie "hors de son lieu" dans quelques textes poétiques du XVI^e siècle », *Il Mito nel Rinascimento*, p. 137 et ead., « La mythologie malmenée dans la poésie du XVI^e siècle en France », *Les Mythes poétiques au temps de la Renaissance*, éd. M.-T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzit, 1985, p. 35-48. Voir

L'un des textes les plus virulents du Quattrocento dans le rejet de l'inspiration sensuelle et l'aspiration à une poésie morale et sacrée est la silve « *Contra poetas impudice loquentes* » de Baptista Spagnoli, dit le Mantouan¹⁴, où il attaque avec virulence les poètes accusés de ne pas respecter la chasteté des Piérides¹⁵. L'influence de Spagnoli sur Macrin est manifeste dans l'avertissement *Ad Lectorem* dont ce dernier fait précéder son recueil de jeunesse, l'*Elegiarum triumphalum liber* de 1513, et surtout, l'année suivante, dans son élégie *De poetices abusu*, où il fustige les adeptes des fables païennes.

La question de la Muse « apte » se pose différemment pour Pontano et pour Macrin, mais imprègne, chez l'un comme chez l'autre, la réflexion métapoétique. Pontano cherche les traits d'une personnification apte à représenter les genres qu'il pratique, à maintenir un niveau d'excellence alors même qu'il s'adonne au style médian. Ce seront, dans le premier livre du *Parthenopeus* et dans les *Hendécasyllabes*, le *libellus* et ses petits vers sautillants, que leur charme leste transforme en partenaires du jeu amoureux auquel ils se mêlent, en doubles de l'auteur ou du lecteur ; ce sera, dans le *De amore conjugali*, l'Élégie incarnée et sa suite, figure où s'unissent la sensualité désirable et la retenue morale exigées par le genre nouveau qu'est le lyrisme conjugal. Macrin, pour sa part, à la suite de Spagnoli, s'efforce d'imaginer des Muses conciliables avec l'inspiration chrétienne ; s'il rejette parfois les déesses affabulatrices au profit du seul Christ, il est plus courant qu'il opère une *contaminatio* entre imagerie païenne et expression de la foi, relisant de la sorte le phénomène du *furor* et la scène du baptême. Mais aucun des deux poètes ne parvient à un portrait unifié de *Musa apta*, plutôt à une mosaïque changeante où ils ne font qu'entrevoir, en fonction du destinataire de chaque

aussi S. Laigneau-Fontaine, « Nicolas et les Muses : la mythologie miroir de la poétique des *Nugae* », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, p. 149-150.

¹³ Y. Bellenger, « La mythologie "hors de son lieu" », p. 146 : « si les textes théoriques laissent timidement apparaître, à la fin du siècle, des réticences devant l'utilisation de la mythologie, ils la réintègrent aussitôt comme matériau profond du langage poétique. » La mythologie a un statut allégorique chez certains auteurs, chez d'autres semi-allégorique semi-mythique.

¹⁴ La silve, publiée en Italie en 1487, fut imprimée en France par Josse Bade en 1513. Sur son influence, voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 264-265.

¹⁵ Spagnoli, *Contra poetas impudice loquentes*, 1487, f. 4 : « *Pierides castae, castae libetrices undae. | Tota pudiciam vera poesis amat. Est Helicon virgo : virgo Peneia daphne. | Castalides aiunt virgine matre satas. | Ite procul veneris vates Heliconis ab amne. | Virgineus vestro laeditur ore liquor, | non hederæ vobis Phoebi non convenit arbor : | non amat incestas corona comas* », « Les Piérides sont chastes, chastes les eaux du Libéthros. | Toute poésie véritable se plaît à la pudeur. | L'Hélicon est vierge ; vierge le laurier du Pénéé, | Et les Castalides, dit-on, furent élevées par une mère vierge. | Loin d'ici, poètes du plaisir, loin du fleuve de l'Hélicon. | Son cours virginal est souillé par votre bouche, | Ni le lierre de Phébus ni son arbre ne vous siéent ; | la couronne n'aime pas les chevelures impures. »

pièce et des circonstances qui président à sa rédaction, une facette de la déesse idéale modifiée par les aléas du *kairos*. L'interrogation métapoétique sur l'*aptum*, liée à la pratique d'un genre et d'une éthique pour l'un, à celle d'une religion pour l'autre, est donc perpétuellement transformée par le *kairos*, et la Muse n'en finit pas de se déguiser.

PONTANO ET LA PERSONNIFICATION DES GENRES

Deux influences dominent la poésie lyrique de Pontano : celle de Catulle¹⁶, imité dans les poèmes de jeunesse du *Parthenopeus* puis dans les *Hendécasyllabes*, et celle d'Ovide dont il emprunte la plume élégiaque dans le *De amore conjugali* et l'*Eridanus*. Aussi n'est-il pas surprenant de retrouver dans ses vers le souvenir des Muses travesties des poètes qu'il imite le plus volontiers. À Catulle, il reprend la personnification du *libellus*, enfant rebelle échappant à son auteur¹⁷, et des hendécasyllabes invoqués¹⁸ ; à Ovide, le portrait désirable de l'Élégie incarnée¹⁹ et la variation érotique et ironique à partir du modèle hésiodique²⁰. Toutefois, la substitution de ces personnifications du recueil et du genre pratiqué aux Muses n'est pas seulement un exercice d'imitation : elle signale la conscience d'une unité cohérente du recueil et procède d'une réflexion sur le genre pratiqué et l'*ethos* qu'il induit, qu'il s'efforce de définir et de justifier dans sa recherche de l'allégorie la plus apte à le personnifier²¹.

L'adresse au recueil : *Parthenopeus* et *Hendécasyllabes*

La personnification du livre par son auteur, représentant sa production à travers l'image de la filiation et sa réception à travers celle de l'envoi et de l'adieu, est un motif topique²².

¹⁶ La question de l'imitation catullienne chez Pontano a fait l'objet de nombreuses études. A. Sainati se livre à un examen approfondi du sujet dans le chapitre qu'il consacre à Pontano dans *La Lirica latina* ; les articles rassemblés dans le volume collectif dirigé par T. Baier, *Pontano und Catull*, s'ils étudient principalement le *Parthenopeus* et les *Hendécasyllabes*, permettent de mesurer l'ampleur de l'influence catullienne y compris dans la poésie élégiaque et didactique. On se reportera, enfin, à W. Ludwig, « The Origin and Development of Catullan Style in Neo-Latin Poetry », presque entièrement consacré à Pontano et qui examine notamment les commentaires consacrés par Pontano à Catulle, p. 192. Sur la poésie de jeunesse, la plus marquée par Catulle, voir G. Parenti, « *Contaminatio* di modelli e di generi », et J. Haig Gaisser, *Catullus and his Renaissance Readers*, p. 220-233. Les prédécesseurs de Pontano, notamment Beccadelli, sont évoqués dans l'article de J.-L. Charlet, « La Marque de Catulle sur la renaissance de l'élégie latine au Quattrocento », *Présence de Catulle et des élégiaques latins*, p. 283-294.

¹⁷ Catulle, *Carmina*, 1, v. 1 et 8 ; 14, v. 12 ; 35.

¹⁸ *Carmen* 42 : voir les prolégomènes, p. 46-47.

¹⁹ Ovide, *Amours*, III, 1 : voir les prolégomènes, p. 55-56.

²⁰ A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 148-154, montre que chez Ovide l'inspiration érotique est une « variante ironique du modèle hésiodique », par exemple au début de l'*Art d'aimer* où le poète fait semblant de prendre au pied de la lettre le *topos* hésiodique. Dans l'élégie ovidienne, ajoute-t-il, délire érotique et délire enthousiaste sont mis sur le même plan ; brûler d'amour et devenir poète, c'est tout un (p. 150).

²¹ La métaphore du texte-corps n'est pas nouvelle : voir l'étude du motif dans le *Timée*, le *De oratore* et le *Traité du sublime*, par P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 107-110.

²² Pour E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 132-133, l'image du livre-enfant remonte au discours de Diotime dans le *Banquet* ; elle est reprise, outre chez Catulle (qui l'appelle « *dulce Musarum fetus* », *Carmen* 65, v. 3), dans les *Tristes* d'Ovide (notamment I, 1 et 7 et III, 1 et 14). A. Deremetz propose une liste des différentes métaphores usitées pour désigner le livre et sa relation au poète : les métaphores artisanales (p. 59-63) mais également biologiques et sociales, lui donnant un statut d'être organique et autonome

L'examen de sa reprise dans la poésie antique et humaniste dégage deux tendances : la méditation fantasmatique, se figurant la vie du livre après soi pour se rassurer sur sa survie et tâcher d'en orienter la réception en la dramatisant²³, et l'exhibition des conditions de la production et des choix poétiques revendiqués par l'auteur²⁴. Le livre devient un « double métonymique » de l'auteur²⁵, support à la fois de son regard et de son portrait.

Le premier livre du Parthenopeus : le dialogue léger de la jeunesse

Fidèle au modèle catullien, Pontano ouvre le *Parthenopeus* par une apostrophe au *libellus*²⁶ :

*I munus lepido meo sodali
non dura nimium, libelle, fronte,
sed qualem tenerae volunt puellae
inter blanditias jocosque molles
caris conjugibus suis inesse.
Legem versiculis dedere nostris
aetas et male sobrius magister,
ut tantum teneras ament puellas,
ut sint virginibus nihil molesti,
ut molles, lepidi, leves, jocos...*

Va, en cadeau à mon charmant compagnon,
Mon petit livre, sans faire mine trop dure,
Mais tel que les tendres demoiselles veulent
Qu'au cœur des caresses et des doux jeux
Destinés à leurs époux chéris, tu te mêles.
Nos petits vers ont reçu pour loi
De l'âge, et d'un maître trop peu sobre,
De n'aimer que les tendres demoiselles,
De n'être jamais importuns aux jeunes filles
Mais doux, charmants, légers, joueurs...

(*Parthenopeus*, I, 1, 1-10)

(p. 63-64), notamment chez Horace (*Odes*, I, 20) et dans les *Tristes*. Horace et Ovide, ainsi que Martial, sont également étudiés dans les pages rédigées par M. Jourde dans l'article collectif « Va, mon livre : quelques jalons pour une histoire de la destination », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 21.1, 2003, p. 121-123.

²³ Notamment chez Horace, mais aussi Tito Vespasiano Strozzi (P. Galand-Hallyn, « Va, mon livre », p. 128-131) ou encore Érasme (C. Bénévent, *ibid.*, p. 134-136).

²⁴ Chez Strozzi encore (*ibid.*, p. 130) ou bien chez Clément Marot (J.-C. Monferran, *ibid.*, p. 136-138).

²⁵ P. Galand-Hallyn, *ibid.*, p. 131.

²⁶ Une comparaison systématique, lexicale et stylistique, entre les pièces de Pontano adressées au recueil (*Parthenopeus*, I, 1 et I, 28 et *Hendécasyllabes*, I, 1) et les *carmina* de Catulle a été menée par W.-L. Liebermann, « Poetische Reflexion bei Catull und Pontano », *Pontano und Catull*, p. 98-102.

Les diminutifs *libelle* et *versiculis* des vers 2 et 6, ainsi que l'énumération finale des adjectifs *molles*, *lepidi*, *leves*, *jocosi* du vers 10, en écho aux premiers vers (*lepido* au v. 1, *molles* et *jocos* au v. 4) rappellent Catulle et son aspiration au *lepos* ludique et badin. Pontano, émule du Panormitain, les rend plus explicitement érotiques²⁷ : le *libellus* personnifié dès le vers 2 par la mention de son visage a pour mission de se mêler étroitement aux caresses des amants (*inter... inesse*, v. 4-5), d'en être le partenaire et pas seulement l'initiateur : chatouiller le désir ne suffit pas, il s'agit de prendre part aux plaisirs. Son public, Pontano le répète à la fin des vers 3 et 8, ce sont les *puellae*, aux souhaits et aux désirs desquelles le livre prétend se plier, à la manière d'un amant (*qualem volunt*, v. 3, et *tantum ament*, v. 8). Comme le montre John Nassichuk, Pontano, dans cette déclaration liminaire, affirme vouloir composer une poésie qui convienne à ce public : dépourvue de danger ou de dureté susceptible de rebuter, elle dit la naissance du désir et de la tendresse²⁸.

Une première vignette érotique interrompt l'apostrophe au livre (v. 11-15) ; le poète reprend le fil de son envoi, puis se laisse à nouveau distraire par une scène du même genre (v. 19-26). Ces interruptions où le poète met en scène le débordement du désir participent à l'*enargeia* sensuelle et sexuelle de la scène²⁹. Il en revient une dernière fois au *libellus*, qui demeure un accessoire, voire un personnage, dans le tableau érotique :

*Nunc ad te redeo, libelle. Felix,
i felix, pete nobilem sodalem
inter nequitias amoris omnes
ludentem in gremio suae Cicellae (...)
Sed ne te nimium morer, libelle,
festina Miniatum adire nostrum,
qui te tam facili videbit ore,
ut post millia basiationum
dignum te faciat sinu Cicellae.
Hanc tu malueris, libelle, sedem,
quam si scrinia regis ampla dentur.*

Mais j'en reviens à toi, petit livre. Heureux,
Va, heureux, rejoindre ce noble compagnon
Qui, au cœur de toutes les turpitudes de l'amour
Folâtre dans le giron de sa Cicella chérie...
[La seconde scène érotique intervient ici]
Mais que je ne te retarde pas trop, petit livre !

²⁷ Sur Catulle et le Panormitain, et plus généralement les différents modèles imités par Pontano dans sa poésie érotique, voir le premier chapitre de la thèse de C. Sénard, *Les Représentations sexuelles*, p. 57-152, qui distingue entre la veine « crue » et la veine « sensuelle ».

²⁸ J. Nassichuk, « *Culta puella* : cycle générationnel et cycle naturel dans le *De Amore Conjugali* de Giovanni Pontano », *Commencer et finir, la notion de début et de fin dans les littératures grecque, latine, byzantine et néolatine*, éd. B. Bureau et C. Nicolas, Lyon, CEROR, 2007, p. 509-510.

²⁹ L'influence est celle de Properce et de Tito Vespasiano Strozzi : voir F. Tateo, « Properzio nella poesia latina del Quattrocento », p. 54-55. Sur le lien entre *enargeia* et excitation, voir C. Sénard, *ibid.*, p. 153-160.

Hâte-toi de rejoindre mon cher Miniatus,
 Qui te verra d'un œil si indulgent
 Qu'après un millier de baisers
 Il t'estimera digne du sein de Cicella.
 Tu aimeras mieux, petit livre, ce séjour,
 Que de te voir offrir les vastes coffres d'un roi.

(*Parthenopeus*, I, 1, 16-19 et 27-33)

La mission érotique du *libellus* est confirmée : il est tout autant destiné aux yeux de Miniato, destinataire tardivement nommé³⁰, qu'au sein de sa belle Cicella ; à deux reprises, le poète mentionne d'abord son ami (v. 17 et 28) pour aussitôt le suivre dans le giron de son amante, soit qu'il s'y trouve déjà (v. 19), soit qu'il juge le livre digne d'y trouver également sa place (v. 31). La personnification est filée par la gradation des verbes de mouvement à l'impératif (*i, pete, festina*), et par les deux vers finaux, qui prêtent au livre de très humains désirs, l'aspiration au plaisir sensuel étant à peine moins incongrue que celle aux richesses matérielles. Le vers 30, variation sur les *milia basia* du *carmen* 5 de Catulle, entretient l'ambiguïté : le livre devient « digne » de Cicella après des préliminaires suffisamment longs, ce qui confirme son statut de partenaire du jeu sexuel³¹, mais aussi après s'être hissée par cette imitation évidente au rang du modèle antique.

Le *libellus*, dont le vocatif vient émailler trois fois le poème et le rythmer avec des effets de prétérition et de retardement, incarne moins l'écrit lui-même que les deux liens qu'il rend possibles : d'une part le lien de *sodalitas* avec le destinataire – les formules d'envoi sont multipliées dans le poème – et d'autre part le lien de séduction avec le public féminin, qu'il s'agisse de Cicella ou plus généralement des *puellae* pour lesquelles le livre devient objet érotique. Ainsi, le livre personnifie autant le genre littéraire, le choix du *lepos* et du *jocus*, que le lien d'amitié qui justifie et le rend possible son existence³².

³⁰ Lorenzo Bonincontri da San Miniato (1410-1491), surnommé Laurentius Miniatus dans ses recueils, était un proche de Pontano. Le poète lui adresse deux poèmes dans le *Parthenopeus* (I, 1 et I, 28) et compose son tombeau dans le *De Tumulis* (I, 25).

³¹ Pontano est l'émule du Panormitain. L'épigramme I, 23 de l'*Hermaphroditus* sexualise à la fois Calliope dont le poète mentionne le *femur* et le livre (qu'un importun voudrait castrer) ; dans la pièce II, 37, « *Ad libellum ut Florentinum lupanar adeat* », c'est au bordel que le poète envoie son *libellus*, détaillant la route à prendre et énumérant les courtisanes à disposition, et concluant : « *Hic (...) quantum vis futues et futuere, liber !* » Voir également la pièce I,38, adressée à Pontano et pleine de vœux érotiques.

³² L'adresse au livre rappelle une adresse à la *sodalitas*, comme le montre G. Manuwald, « "Nugae" an einen Freund : Pontano, *Amores* I, 1 und I, 28 », *Pontano und Catull*, p. 107-122.

Le pendant de ce poème liminaire est la pièce I, 28³³, adressée comme la précédente à Miniato. Pontano fait mine d’y demander à son ami un avis sur son *libellus*, et surtout sur la manière dont il rivalise avec Catulle :

*Uxoris nitidae beate conjux
cunctis conjugibus beatiorque,
quid sentis, age, de meo libello
nobis dissere. Nunquid a Catullo
quenquam videris esse nequiores,
aut qui plus habeat procacitatis,
non dico tamen elegantiores ?
Sed certe meus hic libellus unum
doctum post sequitur suum Catullum
et Calvum veteremque disciplinam.
Non multo minor est novis poetis.
Saltat versiculis canens minutis
hoc, quod non sonuere mille ab annis
Musarum citharae et Lyaei puellae.*

Bienheureux époux d’une femme remarquable
Et plus heureux que tous les autres époux,
Allons, ce que tu penses de mon petit livre,
Expose-le moi. Depuis Catulle, as-tu lu personne
Qui te paraisse pire vaurien,
Ou qui ait plus de hardiesse
- Je ne parle pas d’élégance, attention !
Sans doute mon petit livre a-t-il pour seul modèle
Le savant Catulle, dont il prend la suite,
Et Calvus, et l’art poétique antique.
Il n’est pas de beaucoup inférieur aux « poètes nouveaux ».
Il sautille, chantant en menus petits vers
Ce que depuis mille ans n’avaient plus fait entendre
Les cithares des Muses et les compagnes de Bacchus.

(*Parthenopeus*, I, 28, 1-14)

Le livre et l’ami ont échangé leurs places : cette fois, Pontano parle à Miniato du *libellus*, et non plus l’inverse. C’est entre le poète et son livre que les frontières se brouillent : l’homme est qualifié par des termes s’appliquant ordinairement au style (si *nequiores*, au v. 5, convient aussi à une personne, *procacitatis* au v. 6 et surtout *elegantiores* au v. 7 semblent plus appropriés pour décrire une œuvre littéraire que son auteur) ; le livre choisit de suivre tel ou tel modèle (v. 8-10) et est comparé à des êtres de chair – Catulle, Calvus (le poète et son destinataire, donc) et les *poetae novi*. Peu à peu, l’ouvrage prend les traits du poète vaurien

³³ Sur les différents modèles imités dans ces vers – outre Catulle, il faut mentionner Properce et l’élégie d’Ovide sur la mort de Tibulle – voir G. Parenti, « *Contaminatio* di modelli e di generi », p. 56-57 et 71-72.

qui l'a commis : le verbe de mouvement *sequitur* est repris par le bondissant *salta*, au vers 12. Le livre personnifié n'est plus le relais ou le reflet du destinataire, mais celui de l'écrivain.

En faisant mine d'imiter la légèreté et l'humilité catullienne, Pontano se livre en fait à son propre éloge, comme le signalent les comparatifs de supériorité des vers 5-7, la révérence avec laquelle sont désignés les modèles imités (*doctum, veterem*, v. 9-10) et l'hyperbole des vers 13-14, qui souligne la singularité de l'entreprise poétique et la légitime en la plaçant sous le patronage des Muses. La suite du poème exacerbe la verve satirique, cependant, pour échapper aux trop respectables déesses :

*Qui si evadere putidam culinam
et tegmen poterit negare thynnus
fetentes neque vestiet siluros,
studebit pueris placere ineptis,
siqui Castaliae specus liquores
Parnasi nequedum bibere fontis ;
doctas sed fugiet manus virorum
et qui Castalio sinu recumbunt.*

S'il parvient à s'évader des relents de cuisine
Et à éviter de servir d'emballage aux thons
Ou d'envelopper des silures fétides,
Il s'efforcera de plaire aux enfants débutants,
À tous ceux qui, aux eaux de la grotte castalienne
Et aux sources du Parnasse, n'ont pas encore bu ;
Mais il fuira les mains doctes des hommes
Et de ceux qui reposent dans le sein castalien.

(*Parthenopeus*, I, 28, 15-22)

La personnification du recueil au vers 15, avec le verbe de mouvement *evadere*, disparaît bientôt lorsque le *libellus* est renvoyé à sa condition matérielle d'objet dont les pages ne sont plus que papier destiné à emballer les poissons. Rendue comique par la précision avec laquelle les vers 16 et 17 détaillent le nom exact desdits poissons, la pièce confirme sa nature satirique. Comme dans le poème liminaire, la question de la nature du *libellus* pose celle de son destinataire : ici, ce ne sont plus les *puellae* mais les *pueri inepti*, les non-initiés à la haute poésie³⁴. Pontano récuse même les élus des Muses, les lecteurs doctes et sérieux (v. 21-22) au profit de ceux qui n'ont pas encore connu le baptême des déesses. L'emploi de l'adverbe *nequedum* au vers 20 rend cette récusation ambiguë : Pontano, conscient de livrer ici un

³⁴ Pontano est là encore influencé par l'*Hermaphrodite* de son ami le Panormitain. Sur la notion d'*ineptia* en poétique, voir P. Galand-Hallyn, « L'*Hecatelegium* autobiographique de Pacifico Massimi d'Ascoli : la sottise et l'ineptie comme base d'une poétique », *Littérales* 34/35 : *Sottise et ineptie de la Renaissance aux Lumières. Discours du savoir et représentations romanesques*, éd. A.-P. Pouey-Mounou et N. Jacques-Lefèvre, 2004, p. 249-266.

poème de jeunesse, ne dit pas clairement à quelle catégorie, des initiés ou des *inepti*, lui ou son livre appartiennent³⁵, et la double répétition de l'adjectif *castalius* aux vers 19 et 22, avant la coupe, suggère que la haute poésie digne des Muses demeure un horizon séduisant. Son unique intention pour le moment, le poète l'affirme dans les deux derniers vers, est de plaire à son destinataire et à Cicella : cette circonstance dicte la *persona* la plus apte pour le genre, mais aussi pour le poète.

Si Pontano tâche de personnifier son petit recueil pour lui éviter l'infamie d'être un simple objet, il est moins indulgent envers les productions d'un mauvais poète, copieusement insultées dans la pièce I, 32, « *In malum poetam, quem mutato nomine Utricellum vocat* » :

*Non sunt carmina, sed cacationes,
Quae se scribere jactat Utricellus ;
Est merdosius omnibus latrinis,
Quod se scribere jactat Utricellus.
Obtura miserum, Camoena, nasum,
Ne te carmina tam cacata laedant.*

Ce ne sont pas des poèmes, mais des chiures,
Qu'Utricellus se vante d'avoir écrites ;
C'est plus merdeux que toutes les latrines,
Ce qu'Utricellus se vante d'avoir écrit.
Camène, bouche ton pauvre nez,
De peur que ne l'agressent ces poèmes à chier.

(*Parthenopeus*, I, 32, 1-6)

Brodant sur la *cacata charta* de Catulle³⁶, Pontano fait du mauvais poème la plus basse production humaine qui soit. La présence incongrue de la Muse permet de mettre en scène de manière outrancière la réaction physique à la mauvaise poésie³⁷, représentation hyperbolique et satirique de la réception négative de l'écrit par son public.

Dans le *Parthenopeus*, le livre a un visage, un goût et une odeur, une personnalité et une libido. Sa personnification permet à Pontano de faire le lien entre lui et ceux par qui sa poésie existe : les femmes qui l'émoustillent et l'inspirent, les compagnons qui le jugent et le lisent, les collègues poètes auxquels il se compare. Dans le même temps, le poète rappelle son statut

³⁵ Cette image de l'élection différée, que le poète envisage avant d'y renoncer pour goûter, dans sa jeunesse, aux charmes de la poésie légère, tout en se promettant de revenir à une veine plus sérieuse une fois qu'il aura mûri, inspire toute l'élegie I, 6 du même recueil, « *Queritur de ingenii tenuitate* ». Celle-ci fait l'objet d'une étude dans la troisième partie, p. 377-380.

³⁶ *Carmen* 36, v. 1 et 20, à propos des *Annales* de Volusius.

³⁷ Ce motif de la réaction viscérale chez Catulle et Pontano est étudié par W.-L. Liebermann, « Poetische Reflexion », p. 102. On pense également aux Muses armées de fourches qui repoussent de leur montagne l'exécrable Mentula, dans le distique du *carmen* 105.

d'objet afin de rendre tangibles ces liens, qui deviennent la condition essentielle de la création poétique, la circonstance en fonction de laquelle se détermine l'*aptum* de la personnification adoptée.

Les Hendécasyllabes : l'envoi de la maturité

L'imitation catullienne est tout aussi visible dans les *Hendécasyllabes*³⁸ : les thématiques érotique et satirique prégnantes dans les deux livres, la légèreté revendiquée de l'inspiration, rappellent évidemment Catulle. Pontano y propose des variations sur la célèbre adresse du poète latin à ses vers³⁹. Le poème liminaire du premier livre commence, on l'a vu, par une adresse à la Muse qui donne d'elle une version érotisée, tout en la cantonnant à un rôle d'auditrice⁴⁰. Immédiatement après, Pontano utilise une seconde invocation, celle des vers eux-mêmes, dont le nom désigne à la fois le recueil et le genre adopté :

*Huc huc, Hendecasyllabi, frequentes,
huc vos quicquid habetis et leporum,
jocorum simul et facetiarum,
huc deferte, minutuli citique.
Quod vos en pretium, aut manet voluptas ?
Inter lacteolas simul puellas,
inter molliculos simul maritos
ludetis simul atque prurietis.*

Ici, ici, hendécasyllabes en foule,
Ici, tout ce que vous avez de grâces,
D'humour aussi et de badinage,
Ici, apportez-le, mes petits, et bien vite.
Quelle récompense, quel plaisir vous attendent ?
Au milieu des demoiselles à la peau de lait
Et de leurs mignons de maris, tout à la fois,
Vous vous amusez et le désir vous démangera.

(*Hendécasyllabes*, I, 1, v. 10-17)

La nature du vers hendécasyllabique informe la personnification qui en est faite : la brièveté du mètre justifie l'emploi du suffixe diminutif de *minutuli* au vers 13, tandis que la rapidité du rythme est traduite par l'anaphore de *Huc* (v. 10, 11 et 13) et l'assonance en [i] de *minutuli*

³⁸ W. Ludwig fait l'hypothèse que ce retour à une poésie catullienne se fait en partie en réaction aux prises de position du Mantouan et de Marulle, par une revendication d'épicurisme face aux crispations chrétiennes, dans son article « The Origin and Development of Catullan Style », p. 194-196.

³⁹ Catulle, *Carmina*, I, 42, 1-2 : « *Adeste, hendecasyllabi, quot estis / omnes undique, quotquot estis omnes* », « Accourez, hendécasyllabes, tous tant que vous êtes, de toutes parts, tant que vous êtes, tous ! » (trad. G. Lafaye, revue et corrigée par S. Viarre et J.-P. Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 2006).

⁴⁰ Sur cette Muse sensuelle aux yeux noirs et aux cheveux noirs, voir le chapitre précédent, p. 101.

citique au vers 13. Ce n'est plus un visage singulier qui est prêté au recueil, mais l'image d'une foule dense (l'apposition *frequentes* suit immédiatement le nom des Hendécasyllabes) et bigarrée, comme le suggèrent les répétitions de *simul* (v. 12, 15, 16, 17). Le poète reprend la structure vocatif + impératif normalement réservée à la Muse, qui a été invoquée de cette manière dans les premiers vers du poème, mais cette fois en mode mineur : les vers sont animalisés, leur foule désordonnée que le poète est contraint d'appeler à plusieurs reprises comme un troupeau de bêtes, une meute de petits chiens⁴¹. Pontano reprend ensuite le motif du livre qui participe aux jeux érotiques, reprenant la préposition *inter*, en anaphore aux vers 15-16, comme dans le poème liminaire du *Parthenopeus*⁴². Les vers sont même susceptibles d'éprouver du désir et de jouir de leurs partenaires des deux sexes (*ludetis, prurietis*, v. 17). Le public est le même que dans le recueil de jeunesse : les *puellae* désirables et leurs maris voluptueux, bien distincts des lecteurs sérieux. Suit une scène érotique explicite, comme si les hendécasyllabes personnifiés fournissaient des yeux au lecteur pour contempler le tableau et partager leur émoi⁴³. Interrompu par l'excitation comme il l'était dans le *Parthenopeus*, le poète reprend ensuite sur le même mode :

*Tunc vos, hendecasyllabi beati,
quot, quot oscula morsiunculasque,
quot, quot enumerabitis duella !*

Alors vous, bienheureux hendécasyllabes,
Combien, combien de baisers et de douces morsures,
Combien, combien de tendres luttes compterez-vous !

(*Hendécasyllabes*, I, 1, v. 24-26)

Les vers ne sont plus seulement les *stimuli* qui chatouillent le désir humain, mais bien les acteurs de la scène, en même temps que ses spectateurs scrupuleux qui tiennent les comptes des baisers (*enumerabitis*, v. 26). Le poème a pour vocation, d'abord de faire naître l'excitation et de préluder à l'acte sexuel, ensuite de le décrire *a posteriori*, ce qui l'inscrit dans une temporalité qui dépasse à la fois le moment de l'écriture et celui de la lecture, qui se situe en amont ou en aval ; le temps de la production du texte et le temps de sa réception peuvent paraître se retrouver, partager un même désir et assister à son assouvissement.

⁴¹ La seconde comparaison est empruntée, bien sûr, à P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Paris, Paradigme, 1995, p. 254.

⁴² *Parthenopeus*, I, 1, 4-5 : « *inter blanditias jocosque molles / caris conjugibus suis inesse* ». Voir ci-dessus, p. 136-138.

⁴³ K. Enenkel, « Meditative frames as reader's guidance in Neo-Latin texts », *Meditatio – Refashioning the Self : Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, éd. K. Enenkel et W. Melion, Leiden, Brill, 2010, p. 38.

La troisième partie du poème comporte le troisième moment de l'invocation : après la Muse, après le genre, le poète s'adresse au destinataire du texte, Marino Tomacelli⁴⁴, sur l'âge avancé duquel Pontano ironise gentiment, en lui rappelant que les plaisirs de l'amour, pour les vieillards, sont indignes (v. 27-37), thème récurrent dans le recueil⁴⁵.

La composition ternaire du poème est scandée par la succession des trois vocatifs. L'appel aux hendécasyllabes, central, est un moment original, badin, dont la structure enchâssée permet à Pontano de se laisser aller à des digressions, à une rêverie érotique. Leur personnification, qui les décrit en proie au désir et à la jouissance, font d'eux moins un reflet de l'auteur que du lecteur, qu'il faut retenir en le titillant. Ils sont à la fois l'origine de l'acte écrit, par leurs qualités énumérées, et son aboutissement : le texte devient spectateur de son propre objet. La place centrale de l'invocation des hendécasyllabes illustre une idée semblable, puisqu'ils incarnent et personnifient le passage de la Muse – traditionnellement la voix poétique, mais ici cantonnée à un rôle de spectatrice – au destinataire – traditionnellement justification du recueil et présence qui le rend possible, mais ici aussitôt récuse car trop âgé. Dans ce complexe mouvement de réponses entre les trois vocatifs, le recueil personnifié est le seul garant de sa propre unité, mais il est aussi son propre lecteur et se regarde s'écrire.

À ce premier texte du recueil, il faut faire répondre le dernier. Pontano ne se contente plus d'imiter Catulle, mais transforme l'appel des hendécasyllabes en un adieu, donnant à cette pièce une vraie dimension de clôture, non seulement de son recueil, mais du genre tel qu'il fut inventé par Catulle. À l'invitation (*adeste* chez Catulle, l'anaphore *huc* chez Pontano) répond un au revoir :

*Havete, hendecasyllabi, meorum,
havete, illecebrae ducisque amorum,
havete, o comites meae senectae,
ruris delitiae atque balnearum.
Sit lusum satis et satis jocatum :
et finem lepidi sales requirunt,
est certus quoque terminus cachinnis.*

Salut, hendécasyllabes, salut,
Salut, charmants guides de mes amours,
Salut, ô compagnons de ma vieillesse,

⁴⁴ Sur ce personnage et ses mentions dans l'œuvre de Pontano, voir au chapitre précédent, p. 95. Toutes les pièces qui lui sont consacrées dans les *Hendécasyllabes* ont été étudiées par E. Lefèvre, « Pontanos Hendecasyllabi an Marino Tomacelli », *Pontano und Catull*, p. 187-201.

⁴⁵ Voir notamment les pièces I, 4, I, 13, II, 16 et surtout II, 28 où l'on retrouve Tomacelli. Sur le thème des bienfaits salutaires de Baïes pour la libido défaillante des vieillards refroidis, voir C. Sénard, *Les Représentations sexuelles*, p. 290-294.

Délices de l'arrière-pays et des bains.
 Assez joué, assez plaisanté :
 Même les subtils traits d'esprit doivent savoir s'arrêter
 Et il faut, à un moment, mettre un terme au rire.

(*Hendécasyllabes*, II, 38, v. 1-7)

Le recueil est ainsi construit sur un effet de miroir et de symétrie, le rythme anaphorique de la pièce d'ouverture étant repris ici en écho (*havete* dans les trois premiers vers) de même que son lexique (les motifs du *lepos*, du *ludus*, du *jocus*). Les vers 5-7 appuient sur la nécessité de conclure, par la répétition de *satis* (en chiasme au vers 5, auquel le subjonctif à valeur injonctive *sit* répond par paronomase) et l'association des termes *finem* et *terminus* à des tournures exprimant l'obligation (*requirunt, est certus*). L'adieu aux hendécasyllabes se change en adieu définitif, puisqu'immédiatement après, Pontano imagine son épitaphe (v. 11-15)⁴⁶. De ce fait, la personnification du recueil souligne l'effet de clôture, faisant des vers personnifiés à la fois le double du poète, qui meurt en même temps qu'ils disparaissent, et du lecteur, chargé par lui de composer son épitaphe.

Les Muses nouvelles de l'élégie conjugale

Si Catulle préside à la production sensuelle et satirique pontanienne, ce sont Ovide et Propertius que le poète convoque dans sa création élégiaque. Imitation esthétique du genre, mais non éthique : c'est l'amour de l'épouse et de la famille que chante Pontano, pas celui d'une *puella* cruelle ou de maîtresses nombreuses. Aussi les personnifications invoquées doivent-elles rendre manifestes les procédés de *contaminatio* à l'œuvre, tout en permettant au poète de s'approprier le genre et de le renouveler jusque dans ses incarnations féminines, soumises aux exigences d'un *aptum* inédit. On s'intéressera donc aux « Muses » qui apparaissent et prennent la parole dans les poèmes liminaires des trois livres du *De amore conjugali* : l'Élégie au livre I, Melpomène au livre II, Sulmone et Corinna au livre III⁴⁷.

⁴⁶ Sur cette épitaphe de l'auteur, voir la troisième partie, p. 393-395.

⁴⁷ Pour une étude comparative du thème du mariage dans ces trois mêmes pièces, qui apostrophent respectivement l'Élégie, le joueur de flûte d'un cortège nuptial et le dieu Hymen, on se reportera à W.-W. Ehlers, « Libes-, Lebens-, Ehepartner », p. 88-95 ; voir également J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 293. Pour l'analyse de leur structure et de leurs sources, voir L. Monti Sabia, « Un canzoniere per una moglie », p. 41-55.

L'Élégie

Le titre de la première élégie du recueil, « *Elegiam alloquitur* », nous rappelle le « *librum alloquitur* » par lequel s'ouvrait le *Parthenopeus*. Émule de l'élégie III, 1 des *Amours*, où Ovide imaginait la rencontre, à la croisée des chemins, des déesses Élégie et Tragédie toutes deux décrites⁴⁸, Pontano commence par une invocation de l'Élégie personnifiée, dont l'appel devient un portrait sur le mode optatif :

*Huc ades et nitidum myrto compesce capillum,
huc ades ornatis, o Elegia, comis,
inque novam venias cultu praedivite formam,
laxa fluat niveos vestis ad usque pedes.
Molle micet tenues inter dilapsa papillas
quae legitur Rubro lucida gemma mari,
perque humeros levi demissa monilia collo
addeceant ; aurum serica vestis amat.
Aurea subductum constringat fibula pectus,
aureaque in limbo fila rigente micent.
Quaque moves, arabum spires mollissima nardum,
lenis et assyrio sudet odore liquor.*

Viens à mes côtés, tresse de myrte ta chevelure brillante,
Viens à mes côtés, Élégie, les cheveux ornés ;
Sous une forme nouvelle, viens-moi, somptueusement parée,
Que ta robe flottante coule jusque sur tes pieds de neige.
Que brille doucement, tombé entre tes seins délicats,
Le joyau lumineux que l'on cueille dans la mer Rouge ;
De ton cou léger, que des colliers descendent jusque sur tes bras,
Ajoutant à leur grâce ; que ta robe de soie s'éprenne d'or.
Qu'une fibule d'or enserme ta poitrine rehaussée,
Que de fils d'or scintillant ta ceinture soit raidie.
À chaque mouvement, puisses-tu exhaler, très charmante, le nard d'Arabie,
Et qu'un doux suc de toi transpire, plein des senteurs de l'Assyrie.

(*De amore conjugali*, I, 1, 1-12)

Le portrait est entièrement évoqué au subjonctif présent, ce qui oblige à le lire non comme une description d'allégorie, mais comme le résultat d'une imagination créatrice, d'une personnification qui se construit à mesure que le texte se déploie. Virginie Leroux rappelle que dans les commentaires humanistes de l'*Épître aux Pisons*, le distique élégiaque est l'expression d'un souhait puis de sa réalisation ; l'ensemble de l'élégie I, 1 exprime cette

⁴⁸ Ovide, *Amours*, III, 1, 7-10 : « *Venit odoratos Elegia nexa capillos, | et, puto, pes illi longior alter erat. | Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis, | et pedibus vitium causa decoris erat* », « Vint Élégie, les cheveux parfumés et tressés, et, je crois, elle avait un pied plus long que l'autre. Une beauté harmonieuse, un vêtement tout fin, un visage d'amante, et le défaut de ses pieds participait à son harmonie » (trad. cit.).

modalité optative reconnue au genre, et l'emploi du subjonctif dans les premiers distiques correspond à l'expression du vœu⁴⁹. Le mode est également injonctif : le portrait d'Élégie prend la tournure impérative d'un art poétique. Dès les premiers vers, là où Ovide mettait en scène une rencontre impromptue, Pontano fait venir à lui la déesse en la disant : la formulation du désir et sa résolution se confondent dans le texte.

La chevelure d'Élégie est une première réminiscence ovidienne, sur laquelle Pontano surenchérit en redoublant l'évocation de la chevelure aux vers 1 et 2, retrouvant l'alternance *capillum/comis* observée dans les descriptions de Muses sensuelles⁵⁰. Pour John Nassichuk, cette *poikilia* répond à une exigence de *varietas* formulée dans l'*Actius*⁵¹ et prolongée par une *contaminatio* des sources attentive ; son étude du premier distique, évocation de la couronne de myrte, révèle que l'intertexte ovidien se double d'échos de Tibulle, Propertius et Virgile⁵². Plus encore, le raffinement recherché de la parure, thème repris dans le discours parénétiq ue d'Élégie à Ariadna dans les vers suivants⁵³, témoigne d'une conception du plaisir et de la sensualité alliée à l'exigence morale de la pudeur féminine⁵⁴, conforme au genre nouveau dont Pontano établit les fondements : l'élégie conjugale.

La *forma* d'Élégie, d'ailleurs, réside davantage dans sa nouveauté exotique que dans le *decus* deux fois mentionné par Ovide ; si nulle mention n'est faite de la disproportion de ses pieds, elle est pourtant bien à l'image du genre qu'elle incarne, comme l'était sa chevelure. Son corps déborde de sensualité (*tenues papillas, levi collo*) à la fois tempérée et rehaussée par l'art de la parure. Le portrait suit un mouvement descendant du regard, qui contribue à l'*enargeia* : on suit d'abord le plissé de la robe (v. 4), puis le joyau exotique, par son éclat, attire l'attention vers les seins de la déesse – l'ordre des mots dans le vers 5, *inter dilapsa papillas*, mime le déplacement du regard qui descend vers la poitrine pour suivre le bijou. Le vers 7 ramène l'œil, en sens inverse, des bras (*perque humeros*, au début du vers) vers le cou (*collo*, à la fin), en suivant le mouvement souple des colliers. Le *versus aureus* du vers 9,

⁴⁹ V. Leroux, « La Renaissance du genre élégiaque », p. 74.

⁵⁰ *Parthenopeus*, II, 14, 3-4 et *Hendécasyllabes*, I, 1, 3-6 : voir ci-dessus, p. 99-101.

⁵¹ *Actius*, V, 3d-e (*Dialogue*, p. 432-434) : voir J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 294, et D. Coppini, « Ritratti femminile nella poesia latina del Quattrocento », *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, éd. G. Lazzi et P. Viti, Polistampa, 2000, p. 319-320.

⁵² En particulier par la description de la couronne de myrte et l'emploi de l'impératif *compesce* : J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 294-299.

⁵³ Le discours d'Élégie est un intertexte ovidien, mais aussi statien : V. Leroux souligne la parenté de ce passage avec la silve I, 2, où Élégie intervient également, désireuse de devenir la dixième Muse, Ariadna et Pontano devenant les doubles de Violentilla et Stella (V. Leroux, « La Renaissance du genre élégiaque », p. 74-75).

⁵⁴ J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 304, étudie en parallèle la description de la chevelure de Vénus dans la même élégie (v. 85-92) et celle, dans l'élégie I, 4, d'Ariadna au réveil, décoiffée et pleurant après sa nuit de noces.

réminiscence de Virgile⁵⁵, semble faire disparaître l'érotisme charnel de la poitrine derrière l'artifice de la parure, mise en valeur par la première place (*aurea... fibula*) alors que la *subductum pectus* est enserrée (*constringo*). Mais la contrainte du vêtement, justement, rehausse les seins et les souligne. Virgine Leroux a étudié les adjectifs employés pour décrire la déesse, dont le poète loue l'éclat radieux, la limpidité et le raffinement, fidèlement aux théories humanistes sur le style élégiaque⁵⁶. Comme sa chevelure, le portrait d'Élégie fait résonner sensualité naturelle et raffinement artificiel, l'harmonie de la parure révélant celle du corps ; la subtilité visuelle et olfactive des ornements, leur luxe, affirment l'importance de la *technè*, suscitent l'émerveillement et l'admiration⁵⁷, tout en prônant une esthétique réaliste de la description⁵⁸.

Le recours à une incarnation du genre, dont Ovide et Stace avaient fait une Muse, permet à Pontano, au moment d'entreprendre son recueil, de s'approprier le genre tout en pratiquant une imitation éclectique, d'en rendre visible la nouveauté éthique et poétique en formulant, sur un mode injonctif, les nouvelles exigences d'*aptum* stylistique dont la déesse est l'incarnation.

Cette première élégie, longue de 142 vers, est rythmée par une construction polyphonique. Le portrait initial est complété par l'évocation de la suite d'Élégie, les Charites, et le rappel de son affinité avec Vénus. Suit le récit d'un épisode amoureux qui met en scène Élégie et lui donne la parole pour convaincre un jeune homme – Clitumne, double de Properce⁵⁹ – de se livrer avec elle aux joies de l'amour. Les vers 47-48 correspondent à la demande de protection et d'inspiration du poète. À partir du vers 49, Pontano s'écarte des topiques de l'invocation et de l'éloge de divinités pour imaginer la réponse d'Élégie, faisant succéder au portrait des premiers vers, au subjonctif, un portrait à l'indicatif, qui correspond au moment où l'allégorie s'incarne véritablement dans un récit, au lieu de demeurer sur le plan de l'hypothèse :

*Haec ego, cum subito visi ridere penates,
et nova fulgenti lumina adesse domo :
astitit, et risu facilem confessa deditque
adveniens animi nuntia signa sui ;
deque sinu fluxere rosae mollesque hyacinthi
et violae et rubro lilia mista croco ;
tum cecinit plectroque fidem percussit eburno,
et liquidam socio temperat ore chelyn...*

⁵⁵ *Énéide*, IV, 139 : « *aurea purpuream subnectit fibula vestem* ».

⁵⁶ V. Leroux, « La Renaissance du genre élégiaque », p. 77-80 ; on retrouve ces caractéristiques notamment chez Robortello et Minturno.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁸ J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 297.

⁵⁹ V. Leroux, « La Renaissance du genre élégiaque », p. 75.

J'avais dit, quand soudain je crus voir sourire mes pénates,
 Et mon foyer resplendir d'une lumière nouvelle ;
 À mes côtés, me traduisant sa faveur d'un sourire, elle me donna
 En venant les signes annonciateurs de sa présence ;
 De son sein s'épandirent roses et douces jacinthes,
 Violettes, lis mêlés au rouge crocus ;
 Alors elle entonna son chant, frappant sa lyre de son plectre d'ivoire,
 De sa bouche harmonieuse, elle chante au rythme de sa lyre au son fluide...

(*De amore conjugali*, I, 1, 49-56)

Ce second portrait, en fait, semble désincarner Élégie, en faisant disparaître sa féminité désirable derrière les *signa* d'une présence divine : la lumière éblouissante du prodige, la pluie de fleurs variées, le chant enfin. Pontano y cache les signes de la représentation charnelle : la lumière révèle le sourire (*risu*, v. 51), la pluie de fleurs s'épanche du sein (*sinu*, v. 53), le chant rappelle la bouche (*ore*, v. 56). Ce second portrait conserve les éléments métalittéraires déjà relevés : Élégie demeure caractérisée par sa nouveauté (v. 50), sa douceur et la fluidité de son style (*facilem*, v. 51, *molles*, v. 53, *liquidam*, v. 56) et sa *poikilia* variée, cette fois représentée par l'énumération bariolée de fleurs⁶⁰.

Élégie ensuite prend longuement la parole – son monologue occupe les vers 57 à 122 –, d'abord pour enseigner au poète qui l'écoute une leçon morale, le gardant de céder à l'appel de l'argent et lui enjoignant de toujours faire preuve de mesure et de pudeur, avant de faire l'éloge de l'amour conjugal. Dès la fin de son discours, au vers 123, s'insère la scène de couronnement du poète, suivie d'une prière adressée non plus à la déesse qui a manifesté sa faveur, mais au dieu Amour :

*Haec, et virginea tetigit mea tempora lauru ;
 laurea nam dextrae sceptrae Elegia gerit ;
 tum liquidis dilapsa Notis, quaque ipsa recedit,
 linquit odoratae mollia signa comae.
 Dum spirant ignes, capiunt dum incendia vires,
 et dea tam facilem spondet in arte chelyn,
 tu quoque, blande puer, in me nova vulnera tenta ;
 deprecor imperii non ego jura tui :
 ure acer, fige indomitus, neu parce pharetris,
 neu tepeant modica pectora nostra face.
 Tum mihi mollis eat versus, tum laeta sonabunt
 carmina, tum dulcis profluet ore sonus.*

Après ces mots, elle ceignit mes tempes de laurier virginal,
 Car Élégie tient dans sa main droite un sceptre de laurier ;

⁶⁰ Image du style orné : voir l'analyse de l'épigramme de Politien « *In violas* » et des roses dans la silve *Nutricia* par P. Galand-Hallyn dans *Les Yeux de l'éloquence*, p. 249-266 ; sur ce passage, voir V. Leroux, « La Renaissance du genre élégiaque », p. 77.

Comme dans le poème liminaire des *Hendécasyllabes*, le genre personnifié et incarné se substitue à la Muse (ici, Érato) pour révéler le message du poème⁶¹.

Melpomène

Ovide, au troisième livre des *Amours*, rencontre, aux côtés d'Élégie, Tragédie, qui critiquait sa rivale. Le second livre du *De amore conjugali* s'ouvre sur un titre apparemment moral, « *Accusatur nimius puellarum cultus* », et une série de questions annonce la présence d'une muse tutélaire, Melpomène :

*Ecquae Pieridum mecum canit ? Euge, puellae,
ecquae castalio fonte ministrat aquam ?
Quaenam est, quae suffusa genas demissaque ocellos
incipit ? O sacra carmina digna dea.
Anne ea Melpomene est, dulci dea cognita cantu ?
Felicem, cui fas ora videre deum.*

Laquelle des Piérides chante avec moi ? Allons, mesdemoiselles,
Laquelle me sert l'eau de la source castalienne ?
Qui donc, les joues baignées de larmes, les yeux baissés,
Entonne le chant ? O chants sacrés, dignes de la déesse !
Est-ce là Melpomène, la déesse que je reconnais à son doux chant ?
Heureuse, toi à qui il fut permis de voir le visage des dieux !

(*De amore conjugali*, II, 1, 1-6)

La série de questions qui ouvre le poème a des allures de comptine, de jeu de devinettes dont les répétitions accentuent l'enchaînement alerte. Dans un jeu de voilement et de dévoilement, le poète laisse des indices de l'identité de la Muse (comme les signes extérieurs du deuil sur son visage, *suffusa genas demissaque ocellos*, v. 3) sans tout de suite la révéler. Le chant a déjà commencé lorsque s'ouvre le poème, mais sa source est incertaine ; c'est bien la Muse qui chante, cette fois (*canit*, v. 1, *cantu*, v. 5), mais son chant est soumis au poète, puisqu'elle l'accompagne (*mecum canit*), et lui sert à se révéler (*cognita cantu*, v. 5). Le ton badin avec lequel Pontano feint de s'adresser aux Muses comme à des demoiselles cachottières (*Euge, puellae*, v. 1), ou bien présente Melpomène comme la jeune fille de la maison, qui lui servirait l'eau inspiratrice comme on sert un verre de vin (avec le verbe *ministrat*, v. 2), vient également modérer l'emportement de cette invocation. Elle semble devenue une Muse familiale, conformément à l'évolution des thématiques du recueil dans le livre II : une fois de

⁶¹ Voir ci-dessus, p. 142-144.

plus, la Muse est réinventée en fonction de l'esthétique et de l'éthique du genre. Le livre II, en effet, se clôt sur la série des *naeniae*, berceuses enfantines en harmonie avec cette invocation ludique.

La suite du poème propose une évocation de l'âge d'or et de son innocence, avant de s'interroger sur le rôle du poète, « chien des Muses » rejetant l'emprise de Diane⁶². De même que le livre I s'ouvrait sur la prosopopée d'Élégie, de même le livre II donne la parole à Melpomène, qui comme la précédente mêle dans son long discours (v. 59-156) morale, références mythologiques et érotisme. Et de même qu'au livre I, à ce discours succède une brève scène d'élection poétique :

*Talia Melpomene. Mihi tum specus Aonis antrum
Pandit et e vera Thespide manat aqua.*

Ainsi parla Melpomène. Alors pour moi l'ancre de la grotte aonienne
S'ouvre et de la véritable Thespide coule l'eau.

(*De amore conjugali*, II, 1, 157-158)

L'invocation que l'on s'attendait à trouver au début, mais qui est demeurée sur le mode de l'hypothèse et de l'incertitude, se trouve reléguée à la fin. Le poème est conclu, et non ouvert, par l'affirmation de la faveur des Muses, qui devient de ce fait conséquence, et non cause, de l'activité poétique. La Muse n'existe que dans la mesure où son discours est relayé et mis en scène par le poète ; ils se donnent réciproquement leur légitimité. De plus, le souvenir d'un passage comparable à la fin du proème du chant I garantit la cohérence du recueil.

Sulmone, Ovide et Corinna

Le poème liminaire du troisième livre reprend une série interrogative analogue à celle de l'élégie II, 1, avec laquelle il partage une construction comparable. Ce n'est plus, cette fois, une personnification du genre ou de sa tonalité qui ouvrent le livre, comme l'étaient Élégie et Melpomène : c'est le lieu, et à travers lui, le poète qui l'a illustré et la femme qu'il a chantée. En effet, cette élégie, « *Veneratur Pelignos et agrum Sulmonensem* », donne la parole à Corinna, la *puella* des *Amours*, et à travers elle, à Ovide, dont l'inspiration parcourt tout le

⁶² *De amore conjugali*, II, 1, 31-32 : « *Musarum hic canis est ; quid enim tibi juris in illo ? | Redde suum Musis, et mihi redde meum* », « L'homme que tu vois est le chien des Muses : quel droit as-tu sur lui ? | Rends aux Muses celui qui leur appartient, et rends-moi ce qui est mien. »

recueil⁶³. L'énumération de questions, comme dans l'élégie II, 1, permet de dessiner petit à petit le lieu qui se laisse deviner :

*Hinc amnes, haecne aoniis loca grata puellis,
Pelignone haec sunt rura habitata seni ?
Hosne lacus, haecne antra colit descriptor amorum ?
Manibus haec sacra sunt, magne poeta, tuis ?
En vati dilecta Dryas fert rustica dona,
fert myrtum ac violae lilia mista nigrae,
fert hederam, fert veris opes. Quin ecce Corinna :
ipsa canit, voces fluminis aura refert...*

Sont-ce là les fleuves, sont-ce les lieux chéris des demoiselles aoniennes,
Du vieux Péligrien sont-ce les campagnes peuplées ?
Sont-ce les lacs, sont-ce les antres qu'habite le peintre des Amours ?
Ces lieux sont-ils consacrés, grand poète, à tes Mânes ?
Voici que sa Dryade chérie apporte au poète de rustiques présents,
Apporte le myrte, et des lis en bouquets avec la noire violette,
Apporte du lierre, et tous les trésors du printemps. Et voici Corinna :
Elle-même chante, et le souffle du fleuve rapporte ses paroles...

(*De amore conjugali*, III, 1, 1-8)

Le paysage bucolique, fécond et habité, dont Pontano chante si volontiers les louanges dans le reste du recueil, est aimé des Muses (*grata*, v. 1) mais elles n'en sont pas les habitantes : ce privilège revient à Ovide (*habitata* v. 2, *colit* v. 3), désigné par une épithète toponymique au vers 2 – comme le sont souvent les déesses – puis par la périphrase *descriptor amorum* au v. 3, jeu de mots qui laisse deviner le titre de son célèbre recueil derrière le nom commun. La série des interrogatives repose sur une poétique semblable aux élégies I, 1 et II, 1 : la parole crée trait par trait, à tâtons, le portrait ou le paysage auquel elle va donner la parole, qui se dessine et s'anime petit à petit. La substitution aux personnifications de l'inspiration poétique que sont l'Élégie et Melpomène de Corinna, une *puella* littéraire, annoncée par le présentatif *ecce* au vers 7 (comme avant elle la Dryade au vers 5, et comme la Muse dans l'élégie II, 1), marque un tournant : la femme aimée et chantée devient, de fait, l'inspiratrice, supplantant dans ce rôle les allégories traditionnelles. Il s'agit encore d'une démarche d'imitation, puisque c'est Ovide qui est visé à travers Corinna, mais pas seulement. Donner la parole à la *puella* et non au poète (qui est mort, comme le rappelle l'évocation de ses Mânes au v. 4, alors que Corinna semble toujours vivante) affirme la nature féminine de l'inspiration. Le dialogue d'Ovide et de sa *puella* est ensuite mis en abyme, v. 9 à 21, avant que Pontano n'évoque leurs

⁶³ F. Tateo a proposé d'analyser le livre III du *De amore conjugali* comme un pèlerinage d'admirateur qui revisiterait, dès la première pièce, les lieux de la poésie ovidienne, pour parvenir à retrouver des éléments d'identification avec son modèle : « Ovidio nell'*Urania* di Pontano », p. 280.

amours. La seconde partie du poème, à partir du vers 31, commence par un appel à Antiniana, la nymphe qui personnifie le domaine de Pontano et derrière laquelle se profile son épouse Ariadna⁶⁴, comme Corinna apparaissait soudain derrière Sulmone. La dernière muse de l'Amour conjugal, c'est véritablement elle, l'épouse pour laquelle le recueil a été composé. Les trois poèmes liminaires donnent ainsi la parole aux trois incarnations de ce qui fait la matière du recueil : successivement le genre, le ton et le thème.

Pontano pratique, à deux moments de sa carrière, deux genres très différents, mais sa réflexion métapoétique emprunte des chemins comparables. Il personnifie le *libellus* de sa poésie sensuelle en prenant pour seuls critères de l'*aptum* le destinataire, ami dont son livre viendra accompagner les jeux ou *puella* légère, et sa propre jeunesse, laissant deviner qu'il se destine à une poésie plus élevée à l'avenir – deux éléments du *kairos*. Dans les *Hendécasyllabes*, la personnification des vers permet de jouer de l'intertexte catullien tout en s'interrogeant sur ce qui peut constituer l'unité d'un recueil bigarré. La pratique de l'élégie conjugale lui impose un travail de définition esthétique et éthique du genre qu'il invente dans le *De amore conjugali*, la personnification d'Élégie (et les autres allégories du recueil) traduisant les impératifs stylistiques du nouvel *aptum* qu'il s'assigne : le mélange de la douceur et de la retenue, de la sensualité et de la pudeur.

⁶⁴ Sur Ariadna et Antiniana, voir le chapitre II.2, p. 303-322.

MACRIN ET LES MUSES CONVERTIES

Macrin est un lecteur et un émule d'Horace et des humanistes italiens ; il est catholique et poète à la cour du roi François I^{er}. Comment unir les deux lyrismes, antique et sacré ? Chez Pontano et Vida, il avait trouvé des exemples de tentatives de « concilier les deux religions » dans le genre de l'hymne⁶⁵. Sa carrière témoigne d'un tiraillement entre deux désirs d'écrire. Ses tout premiers écrits, d'inspiration religieuse, sont influencés par la silve « *Contra poetas impudice loquentes* » du Mantouan et ses positions intransigeantes. Au contraire, il abandonne en partie la veine chrétienne dans les recueils de 1528 et de 1530, y revient timidement dans ceux de 1531 et de 1534, avant de faire volte-face et de s'adonner pleinement à la poésie sacrée dans les deux recueils de 1537⁶⁶. Pour Perrine Galand, cette insertion progressive des paraphrases de psaumes et textes d'imitation religieuse peut répondre à trois motivations : « (1) se hausser au-dessus de tout soupçon de réformisme ; (2) soulager son inspiration fléchissante, liée à une usure existentielle (...) ; (3) jouer (...) de l'insertion de ces pièces dans le contexte d'un lyrisme personnel et autobiographique, à la fois pour en raviver l'actualité et l'intensité et pour tirer, sans doute, un réconfort personnel des analogies qui se trouvent ainsi établies entre ses propres anxiétés et l'humanité souffrante du Christ et de la Vierge »⁶⁷. Il s'agit pour le poète de trouver les allégories les plus aptes à exprimer la puissance sacrée du langage poétique tout en ménageant la nature chrétienne de l'inspiration. Il rejoint les préoccupations de Guillaume Budé, exprimées dans le *De transitu* : trouver le moyen d'accomplir le passage des lettres profanes aux lettres sacrées⁶⁸. Macrin alterne entre deux positions, au cœur des mêmes recueils : rejet parfois virulent des anciennes personnifications, impuissantes ou trompeuses, et retour aux Muses dont il convoque l'imagerie pour la mettre au service d'un *furor* de la foi.

⁶⁵ P. Van Tieghem, *La Littérature latine de la Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*, Paris, 1944, p. 53. Voir l'ensemble du chapitre II.2 sur le lyrisme religieux dans la poésie latine de la Renaissance.

⁶⁶ Je renvoie au tableau synoptique dressé par S. Laburthe dans l'introduction des *Hymnes*, p. 32 : le recueil de jeunesse (*Elegiarum triumphalium liber*) comptait un peu moins de 50% de pièces religieuses ; on en trouve moins de 5% dans les *Carmina* et les *Épithalames*, 25% déjà dans les *Lyrice*, respectivement 40 et 50% dans les *Hymnes* et les *Odes* de 1537, puis plus de 85% dans les *Psaumes* et les *Péans* de 1538 et dans les *Hymnes* de 1540. Avec les *Naeniae*, en 1550, Macrin redescend à moins de 10%.

⁶⁷ P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 258-259. Voir également G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 103-112.

⁶⁸ Guillaume Budé, *De transitu Hellenismi ad Christianismum*, éd. et trad. M.-M. de la Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 1993. Sur la métaphore du voyage d'Ulysse pour figurer celui du lecteur chrétien (*De transitu*, II, 201-205), voir L. Katz, *Guillaume Budé et l'art de la lecture*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 97-112 ; voir également les pages consacrées à ses préceptes pour la lecture des œuvres profanes dans le *De studio*, p. 57-63.

Le rejet des Muses

L'échec du langage face au sacré

Le premier argument en défaveur des Muses païennes est celui de leur incapacité et de leur impuissance à chanter un objet qui les dépasse. Ce motif est des plus classiques dans la *recusatio* : conter la gloire épique du héros, la magnificence du lieu, dépasse les pouvoirs du poète et de son *ingenium* trop modeste, ou même des Muses en général⁶⁹. De même, dépeindre le miracle de la Résurrection exigerait un poète d'exception, affirme Macrin dans l'ode VI, 15 du recueil de 1537, « *De resurrectione Domini* » : « ...peritus carminis artifex, | cui Phoebus artem, cui dederit modos, | cuique ora Permesso fluenti | proluerint faciles Camoenae » (« un faiseur de vers expert, | Auquel Phébus aurait fait donc de son art et de ses rythmes, | Dont des Camènes favorables baigneraient la bouche | Des flots du Permesse », v. 1-4). Et le spectacle merveilleux de la Nativité dépasse les moyens, non seulement de Macrin, mais de n'importe quel poète :

*Quid frustra ingenium crucio Musasque fatigo
oneri ferundo non pares ?
Non si Cyrrhaeis specubus Deloque relictis
immigret in me Cynthius,
proluat et toto me gurgite Castalius fons,
fons aut volucris Pegasi,
possim vel minimam meritorum attingere partem
hujusce partus aurei...*

À quoi bon, en vain, torturer mon génie et harceler les Muses
Qui n'en sauraient soutenir le poids ?
Non, même si quittant Délos et les antres de Cirrha,
Apollon Cynthien venait s'introduire en moi,
Si la source castalienne m'inondait entièrement de ses flots
Ou la source de Pégase, le cheval ailé,
Jamais je ne pourrais atteindre la plus infime part des mérites
De cette naissance dorée...

(*Hymnes [1537]*, II, 6, 19-26)

Si Macrin commence par dire l'insuffisance de son propre *ingenium*, c'est pour entraîner à sa suite les Muses dans la même impuissance : la structure parallèle du vers 19 où se croisent compléments d'objet et verbes, *ingenium crucio Musasque fatigo*, les met sur un pied

⁶⁹ Motif récurrent chez Stace : *Silves*, II, 2 et V, 3 notamment. Voir E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 232-234.

d'égalité, et le vers 20 les réunit dans la même insuffisance – pour un tel sujet, ils sont *non pares*. Les vers suivants, en peignant sur le mode hypothétique le *furor* apollinien avec des références érudites – les épithètes *Cyrrhaeis*, *Cynthius* et *Castalius*, la périphrase du vers 24 pour désigner l'Hippocrène par une allusion au mythe étiologique – semblent déployer les pleins pouvoirs de l'enthousiasme poétique ; l'image hyperbolique de la possession divine, traduite comme le remplissage d'un espace par les verbes *immigret* et *proluat*, participe du même déchaînement. C'est en vain : toute cette débauche d'effets demeure infime par rapport à la splendeur du sujet évoqué. Il n'en va pas des qualités du poète, mais du verbe poétique lui-même.

C'est qu'il est difficile de parler de Dieu sans son langage, comme l'avertit le titre de l'hymne II, 2 du recueil de 1537, « *De Deo difficile loqui, nisi fides adsit* ». Les Muses y deviennent les allégories, non seulement de la poésie qui célèbre, mais du langage lui-même, dont la théologie montre l'incapacité à dire ce qui le dépasse, c'est-à-dire l'infini de Dieu⁷⁰ :

*De deo Musae quoties loquuntur,
non eis portas facile invenire est
obvias vocum propriisque numen
dicere verbis.*

*Nanque res tanta est Deus, ut capaces
illius non sit reperire sensus,
rite nec sacrum queat ulla nomen
lingua profari.*

Chaque fois que les Muses parlent de Dieu,
Il ne leur est pas facile de trouver ouvertes
Les portes du vocabulaire, de dire sa puissance
Avec les mots qu'il faudrait.

Car Dieu est une chose si grande que l'on ne saurait
Trouver des pensées à sa taille,
Que dans aucune langue on ne trouve de nom sacré
Capable de le dire.

(*Hymnes [1537]*, II, 2, 1-8)

L'ineffabilité de la nature divine relève de l'*aptum*, de la *proprietas* (*propriis verbis*, v. 4) ; pour donner la mesure du décalage entre le sujet et les moyens de le dire, le poète recourt à un lexique spatial, la métaphore des portes ouvertes ou fermées (v. 2-3) et la caractérisation de

⁷⁰ C'est le principe de la théologie négative ou apophatique, basée sur l'impossibilité de définir Dieu autrement qu'en niant ce qu'il n'est pas. Voir par exemple Alain de Lille, *Summa Quoniam homines* et *Regulae caelestis juris*.

Dieu en termes de grandeur (*res tanta*, v. 5) impossible à percevoir par les sens. L'échec du langage et des Muses est universel, dans le temps (comme le suggère le pronom *quoties*, v. 1) et dans l'espace, car aucune langue n'est mieux armée que les autres (v. 7-8).

Pour autant, Macrin ne perd pas espoir que les moyens de la poésie lui permettent de s'approcher de la hauteur de son sujet, s'il s'acharne au *labor*. Aussi chantera-t-il, dans la mesure de ses moyens, les louanges de la Vierge et du Christ, « *tantisper numeris dum gravioribus / assuescit mea Pieris* », « en attendant qu'à des mélodies plus profondes | Ma Piéride veuille s'habituer »⁷¹. Dans l'ode I, 12 du recueil de 1537, « *Ad Virginem, in ejus assumptione* », il affirme que même le grand Homère saurait à peine rendre justice au miracle de l'assomption, ce qui devrait le rendre, lui qui a à peine approché les Muses depuis le seuil (« *salutavi modo vix ab ipso / limine Musas* »), tout à fait inapte pour pareille tâche⁷². Mais, alors même qu'il a commencé par affirmer qu'il ne lui appartenait pas de s'y essayer⁷³, il promet toutefois de s'y efforcer, car nul hormis le Christ n'est plus digne d'éloge. C'est alors les paysages des Muses qui sont convoqués :

*Attamen nitar, Dea, pro virili
parte, Pimplaeos peragrarare lucos
ac tuae ardescens Helicon totum
subdere laudi.*

Et pourtant je m'efforcerai, Déesse, selon
Mes moyens, de parcourir les bois pimpléens
Et, brûlant, d'assujettir l'Hélicon tout entier
À ta louange.

(*Odes [1537]*, I, 12, 13-16)

Le verbe *nitar* le signale, le *labor* seul permet d'envisager de chanter le sacré chrétien avec les moyens des Muses. La strophe citée conçoit la rencontre des deux univers comme une conversion : la tâche du poète s'apparente à une forme de prosélytisme, et ce seraient des Muses ramenées à la religion chrétienne qui soutiendraient l'entreprise de louange du poète.

Le reniement polémique

Macrin met en scène avec ferveur, dans les *Hymnes* et les *Odes* de 1537, son abandon des divinités antiques et païennes au profit du Dieu catholique. Plusieurs facteurs ont sans doute

⁷¹ *Hymnes [1537]*, III, 13, 32-33. L'Assomption inspire une séquence de trois odes dans le recueil (II, 12, 13 et 14).

⁷² *Odes [1537]*, I, 12, 5-12.

⁷³ *Ibid.*, v. 3-4 : *fidibus non est dicere nostris*.

contribué à ce tournant : le contexte tendu de l'affaire des placards⁷⁴, l'expérience du deuil et de l'angoisse dans le cadre familial⁷⁵, l'influence enfin de certaines rencontres et notamment celle de Cornélius Musius⁷⁶. Dans une ode parénétiq ue adressée à Macrin, celui-ci lui conseille de convertir les Muses profanes au christianisme, et d'abandonner les thématiques amoureuses et encomiastiques au profit de sujets sacrés⁷⁷. Macrin, dans la réponse qu'il lui adresse, affirme avoir suivi son conseil et renoncé à ses « froides Camènes » pour chanter le royaume des cieux⁷⁸. De fait, dès le premier livre des *Hymnes*, les odes 8 et 9 exposent le revirement opéré par Macrin. Leurs titres respectifs, avec l'emploi de l'adjectif verbal d'obligation, expriment suffisamment l'intention du poète : « *CHRISTUM, non Apollinem aut Musas a poetis invocandas* » (« C'est le Christ, non Apollon ou les Muses, que les poètes doivent invoquer ») et plus généralement, « *Deos antiquos esse eliminandos* » (« Il faut éliminer les dieux antiques »)⁷⁹. Toutefois, le premier des deux hymnes suggère que la profession de foi quelque peu péremptoire du titre est moins exempte de doute qu'il n'y paraît. Les deux premières strophes, par prété rition, font défiler les divinités inspiratrices :

*Cultorem bifidi montis Apollinem,
Cyrrrhaei tripodes praeside quo tument,
Grynaeumque nemus, canaque ninguibus
hybernis Lyciae juga,*

*summissis alii mentibus invocent
dicturi cithara carmen eburnea,
nec voto immemores praetereant suo
castum Mnemosines chorum.*

⁷⁴ Sur le climat historique et la question d'une incidence possible de l'affaire des placards sur Macrin, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 39-45 et M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 117-123 ; sur Macrin et la Réforme, *ibid.*, p. 131-139.

⁷⁵ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 37-39.

⁷⁶ Ce poète hollandais séjourna à Poitiers en 1535-1536 et devint l'ami et l'émule de Macrin. Sur la relation entre les deux hommes, voir *ibid.*, p. 45-49.

⁷⁷ Cornélius Musius, *Institutio feminae christiana*, Poitiers, Marnef, 1536, p. 85 : « *Hactenus Regem cecinisse sat sit, | sit modus lusus teneros canendi (...) Non enim durum tibi nec molestum, | docte SALMONI, fuerit prophanas | ad pios versus numerosque sacros | ducere Musas ? | Quippe quae quondam faciles Camoenae, | adfluent certe mage nunc vocatae, | nam ferunt sacros magis haec amare | numina vates* », « Assez chanté le Roi. | Cesse de chanter ces jeux câlins (...) Car il ne te sera ni malaisé, ni pénible, | Docte Salmon, de convertir | À la poésie pieuse et aux rythmes sacrés | Ces Muses profanes. | En effet, ces Camènes jadis si conciliantes | Afflueront assurément plus volontiers si tu les appelles, | Car l'on dit que ces divinités ont une préférence | Pour les poètes sacrés » (trad. S. Laburthe, *Hymnes*, p. 47). Voir ead., « Les trophées du roi François I^{er} », p. 2-3.

⁷⁸ *Hymnes [1537]*, IV, 15, 54-55 : « *frigidis me nimis heu Camoenis | deditum ad caeli celebranda posthac | regna vocasti* », « moi qui par trop me consacrais, hélas, à de froides Camènes, tu m'as invité à célébrer désormais le royaume des Cieux ». Macrin reprend l'expression dans une hymne adressée à la Vierge (*Odes [1537]*, V, 7, 21) : « *Frigidis et nos inopes Camoenis | te salutamus* », « Nous aussi, bien pauvres, avec de froides Camènes | nous te saluons ».

⁷⁹ L'idée est reprise dans le titre de l'hymne I, 34 : « *Dominum CHRISTUM ante omnia hominibus piis esse invocandum, exemplo divi Stephani* », « C'est le Seigneur Christ que doivent en tout premier lieu invoquer les hommes pieux, à l'exemple de Saint Étienne ».

L'habitant de la montagne au double sommet, Apollon,
 Le champion dont se flattent les trépieds de Cirrha
 Et le bois de Grynium, et, blanchis par les neiges
 De l'hiver, les sommets lyciens,

Que d'autres, lui soumettant leur esprit, l'invoquent
 Au moment d'entonner leur chant sur la cithare d'ivoire,
 Sans omettre de leurs vœux, oublieux,
 Le chaste chœur de Mnémosyne.

(*Hymnes [1537], I, 8, 1-8*)

L'abondance d'épithètes toponymiques érudites et rares pour désigner Apollon dans la première strophe (*Cyrrhaei, Grynaeum, Lyciae*) donne la mesure de l'éloignement du dieu, le cantonnant à un monde peu familier, décalé dans le temps (les trépieds jouant le rôle de *realia* archaïques) et dans l'espace (les montagnes hostiles). Quand à la seconde strophe, elle contamine l'imagerie topique de la cithare et du chœur des Muses avec un lexique empreint de religiosité chrétienne : *summissis* (v. 5), *voto* (v. 7), *castum* (v. 8). Le premier ordre donné n'est pas négatif : Macrin encourage les autres, « *alii* », à se laisser posséder par l'inspiration apollinienne, insiste même sur les devoirs à rendre aux Muses avec la formule *nec praetereant* (v. 7). Au vers 11, Macrin se distingue parce qu'il a reçu le baptême : « *Me quem tinxit aqua lotio mystica* » (« moi que le baptême imprégna de l'eau mystique ») – image chrétienne évidemment, mais aussi image associée aux Muses. Ainsi baptisé, il devrait choisir une autre inspiration :

*Nugas hasce leves spernere oporteat,
 et CHRISTI auxilio fidere solius,
 qui florens Helicon, Castalius latex
 et Nympha Aonis est mihi.*

Ces sottises futiles, il conviendrait que je les dédaigne,
 Que je me fie au secours du Christ seul,
 Qui est Hélicon en fleur et source castalienne
 Et Nymphé aonienne pour moi.

(*Hymnes [1537], I, 8, 13-16*)

L'emploi du verbe *oporteat*, dont la nuance d'obligation est faible et encore atténuée par la modalisation du subjonctif présent, laisse entendre que le renoncement aux *nugae* païennes ne peut s'effectuer avec la violence suggérée par le titre. À nouveau, tout le catalogue des références à l'inspiration antique est convoqué, mais cette fois il s'agit de trois lieux familiers

(*Helicon*, *Castalius* et *Aonis* sont des noms et adjectifs couramment rencontrés dans le corpus), contrairement à l'Apollon étranger de la première strophe. Le Christ est la figure qui rend à nouveau intelligible l'inspiration, le véhicule nouveau d'un *furor* qui n'a pas changé de nature⁸⁰. Du moins joue-t-il ce rôle pour Macrin : *mihi* est placé en exergue en fin de strophe, appuyant sur le caractère personnel de ce choix, et tempérant la portée universelle du titre qui parlait de *poetis*. Macrin reprend, dans les strophes suivantes, l'image des plectres muets auxquels le Christ donne voix (v. 18-19), puis la métaphore de l'hésitation à embarquer (v. 22-24)⁸¹. La mise en scène de l'inspiration christique rappelle la description platonicienne de l'enthousiasme : le dieu se glisse dans le poète (« *in nostra pectora illabens* », « pénétrant en mon cœur », v. 26) pour le remplir de sa sagesse (« *superae expleat | ubertim sophiae bonis* », « qu'il m'emplisse en abondance des bienfaits d'une sagesse supérieure », v. 27-28) ; il met en mouvement son esprit (« *mentem aethereo numine percitus* », « l'esprit soulevé par la puissance céleste », v. 29). Les verbes employés suggèrent l'occupation concrète et tangible du corps et sa mise en mouvement, comme chez Platon. Ainsi pris par l'enthousiasme, Macrin consacre les strophes suivantes à l'évocation, sous forme de vignettes, de scènes de la Nativité, devenant ainsi un *vates dignus* (v. 50) : l'inspiration chrétienne lui permet d'accéder à l'idéal païen et antique. Macrin semble n'avoir renoncé qu'à la métaphore des Muses, pas au sens de leur pouvoir ; en mariant le lexique de l'enthousiasme avec celui de la foi, loin de renoncer à elle, il semble les légitimer à nouveau.

La pièce suivante fait preuve de davantage de virulence. Macrin ne se contente pas de laisser à d'autres le culte des Muses et d'Apollon, mais semble le dénigrer violemment, l'accusant de maintenir les hommes dans la fausseté et l'illusion par la beauté des vers qu'ils ont inspirés,

... *fucis loquendi ut lector inanibus*
plerunque captus, vera ea crederet,
sermone quae culto fuissent
et lepidis celebrata Musis.

... Si bien que le lecteur, par le fard frivole du style
 Souvent fasciné, tenait pour vraies
 Les histoires qu'un discours orné
 Et des Muses charmeuses avaient célébrées.

(*Hymnes [1537]*, I, 9, 5-8)

⁸⁰ On peut comparer cette pièce avec l'épigramme 549 des *Nugae* de Nicolas Bourbon, où apparaissent en rêve les Muses qui semblent couronner le poète, avant de disparaître pour laisser la place au Christ. Voir S. Laigneau-Fontaine, « Nicolas et les Muses », p. 161-163.

⁸¹ Image présente dans les *Carmina [1530]*, III, 29 : voir le chapitre précédent, p. 117-118.

Les Muses permettent de reformuler en termes éthiques les qualités esthétiques qui leur sont volontiers reconnues : l'ornement du style (*culto*, v. 7) devient déguisement trompeur, et le charme du poème (*lepidis*, v. 8), artifice de séduction. Cette fois, ce n'est pas le recours à l'allégorie des Muses qui est dénoncé, mais ce que désigne leur métonymie : le pouvoir hypnotique des vers, par lequel le lecteur se laisse abuser. L'idée de la douceur des Muses et des chants antiques, *fabulosae suaviloquentiae* (v. 13) qui conduisent les hommes à leur perte, est ensuite incarnée par la figure de la Sirène au chant trompeur (v. 18)⁸². Comme dans l'hymne I, 8, Macrin s'exclut du reste de la foule, et évoque son baptême comme une scène d'élection qui lui permet de chanter les louanges divines. Aussitôt qu'il forme ce projet, il renoue avec l'image métonymique de la Muse :

*Illi o sacremus quicquid opusculi est,
quod Musa dictat, quicquid est ingeni
vis parva molitur piique
primitias voveamus oris.*

Au Christ, consacrons chacun des opuscules
Que nous dicte la Muse, chaque écrit que fait naître
La maigre force de notre génie,
Consacrons-lui les prémices de notre pieuse bouche.

(*Hymnes [1537]*, I, 9, 33-36)

Le Christ, inspirateur du *furor* dans l'hymne précédent, devient destinataire d'un poème mû par deux forces complémentaires, la Muse et l'*ingenium*. Ce dédoublement est révélateur : Macrin sert son dieu en demeurant en accord avec son génie propre, qui reste celui d'un poète lyrique et a besoin des figures antiques pour s'appuyer et s'exprimer. Pour appuyer cet *ethos*, il énumère avec insistance, dans la strophe finale, les attributs du poète lyrique (*plectra*, *barbita*, *chordis*, v. 46-47), et reprend l'image de la source (*boni fons*, v. 41).

L'hymne VI, 10, discours parénétiq ue adressé « *Ad se ipsum* », reprend des griefs semblables : ce n'est plus, cette fois, le commun des mortels qui a succombé aux charmes de la poésie antique et du langage charmeur, « *Syrenum illecebris inanibus [et vatium] melliflua vaniloquentia*⁸³ » (« les appas sans substance des Sirènes et les menteries mielleuses des

⁸² On retrouve dans cette représentation des Sirènes trompeuses la conception pythagoricienne : voir Porphyre, *Vie de Pythagore*, 38 et les prolégomènes, p. 63. Le motif est également très présent dans le *De transitu*, II, 138-193, où Budé énumère toutes les « Sirènes » de son temps, au nombre desquelles il compte l'éloquence de Cour (II, 151-152) et les galanteries de la poésie pétrarquiste (II, 188-189). L'image de la Muse fardée et enjôleuse rappelle la condamnation formulée par Boèce dans la *Consolation de Philosophie* (voir p. 64-65). Sur la tradition antique et humaniste de reniement des Muses mal famées – et de rédemption des Muses sérieuses – voir A.-P. Pouey-Mounou, « La Muse, vierge ou putain ? », p. 286-288.

⁸³ *Hymnes [1537]*, VI, 10, 1-2. Voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 292-293.

poètes »), mais Macrin lui-même. Aussi s'exhorte-t-il à renoncer à l'imitation d'Homère et de Virgile (v. 9-12), puis d'Horace, de Propertius⁸⁴ et d'Ovide, auxquels il laisse bien volontiers les Muses (v. 13-16), pour chanter plutôt le Christ, la Vierge et les martyrs.

Macrin parvient enfin, dans un poème des *Odes* de 1537, «*De doctoribus sacris evolvendis*», à une conciliation entre les trois nécessités du *furor*, du *labor* et de la foi, y trouvant le germe du désir d'écrire⁸⁵ :

*Entheo noctes equidem diesque
percitus verae pietatis oestro,
atque inardescens alacri perennis
lucis amore ;*

*naenias vatium veterum canoras
quicquid et mendax Helicon ministrat
desero, fons et, pede quam caballus
fecerat ales.*

*Ad tuas me res bone Christe verto,
ut sacris libris animam saginem,
quos laborarunt studiosa patrum
turba piorum.*

Par l'enthousiasme, oui, nuit et jour
Je suis soulevé, par les trances de la piété vraie,
Brûlant d'amour fervent
Pour la lumière éternelle ;

Les comptines chantantes des poètes antiques,
Et tout ce que m'offre l'Hélicon menteur
Je l'abandonne, ce que m'offre la source que de son sabot
Le cheval ailé fit jaillir.

C'est vers tes œuvres, Christ bienveillant, que je me tourne,
Pour gorger mon esprit de ces livres sacrés
Par la foule studieuse des pieux Pères
Laborieusement composées.

(*Odes* [1537], II, 11, 1-12)

Le premier mot de l'ode, *entheo*, référence transparente à l'enthousiasme platonicien, garantit également la coloration théologique de la pièce dès l'abord. C'est, dans la première strophe, le vocabulaire du *furor* qui domine, le second vers mêlant dans un chiasme deux termes désignant la transe mystique, *percitus* et *oestro* en début et en fin de vers, et deux autres

⁸⁴ *Ibid.*, v. 14 : *lasciva et nimium musa Propertii*.

⁸⁵ Sur cette ode, mise en parallèle avec *Hymnes* [1537], III, 22, et la conciliation entre *calor rhetoricus* et foi inspiratrice, voir P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 256-257.

évoquant la foi religieuse, avec l'expression *verae pietatis*. Ces deux champs lexicaux se confondent, au vers suivant, dans celui de l'*amor*, élan venu du poète doublement transporté. Comme dans l'hymne I, 8, Macrin rejette les fables païennes, mais elles paraissent cette fois dépouillées de toute puissance véritable : leur pouvoir hypnotique n'est plus que celui d'une comptine obsédante, une *naenia* plaisante et mensongère. De surcroît, il oppose les productions des poètes antiques, « servies » toutes prêtes (*ministrat*, v. 6), et celles des poètes chrétiens, durement obtenues au prix du *labor* (le verbe *laborarunt* et l'adjectif *studiosa*, v. 11). Le poète liste ensuite quelques-uns de ses inspireurs, pour conclure en détournant l'image de la chaîne magnétique des poètes :

*Iam mihi magno studio legendi
estis, ut verae documenta vitae
hauriam a vobis animumque pascam
fruge salubri.*

À présent, ce qui éveille mon grand désir de lire,
C'est vous, afin que les témoignages de la vie véritable
Je les puise en vous et que je repaisse mon âme
De ce fruit salvateur.

(*Odes [1537], II, 11, 29-32*)

La métaphore alimentaire du vers 10 est filée par les deux verbes *hauriam* et *pascam* (v. 31) et l'image du fruit (v. 32). Surtout, l'argument de la contagion sacrée est déplacé des lectures païennes aux lectures sacrées : à l'image des Pères, le poète se promet d'assouvir son désir par le *labor*, celui de la lecture attentive puis de l'écriture.

La survivance des allégories : la foi et le *furor*

La Muse syncrétique

Les vibrantes professions de foi formulées par Macrin n'interdisent cependant pas le recours aux tropes antiques, qu'il réinvestit d'un sens sacré tout en conservant le lexique et la poésie des Muses⁸⁶ ; l'essentiel étant que la Muse qui chantera le Christ, la Vierge ou les

⁸⁶ Ce phénomène concerne un vocabulaire plus vaste que celui de l'inspiration. On se reportera à la liste des termes empruntés à la mythologie antique pour désigner des concepts chrétiens dans l'introduction de S. Laburthe aux *Hymnes*, p. 80.

mystères sacrés soit *apta* ou, comme il l'écrit dans les *Hymnes* de 1537, *decens*⁸⁷. Cette *contaminatio* entre sacré et profane doit à l'imitation des hymnes chrétiennes de l'Antiquité tardive, notamment de Prudence⁸⁸, mais aussi au *De laudibus divinis* de Pontano dont Macrin fut l'éditeur en France⁸⁹.

En étudiant le péan I, 4, où Macrin demande à la Muse Calliope de chanter la Vierge, figure maternelle plus admirable que Lédà ou Europe, on a constaté que l'invocation reprenait les mêmes étapes que dans les poèmes encomiastiques, et participait de la même poétique, s'en écartant pour mettre en valeur le naturel sans effort avec lequel la figure mariale faisait naître le chant⁹⁰. Dans le recueil de 1537, l'hymne I, 4 opère un syncrétisme entre trois figures, Thalie, la « muse italienne » et le Christ, donnant à voir la multiplicité de son inspiration :

*Eia age ! insignes pugiles Thalia
ad poli arguto ferat astra plectro,
his triumphales lyra septinervis
concinat hymnos. (...)*

*Itala testes meditor Camoena
inclytos, quorum generosa virtus
et fides nullis superata poenis
attigit axem.*

*Hoc feram voti reus ipse carmen,
si modo aspirans faveat poetae,
afflet a summo bonus et canentem
CHRISTUS Olympo.*

Allons ! Ces insignes combattants, que Thalie
De son plectre harmonieux les élève aux astres de la voûte céleste,
Que pour eux la lyre aux sept cordes entonne
Des hymnes triomphaux. (...)

Avec ma Camène italienne, je m'attache aux témoins
Glorieux dont la vertu généreuse
Et la foi, sans qu'aucun martyre n'ait raison d'elles,
Ont touché aux cieux.

Je les chanterai, fidèle à mon vœu,
Pour peu qu'il fasse à son poète la faveur de l'inspirer,
Que dans sa bonté il souffle sur celui qui chante, des hauteurs
De l'Olympe, le CHRIST.

(*Hymnes [1537]*, I, 4, 25-28 et 45-52)

⁸⁷ *Hymnes [1537]*, II, 30, 40: « *cantamini decent tuque puerque tuus Camoena.* » Le mot *Camoena* clôt l'hymne.

⁸⁸ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 83-95.

⁸⁹ Sur leur influence, voir *ibid.*, p. 115-116 ; sur l'édition du *De laudibus divinis*, voir p. 27-28.

⁹⁰ Voir au chapitre précédent, p. 123-124.

Les trois strophes font se relayer trois allégories, correspondant à trois modèles : Thalie pour le lyrisme antique⁹¹, la *Camoena Itala* pour la veine humaniste, le Christ pour la foi chrétienne. La muse pindarique, d'abord, est accompagnée des accessoires attendus de l'allégorie, le plectre (*arguto plectro*, v. 26) et la lyre caractérisée par une épithète rare qui donne une coloration archaïsante (*lyra septinervis*, v. 27). L'objet du chant – les martyrs – est désigné du nom de *pugiles* au vers 1, comme si le poète s'apprêtait à entonner une épinicie, d'autant que Macrin classe son poème dans le genre des *hymnos triumphales* (v. 27-28). Enfin, l'image de la voûte céleste peut rappeler une autre conception antique des Muses, celle du pythagorisme. À cette Muse pindarique succède la Muse humaniste, nécessairement italienne, le terme de *Camoena* soulignant sa romanité. La strophe met l'accent sur les qualités incomparables des personnages honorés par le chant, leur *virtus* et leur *fides* (v. 46-47), vertus aussi bien romaines que chrétiennes. Cette seconde Muse est celle du chant encomiastique hérité de Stace, du poème justifié par l'excellence de son objet, de la poésie de circonstance et du *calor*. Enfin, le Christ est celui dont dépend le *furor* : sa faveur divine est nécessaire à l'élaboration du chant (*si faveat*, v. 50), et son intervention est désignée par le vocabulaire du souffle (*aspirans*, v. 50, *afflet*, v. 51). Sa supériorité céleste fait même de lui un habitant de l'Olympe, à la manière des dieux païens (v. 52). Le sujet de la pièce – à la fois épinicie lyrique, pièce de circonstance et hymne sacré – justifie le recours à cette triple Muse dont les attributs se confondent pour en faire les trois facettes d'une déité cohérente.

Macrin justifie le syncrétisme entre inspiration païenne et sujet chrétien par le pouvoir reconnu à la musique harmonieuse pour toucher le public et l'imprégner de la gloire des héros : il développe cet argument dans les trois premières strophes du l'hymne I, 32 (v. 1-12). Il émet alors le souhait de mettre la musique au service, non plus des héros d'antan, mais des martyrs et de Dieu (v. 13-20), un sujet qui remplacerait avantageusement les conversations triviales des banquets (v. 21-40). Le poète conclut en soulignant qu'un tel emprunt aux traditions antiques permettrait aux générations contemporaines de ne pas rougir d'être, en ce point, inférieures aux peuples païens (v. 45-52)⁹².

Cet argument encourage le poète à refaçonner, dans son recueil, les personnifications antiques de l'inspiration, de manière à les rendre dignes de leur objet. Ainsi, Macrin accompagne leur mention d'épithètes soulignant la beauté exceptionnelle de leur style et de

⁹¹ C'est l'*augusta Thalia* d'Horace, *Odes*, IV, 6, 25.

⁹² Macrin se livre à une semblable tentative de syncrétisme dans *Hymnes* [1537], I, 18, 1-6, où il invite Charles Chauvet à prendre la lyre lesbienne pour chanter le Christ.

leur voix. C'est une « *Camoena florida* » qui doit entonner le chant de la Vierge⁹³, ou bien des « *excultis Camoenis* »⁹⁴. Pour commémorer la crèche de Noël et la douceur de la Nativité, le poète invoque des « *mellifluae Camoenae* »⁹⁵. La Muse davidique, enfin, est « sacrée » (« *dia* »)⁹⁶. Les Muses interviennent également pour chanter l'Épiphanie, fête qui mérite leur chant (« *laudata cantari meretur / his melicis Camoenis* »)⁹⁷. Dans les *Péans*, elles achèvent de se christianiser pour devenir Muses sacrées (« *sacris Musis* »)⁹⁸. Toutes ces tournures soulignent, dans le même temps, l'emploi métonymique qui est fait des Muses, personnification du verbe poétique mais non du *numen*.

Baptême parnassien et baptême chrétien

La stratégie macrinienne pour réconcilier foi et *furor* consiste à employer le vocabulaire de l'enthousiasme pour tâcher de donner une représentation des mystères sacrés. S'appuyant sur la tradition mythographique de légitimation des Muses⁹⁹, il fait d'elles une personnification de la révélation du Verbe aux hommes. Ainsi, l'Évangile lui-même a été dicté par de « saintes Camènes » (« *sanctis Camoenis* »)¹⁰⁰, et les hommes d'Église ont « approché les sources piériennes » (« *Pieros adiere fontes* »)¹⁰¹. David lui-même¹⁰² est représenté sous les traits d'un *vates* qui « composa son chant sous l'impulsion de la Camène divine, | Lui qui connaissait la vérité et excellait par son plectre | Lyrique » (« *qui melos dia cecinit Camoena / conscius veri lyricoque praestans / pectine* »)¹⁰³.

Pour cette raison, les Muses interviennent régulièrement dans les pièces adressées à des hommes d'Église ; c'est particulièrement le cas dans les recueils antérieurs au revirement de 1537¹⁰⁴, où Macrin hésite moins à contaminer les deux inspirations, sacrée et profane. S'adressant au moine Jean Dampierre, Macrin précise qu'il évoque des Camènes « saintes » et

⁹³ *Hymnes* [1537], II, 12, 1.

⁹⁴ *Lyrice* [1531], I, 2, 5.

⁹⁵ *Hymnes* [1537], II, 7, 28.

⁹⁶ *Hymnes* [1537], II, 28, 6.

⁹⁷ *Hymnes* [1537], II, 16, 15-16.

⁹⁸ *Péans* [1538], III, 2, 3-4.

⁹⁹ Voir les prolégomènes, p. 66-69.

¹⁰⁰ *Hymnes* [1537], III, 7, 11.

¹⁰¹ *Ibid.*, v. 8.

¹⁰² Sur la fusion entre hymne religieux et hymne antique autour du personnage de David, voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 265 ; voir aussi l'exemple de Clément Marot étudié par N. Dauvois, *Le Sujet lyrique*, p. 22-25 : ce lyrisme englobant permet la synthèse et le dépassement de l'opposition entre poésie épédictique et poésie des affects.

¹⁰³ *Hymnes* [1537], II, 28, 6-8.

¹⁰⁴ En particulier le triple recueil de 1534, qui compte de nombreuses pièces adressées à des hommes d'Église : 4 élégies, 4 épigrammes, 7 odes.

religieuses : « *tuto mihi perferant Camoenas, / istas, dico, tuas pias Camoenas* » (*Carmina [1530]*, III, 3, 18-19). Le statut exceptionnel des hommes de Dieu s'énonce avec les mots de l'élection du *vates* : le cardinal Jean de Lorraine est ami des Muses et protecteur de leur chœur¹⁰⁵, le cardinal François de Tournon fait preuve de bienveillance envers les pérégrinations héliconiennes de son poète¹⁰⁶. Dans l'Ode 8 du recueil de 1534, adressée à l'évêque Agostino Trivulzio, Macrin lui reconnaît pour premier titre de gloire non des exploits politiques ou militaires,

*sed quod Deorum munere contigit
vatis favorem ut nactus idonei,
in ora doctorum venires
Felsineis celeber Camoenis.*

... mais ce qui échoit par don des Dieux,
Afin que, ayant obtenu la faveur du poète idoine,
Tu viennes sur la bouche des doctes
Célèbre par les Camènes felsiniennes.

(*Odes [1534]*, 8, 13-16)

Le parallèle entre don divin (*munere*, v. 13) et faveur du poète (*favorem*, v. 14) a des airs d'hypallage. L'adjectif *idonei*, au vers 14, recroise l'idée de l'*aptum* : l'éloge de l'homme d'Église ne peut être entrepris par n'importe qui.

C'est pour chanter le Christ, dont Macrin célèbre la naissance dans l'hymne II, 5 du recueil de 1537, que l'évêque George de Selve¹⁰⁷ reçoit l'initiation des Muses, dans un couple de strophes qui rejette les fables antiques avant de les reprendre en les réinvestissant d'un sens nouveau :

*Haec tibi spretis veterum Deorum
fabulis dicenda magis, Georgi,
haec tuo, Antistes studiose vatum,
ore canenda.*

*Iam suas Musae tibi opes recludunt
teque Parnassi juga ad alta ducunt,*

¹⁰⁵ *Élégies [1534]*, 7, v. 30 : Macrin le salue de l'apostrophe « *decus Aonii Praesidiumque chori* », après avoir rappelé sa bienveillance envers les *munera Musarum* (v. 25-26, idée reprise aux v. 31-32). Voir également l'*Élégie 2*, adressée au même, v. 16-17, et l'*Épigramme 2*, v. 11-12. Macrin salue de la même apostrophe Jean du Bellay au début des *Odes* de 1534 (I, 1, 5-6), juxtaposant fonction religieuse et poétique : « *bone Pontifex / Bellai, Aonii praesidium chori* » ; sur Jean du Bellay et les Muses, dans les *Hymnes* en particulier, voir au chapitre suivant, p. 229-232.

¹⁰⁶ *Élégies [1537]*, 11, v. 19-20.

¹⁰⁷ Évêque, il fut également ambassadeur et membre de la Cour du roi François I^{er}, qui le chargea notamment de traduire plusieurs des *Vies* de Plutarque.

*jam tua undanti rigat Hippocrene
guttura rivo.*

Méprisant des dieux antiques
Les fables, voilà ce qu'il te faut plutôt dire, George,
Voilà ce qu'il faut, évêque passionné des poètes,
Que chante ta bouche.

Déjà les Muses t'ouvrent leurs richesses
Et te conduisent vers les sommets élevés du Parnasse,
Déjà elle inonde ta gorge, l'Hippocrène,
De son flot ondoyant.

(*Hymnes [1537], II, 5, 37-44*)

Le poète rejette les fables des dieux païens dans une strophe (*spretis fabulis*, v. 37-38) avant de chanter l'élection par les Muses à la strophe suivante. Manifestement, c'est la *fabula* mensongère qui est dénoncée, et non les dieux eux-mêmes ou les Muses. Dès lors, le poète peut opérer une *contaminatio* entre les imaginaires païen et chrétien, autour du motif du baptême. Son évocation est en tous points hyperbolique : abondance des richesses (*opes*, v. 41), hauteur des sommets (*juga alta*, v. 42), déferlement des eaux de la source (*undanti, rigat*, v. 43). L'anaphore de l'adverbe *jam* insiste sur l'irrépressible immédiateté du phénomène décrit, dans lequel l'homme demeure passif, en contraste avec la strophe précédente, où deux adjectifs verbaux (*dicenda* et *canenda*) le plaçaient sous le signe du devoir. Un élément d'explication peut se trouver dans l'apostrophe *Antistes studiose vatum* au vers 39, qui semble oxymorique. Deux conditions sont réunies pour permettre le baptême sacré – des Muses et de Dieu : la foi chrétienne et la fréquentation des *vates*. La lecture des fables n'est plus un divertissement trompeur mais un *studium* qui réactive l'imagerie magique de l'élection.

La Vierge, dixième Muse

Dans plusieurs pièces, c'est la Vierge que Macrin pare des pouvoirs de l'enthousiasme. Ainsi, dans les *Péans*, la mère du Christ saluée du nom de Nympe suscite le *furor* :

*Delphico oraclo tripodumque jussu
haec tibi, Nymphe, lyra consecratur,
tu fides ejus rege, mobilisque
pollicis ictum.*

Si favens dictis ades hisce, et oestro

*entheo pectus rapis inquietum,
nil moror Musas Ephyreiique
pocula fontis.*

Selon l'oracle delphique et l'ordre des trépieds
La lyre antique, Nymphé, t'est consacrée,
Toi, dirige ses cordes, et de mon souple
Pouce le mouvement.

Si tu donnes à mes écrits ta faveur et ta présence, si dans le délire
De l'enthousiasme tu entraînes mon cœur inquiet,
Je ne retiendrai pas les Muses, ni les coupes
De la source corinthienne.

(*Péans [1538]*, III, 11, 45-52)

On retrouve, une fois de plus, le vocabulaire de la transe apollinienne, la Vierge étant à la fois une Pythie (au vers 45) et une Muse offrant le *furor* le plus violent, comme le dénotent les termes *oestro*, *entheo* et *rapis*. De même, dans l'ode III, 12 du recueil de 1537, « *Hymnus divae Virgini februariae* », Macrin reprend à Vida la représentation du *furor* comme une transe prophétique ; dans un échauffement des sens traduit par une abondance de questions, il s'exclame « *Ampullata mihi Pierius furor | jam praecordia concutit, | inclusoque fremunt pectora Apolline* » (« Une fureur piérienne a frappé | mon cœur tout enflé, | ma poitrine frémit des élans d'Apollon en elle », v. 5-7). L'imitation de Vida (et de Virgile que celui-ci imitait) rend reconnaissables et universels les signes de la possession divine, et permet de réinvestir ce vocabulaire pour inscrire l'extase mystique chrétienne dans la tradition littéraire. Cette imitation est tout aussi nette dans l'hymne III, 2 :

*Romana meditans melos Camoena,
Musaeis operor focus sacerdos,
nomenque indigito parentis almae (...)
Ecquo mi intima mens anhelat oestro ?
Quo praecordia concitantur aestu?
Aedes tota tremit tholique vibrant (...)
Numen credite, numen ipse cerno
et magnae radiis parentis afflor.*

Composant, avec ma Camène romaine, mon chant,
Je joue le rôle de prêtre près des foyers des Muses
J'invoque le nom de cette mère bienveillante. (...)
Par quel délire les tréfonds de mon esprit ont-ils le souffle coupé ?
Par quelle brûlure le fond de mon cœur est-il agité ?
Le temple tout entier frémit, les voûtes tremblent (...)
La divinité, croyez-le, c'est la divinité que je vois,
Je reçois le souffle rayonnant de la grande mère.

(*Hymnes [1537]*, III, 2, 13-15, 20-22, 25-26)

De *sacerdos Musarum* comme l'était Horace¹⁰⁸, Macrin devient le prêtre d'une divinité à la fois païenne et chrétienne, semble-t-il. Outre la présence d'un matériel rituel antique, qui situe la scène autour de foyers (v. 14) dans un temple à la romaine (*aedes*, v. 22), la Vierge elle-même est désignée par des périphrases qui l'assimilent à Vénus ou à Cybèle : elle est *parentis almae* (v. 15), *magnae parentis* (v. 26). Son irruption brutale dans l'esprit du poète rappelle Apollon et la transe sibylline, le vers 25, avec la double répétition de *numen*, proposant une variation sur le *deus ecce deus* de Virgile¹⁰⁹. L'emprise sur le corps du poète est illustrée par les expressions *intima mens* et *praecordia*. Le souffle du *furor* et brûlure du *calor* se relaient dans toute leur violence, coupant la respiration (*anhelat*, v. 20) et consumant l'esprit (*concitantur aestu*, v. 21), avant de se confondre au vers 26 dans l'expression *afflor radiis*. À la fin de son ode, Macrin demande à la Vierge sa faveur au moment de la chanter (v. 47-48). En faisant d'elle une Muse nouvelle, justifiant cette transformation par l'emploi d'un lexique susceptible de réunir le sacré païen et chrétien, Macrin parvient à renouer avec l'imaginaire émerveillé des Camènes sans renier sa ferveur religieuse¹¹⁰.

Dans la série des odes V, 5, 6 et 7 (*Odes* de 1537), la Visitation fait de la Vierge une Muse et même une poétesse : ce sont ses paroles qui ont fait tressaillir l'enfant que portait Élisabeth. Chacune des trois odes reprend la même structure : le poète paraphrase les paroles de la Sainte (respectivement V, 5, 24-33, V, 6, 14-20 et V, 7, 45-60) avant de décrire le pouvoir du langage avec le lexique du *furor*. Dans l'ode 5, trois vers suffisent à dépeindre la Vierge en poétesse inspirée : « *Tunc majore Deo excitata Virgo, | ubertim et supero calore foeta, | carmen composuit novum* » (« Alors la Vierge, animée par Dieu très grand, | Toute pleine d'une chaleur venue d'en haut, | Composa un poème nouveau »)¹¹¹. L'image de la possession divine est redoublée par la présence physique de Dieu dans le corps de la Vierge, signalée par le double sens de *foeta* et même d'*ubertim*, références à sa grossesse. Dans l'ode suivante, Macrin compare la Vierge inspirée aux poétesse antiques :

*Hic tu ardore calens desuper entheo,
fundis dulce melos dia poetria,
tanta et propter agis munera gratias
divinae omnipotentiae.*

Erinnen veteres laudibus efferunt,

¹⁰⁸ Horace, *Odes*, III, 1, 3.

¹⁰⁹ *Énéide*, VI, 46, repris par Vida, *De arte poetica*, II, 429.

¹¹⁰ Budé utilise un procédé comparable dans le *De transitu*, en utilisant des noms de dieux grecs ou latins pour désigner le Christ, ce qui participe à l'originalité de sa théologie et fait tendre son traité vers la poétique de l'hymne chrétien : voir l'introduction de M.-M. de la Garanderie, *Le Passage de l'hellénisme au christianisme*, p. XLVII-XLIX.

¹¹¹ *Odes* [1537], V, 5, 34-36.

*et Sappho in lyricis Lesbida versibus,
quam non sunt veriti Mnemosynes novem
natabus superaddere.*

*At tu, mellifluo, Nympha, poemate
quotquot sunt, quot erunt, et fuerant prius
sic vates superas, ut meritissimo
herbam omnes tibi porrigant.*

Toi, brûlante d'une ardeur pleine de Dieu, venue d'en haut,
Tu épanches ton doux chant, divine poétesse,
Tu es reconnaissante des faveurs si grandes
D'une déesse toute-puissante.

Les Anciens ont porté aux nues Erinne
Et Sappho de Lesbos, pour ses vers lyriques,
Sans craindre de l'ajouter aux neuf
Filles de Mnémosyne.

Mais toi, Nymphe, pour ce poème mellifluent,
Tous, ceux qui sont, seront, ceux qui ont été,
Tous les poètes, tu les surpasses, si bien qu'ils t'offrent
La palme, toi qui la mérites le plus.

(*Odes [1537], V, 6, 21-32*)

La comparaison aux poétesses antiques est reprise dans l'ode suivante, variation sur les mêmes motifs, où Macrin réaffirme la supériorité de la Vierge sur tous les *vates*, désignant sa parole miraculeuse du terme de *carmen*¹¹². Les termes *entheo* et *desuper*, au vers 21, sont chargés d'une connotation chrétienne, de même que *divina* et *dea* (v. 23-24). Macrin, dans les deux odes, prend ses distances avec le jugement antique qui fait des poétesses légendaires les égales des Muses, et emploie le verbe *supero* pour désigner le statut exceptionnel de la Vierge, dont la parole est à la fois poème (*dulce melos* au v. 22, *mellifluo poemate* au v. 29) et miracle. La scène de la Visitation fournit à Macrin l'occasion d'une méditation exaltée sur le pouvoir magique du Verbe et, en faisant de la salutation prononcée par la Vierge un poème comparable (bien que supérieur) aux productions humaines lyriques, exprime le fantasme d'une poésie parée d'une puissance sacrée.

¹¹² *Ibid.*, v. 61-72, dont le texte est très proche de celui déjà cité : « *Haec anus postquam tibi sancta dixit, / annuis sancto calefacta mentem / gaudio, laetum recinunt et ora / praescia carmen : / carmen antiquae quod eat Corinnae / ante, et Erinnes cytharam, illiusque / esse quam dicunt decimam Sororum / Castaliarum, / carmen ostendi quod ubique dignum, / quo modi vatum superantur omnes, / quotquot et nunc sunt, et erunt subinde, et / ante fuerunt* ».

Pour tenter de résoudre le paradoxe des Muses, déesses antiques et païennes apparemment incompatibles avec le *decorum* catholique, mais expression personnifiée d'une puissance du langage qui relève à ses yeux du divin, Macrin fait alterner les affirmations de rejet, dans des professions de renoncement à l'imitation des Anciens, et les imitations de ces mêmes Anciens pour décrire un *furor* ramené au Christ ou à la Vierge, et à l'expérience de la foi. Les Muses y conservent une place, comme intermédiaires entre la divinité et le poète, ou entre le poète et ses pieux destinataires. Le poète suit aussi la tradition commencée par les mythographes et continuée par le Mantouan, qui épargnait les Muses dans sa charge contre l'inspiration basse, faisant d'elles les personnifications de la chasteté : leur statut littéraire ambigu leur permet de survivre comme métonymies et personnifications au moment même où elles devraient être disqualifiées comme personnages. Elles fournissent au poète une ressource lexicale et symbolique pour exprimer à la fois l'insuffisance du langage face à la majesté divine et la foi absolue dans le Verbe divin, placé dans la bouche des hommes d'Église ou des prophètes et, surtout, de la Vierge, véritable Muse ou Sibylle de la parole de Dieu. L'attitude de Macrin, si elle n'est pas à proprement parler originale, laisse entrevoir dans la construction du poème une interrogation lancinante sur le moyen de représenter le lien entre foi et création littéraire, et la confiance dans le pouvoir du langage poétique de réunir deux univers apparemment contradictoires, de ressouder l'unité perdue qu'il semble ressentir.

Conclusion

Trouver une Muse « adaptée » (*apta*) à leur poésie recouvre, pour Pontano et pour Macrin, des enjeux passablement différents à première vue. Pontano apporte au problème une réponse comparable à celle de Catulle et des élégiaques : la Muse épique étant incompatible avec les genres légers et amoureux dans lesquels il s'illustre, il lui substitue une personnification des genres en question. Quant à Macrin, sa première tentation est de suivre le Mantouan et de disqualifier tout bonnement les Muses, divinités païennes et allégories du langage trompeur et enjôleur, donc doublement exclues d'une poésie chrétienne.

Cependant, au-delà de ces éléments d'imitation, Pontano comme Macrin « adaptent » leurs représentations allégoriques à leur projet poétique unique en opérant une *contaminatio* exigeante, répondant à des considérations moins stylistiques qu'éthiques. Le *libellus* et les hendécasyllabes, qui prennent part au badinage érotique, incarnent le lien entre auteur et lecteur, la volonté du poète d'agir sur son public en provoquant et en accompagnant son désir ; ils correspondent à un temps précis dans la vie du poète, celui de la jeunesse et des demoiselles, de l'*amicitia* et du *lepos*. Au contraire, les personnifications qui président au lyrisme conjugal, en alliant sensualité et contrôle, désir et pudeur, rendent possible la conciliation entre l'élégie érotique et la morale humaniste de la famille. Pour Macrin, le rejet des Muses fait place à leur conversion : elles n'incarnent plus le langage poétique humain et ses insuffisances, mais la toute-puissance du Verbe divin. L'image du baptême et celle de la possession divine permettent au poète de trouver un terrain métaphorique commun entre le lexique antique du *furor* et celui, sacré, de la foi ; la figure de la Vierge s'impose comme Muse nouvelle, achevant de rendre possible ce syncrétisme. Malgré la différence d'intention entre les deux poètes, Pontano et Macrin recourent à des procédés comparables pour assurer l'*aptum* de leur Muse : imitation éclectique, mise en valeur de l'*ethos* du poète, *enargeia* dans la description des effets de la poésie sur le lecteur comme sur le poète et dans le portrait de l'allégorie inventée. La pluralité, au fil des recueils, de ces personnifications souplement modelées sur les caractéristiques génériques et thématiques de chacun réaffirme la variété du *kairos*, des circonstances et des affects dans la carrière du poète, constitutrice de la poésie lyrique d'expression personnelle à la Renaissance.

CHAPITRE III

LA MUSE IMMORTELLE

Introduction : éloge immortel et fonction du poète

Deux pouvoirs divins sont reconnus aux Muses : sur le poète, leur inspiré, mais aussi sur l'objet de sa poésie, dont elles assurent la remémoration et donc l'éternité. Investi par leur souffle, le poète lyrique devenu leur instrument est, dès les odes pindariques, le garant de l'immortalité¹ : les actes les plus admirables, les héros les plus remarquables, tomberont dans l'oubli s'ils ne sont pas immortalisés par la seule force capable de résister aux ravages du temps, l'intemporelle poésie incarnée par les Muses, ouvrières de mémoire. Telle devient aussi la mission du poète humaniste : arracher à l'oubli de la mortalité les personnes, les choses et les lieux qu'il chante, en s'en remettant au pouvoir des Muses, à la rhétorique de la mémoire². Derrière la méditation émerveillée sur les pouvoirs de survie de la parole se cache une double interrogation : l'une, publique, modelée par le contexte historique et culturel, sur la fonction sociale du poète, légitimée par le pouvoir dont il est investi ; l'autre, privée, sur la possibilité pour l'auteur de survivre à sa propre mort par son œuvre³, et de rendre éternels son souvenir et celui des siens.

Le détour par l'allégorie des Muses et leur promesse d'éternité amène à se demander qui, du héros qui fait jaillir leur chant ou du poète qui s'en fait la caisse de résonance, est l'origine véritable du poème. Le poète peut représenter la dépendance financière et matérielle dans laquelle il se trouve par rapport au mécène, au protecteur, au puissant dont il fait l'éloge, en le

¹ Sur le thème de l'immortalité donnée par le poète, chez Pindare mais aussi chez Horace et d'autres, voir A. Thill, *Alter ab illo*, p. 176-182.

² C'est le thème du livre d'É. Sérís, *Les Étoiles de Némésis: La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, 2002. Voir notamment l'introduction, p. 11 : « pour tirer un objet de l'obscurité, de l'oubli, il faut en peindre des images éclatantes, l'illustrer par les feux du style. » Voir également l'introduction de F. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge, 1966 ; J.-M. Ghitti, *La Parole et le lieu*, p. 164 ; P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 41, sur le lien entre mémoire et *phantasia*.

³ C'est l'image bien connue du *monumentum aere perennius* dans l'Ode III, 30 d'Horace.

peignant comme source véritable du chant et du pouvoir tout en tâchant de justifier son propre rôle. Le lien entre la gloire du poète et la gloire de celui qu'il loue⁴ se décline selon plusieurs *topoi*. Les humanistes reprennent l'argument du *Pro Archia*, selon lequel la gloire du poète encomiaste est la meilleure garantie de l'efficacité et de la validité de son éloge⁵. Dans sa *Collatio laureationis* prononcée en 1341, Pétrarque fait à la fois l'éloge et la défense du poète en s'appuyant sur le plaidoyer de Cicéron, dont il venait de redécouvrir le manuscrit⁶. Il y justifie son propre amour de la gloire et affirme la supériorité du poète sur l'homme d'action : dispensateur de gloire terrestre et d'immortalité, le premier tire sa dignité de la pratique d'un métier véritable, pour lequel les puissants devraient – même si c'est trop rarement le cas – éprouver de la gratitude. L'image du couronnement permet d'ailleurs de suggérer l'affinité entre le pouvoir de la poésie et le pouvoir politique⁷.

De même que la figure de la Muse, par le jeu des invocations, pouvait laisser entrevoir les pressions, les manipulations, la dépendance subies par le poète dans le cadre de son activité⁸, de même elle lui permet de reprendre le dessus et de s'arroger la plus grande gloire, la place dominante dans le rapport d'échange qui s'instaure, ramené à la structure anthropologique de don et de contre-don décrite par Marcel Mauss, tout en conférant au langage poétique une puissance heuristique et magique⁹. Le don du poète, « *the gift of immortality* », surpasse la protection offerte par les mécènes¹⁰ ; plus encore, grâce au langage poétique, le poète devient en fait le créateur de l'objet de son éloge, de la représentation du protecteur ou du Roi. Son poème n'est pas seulement éloge, mais dramatisation de la conception de cet éloge¹¹. La mise

⁴ Sur le motif de la gloire et son devenir dans la poésie italienne de la Renaissance, voir P. Angelini, « Notes sur l'idéal de gloire à la Renaissance italienne », *Langue et littérature italiennes* 42, 1982, p. 63-85 ; dans l'œuvre de la Pléiade, F. Joukovsky, *La Gloire dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle (des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969.

⁵ Cicéron, *Pro Archia*, X, 24 : voir P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 529.

⁶ Sur la *Collatio laureationis* et la reprise du *Pro Archia* par Pétrarque, je renvoie à l'étude proposée par S. Verhulst dans *Poétiques de la Renaissance*, p. 346-360. Sur le don de l'immortalité chez Pétrarque, voir S. Murphy, *The Gift of Immortality*, p. 74-120.

⁷ J. Lecoite, *L'Idéal et la différence*, p. 268-269.

⁸ On a déjà mentionné ce thème chez Homère, Horace et Stace en particulier, p. 35-38, 50-51, 60-61. Sur Homère, voir C. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, p. 22, et A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 135 ; sur Stace, voir G. Rosati, « Muse and Power in the Poetry of Statius », p. 229-232 et R. R. Nauta, *Poetry for Patrons. Literary communication in the age of Domitian*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2002. Sur la réalité des conditions de vie des poètes à la Renaissance (en Italie et en France), et leurs conséquences, on se reportera aux *Poétiques de la Renaissance*, chap. V, « Fonction éthique et sociale de la poésie », par S. Verhulst (Quattrocento) et P. Debailly et J. Vignes (XVI^e siècle) ; P. Matvejevitch, *La Poésie de circonstance*, p. 186-210, sur l'antinomie entre sécurité et liberté ; pour la Renaissance française à partir du règne de François I^{er}, H. Weber, *La Création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, 1956, p. 63-106.

⁹ Voir S. Murphy, *The Gift of Immortality*, p. 13-34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53-67, à propos d'Horace en particulier : « *the poet as magnate surpasses the patron's ability to give gifts : finally, (...) the poet is the most powerful of magnates and the most generous of patrons* » (p. 60).

¹¹ *Ibid.*, p. 151, à propos de la silve *Ambra* de Politien.

en scène des difficultés du poète face à la grandeur de l'objet, de l'inadéquation nécessaire entre ses faibles moyens et le caractère exceptionnel de ce qu'il doit chanter, devient un *topos* du panégyrique¹². La mythologie fournit un expédient, devenant un instrument essentiel de la flatterie¹³. Enfin, l'éloge remplit une fonction parénétiq ue, peignant les puissants comme d'exemplaires soutiens des belles-lettres et des Muses pour mieux les exhorter à se conduire en mécènes généreux¹⁴.

La *Collatio laureationis* ne faisait pas que jauger les mérites respectifs du poète et du héros ; elle exprimait également le brûlant désir de gloire poétique éprouvé par Pétrarque. Le motif de la Muse immortelle répond également à l'angoisse de la finitude, à l'inquiétude ressentie quant au devenir de l'œuvre. Outre le *monumentum* horatien, deux motifs poétiques traduisent la manière dont le poète envisage sa postérité : le cortège funèbre de Properce, où il est accompagné, en lieu de famille et d'amis, par ses livres personnifiés¹⁵ ; l'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle, affirmant l'immortalité de l'ami pour mieux se rassurer sur la sienne¹⁶.

La question de l'immortalité promise par les Muses se pose différemment pour Pontano et pour Macrin. Le premier, éminent homme politique et diplomate, n'a pas besoin de la poésie pour assurer sa subsistance, et ne pratique que très rarement l'écriture épideictique. L'éternité dont il se soucie, c'est celle de la parole après la mort : il consacre un recueil entier, le *De Tumulis*, à rendre voix aux défunts en imaginant, souvent sous forme dialogique, les propos qui orneraient leur pierre tombale, hélant le passant ou narrant leur triste histoire. En particulier, il s'inquiète du devenir de ses amis poètes au-delà du tombeau, eux que les Muses accompagnent aux Champs-Élysées ou pleurent dans le deuil. Il utilise des métamorphoses florales qui fonctionnent comme des métaphores, pour donner à voir le pouvoir performatif du verbe poétique qui, en disant leur souvenir, fait revivre les morts. Macrin, au contraire, est

¹² Les *topoi* du panégyrique sont étudiés notamment par E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 83-85 (*topos* de l'humilité) et p. 159-164 (*topos* de l'inexprimable). La première occurrence de ce *topos*, pour lui, est le catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade*, au chant II (p. 159). Voir de même les pages consacrées par L. Pernot à « la tentation de l'adéquation » entre l'éloge et son objet, dans *La Rhétorique de l'éloge*, chap. III.2, p. 664-674.

¹³ H. Weber, *La Création poétique*, p. 86-89. À la cour d'Henri II, « la mythologie alimente donc ce goût des travestissements, venu d'Italie, et qui correspond à un désir d'étendre et de multiplier sa personnalité même par une simple illusion » (p. 88).

¹⁴ Sur la fonction parénétiq ue et idéologique de l'éloge, voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, p. 710-721, qui rappelle que le message de l'éloge est double : tout en affirmant les mérites de son objet, il édicte le modèle d'excellence auquel il est confronté. Sur ce *topos* de la représentation des élites, voir le numéro collectif de la revue *Camena*, *La Représentation des élites : aristocraties politiques et aristocraties intellectuelles*, dir. M.-F. André et M. Bost-Fievet, *Camena* n° 9, 2011 [<http://www.paris-sorbonne.fr/article/camena-9>].

¹⁵ Properce, *Élégies*, II, 13, 25-26.

¹⁶ Ovide, *Amours*, III, 9. Sur la postérité de ce texte à la Renaissance, voir S. Viarre, « L'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle et sa survie au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, éd. R.J. Schoeck, Binghamton, 1985, p. 645-653.

soumis aux obligations d'un poète de Cour : il doit justifier sa mission auprès de ses protecteurs, reprenant les arguments topiques de l'immortalité poétique. Il les peint comme champions et protecteurs des Muses, de manière parénétiq ue, mais aussi comme poètes eux-mêmes, tressant ensemble l'éloge des puissants et celui des artistes. Éloges et promesses s'adaptent au destinataire (Roi, hommes d'État ou d'Églises, mécènes devenus amis) en s'appuyant sur le paragone, dans le cas de François I^{er} en particulier, et sur la confusion des registres.

PONTANO ET LES VOIX DES TOMBEAUX

Giovanni Parenti a consacré un article à l'« invention » par Pontano du genre des *Tumuli*. Il attire l'attention sur la dimension métonymique du genre : le texte se présente moins comme un poème appartenant à un genre littéraire que comme une inscription faisant signe vers le lieu réel de la tombe, la juxtaposition des épitaphes dans le recueil recréant l'illusion d'une promenade dans un cimetière¹⁷. Les pièces insistent sur l'importance des rites funéraires, disent les manifestations du deuil, mettant parfois en scène, dans un dialogue, le *viator* de passage, se contentant ailleurs de le héler sans obtenir de réponse. Les tombeaux de personnages fictifs cohabitent avec ceux d'amis ou de proches ; plusieurs des personnages historiques commémorés n'étaient pas morts au moment où le tombeau fut composé¹⁸. Certains tombeaux prennent la forme, constate Parenti, d'une double éthopée, celle du défunt et celle de celui qui le pleure¹⁹. De surcroît, cette parole échangée contribue à la construction d'un espace imaginaire, celui de la tombe habitée de *numina* (Nymphes, Muses, Grâces) et ornée de végétation. Outre les dialogues, Parenti relève plusieurs genres de *tumuli* : l'épitaphe, la lamentation, l'« idylle », récit par le mort de sa propre fin, la fable (souvent achevée par une métamorphose)²⁰. L'originalité du recueil est d'avoir uni la *brevitas* stylistique et la puissance évocatrice de la forme épigrammatique avec la variété thématique et affective de l'élégie.

On s'intéressera d'abord au rôle tenu par les Muses endeuillées dans ce paysage de la tombe, lieu de transformation et de remémoration affirmant la puissance de la parole, avant d'étudier le cas particulier des tombeaux de poètes et l'imaginaire de la postérité des artistes.

Mythe et paysage funéraire

Pontano inscrit le *topos* de l'immortalité poétique au cœur d'une imagerie funéraire omniprésente, d'une enfilade de tombes dont les épitaphes font résonner inlassablement les lamentations du deuil. Dans cette affirmation lancinante de la mort, rites funéraires et

¹⁷ G. Parenti, « L'Invenzione di un genere », p. 137. Voir également P. G. Schmidt, « Pontanos *Tumuli* », *Pontano und Catull*, p. 289-294.

¹⁸ Sur la datation probable du recueil et son ancrage historique, voir L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 345-361.

¹⁹ G. Parenti, « L'Invenzione di un genere », p. 137-138. La liste des *tumuli* dialogiques est établie p. 138-139.

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

allusions mythiques trouvent une racine commune²¹ et se conjuguent pour exprimer la puissance de la poésie. Deux ornements du tombeau illustrent l'immortalité : la pierre tombale, aussi inébranlable que l'épithaphe qu'elle exhibe, et le jardin vigoureux qui refléurit.

Le monument et l'inscription

Le deuil des Muses

Garantes de l'accomplissement des rites funéraires, les Muses se trouvent investies de fonctions nouvelles. Les impératifs qui leur sont adressés ne relèvent pas de la demande d'inspiration, mais de l'énumération des gestes à accomplir²², de deux ordres : le chant et l'ornement. Les Muses sont ainsi invitées à pleurer le défunt (ainsi *effundere querelas*²³, *plorare* et *flere*²⁴) mais aussi à le chanter ; leur rôle est également de veiller sur la tombe en y dressant un monument (*statuere sepulcrum*²⁵), en y accomplissant des libations (*ferte aquas*²⁶) ou en la couvrant de pétales de fleurs. Pontano feint de prendre au pied de la lettre l'image du *monumentum* horatien, en lui donnant une réalité tangible. Les Muses, ainsi, érigent le tombeau d'Ursus Ursinus, comte de Nole :

*Sed tibi victrices Musae statuere sepulcrum,
ne mors ipsa tuas deleat exequias.*

Mais les Muses victorieuses t'ont érigé un tombeau
Afin que la mort même n'efface pas tes funérailles.

(*De Tumulis*, I, 2, 11-12)

Charites et Nymphes les secondent dans ces fonctions, par exemple auprès du tombeau de Gabriele Altilio²⁷ :

²¹ Voir S. Murphy, *The Gift of immortality*, p. 42-44.

²² Voir p. 84-85.

²³ *De Tumulis*, I, 20, 13.

²⁴ *De Tumulis*, I, 48, 8.

²⁵ *De Tumulis*, I, 2, 11.

²⁶ *De Tumulis*, I, 11, 10.

²⁷ Poète napolitain et contemporain de Pontano (1436-1501), Altilio fut membre, à ses côtés, de l'Académie panormitaine. Pontano lui dédie le *De magnificentia* et le fait intervenir dans l'*Actius* et l'*Asinus* ; il le mentionne dans les *Hendécasyllabes*, I, 10. Altilio est l'auteur d'un *Épithalame* pour les noces d'Isabelle d'Aragon et du duc de Milan (publié de manière posthume en 1528) et d'un recueil de *Carmina*. Voir L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 350, n. 114. Sur son *Épithalame*, voir l'article de J. Nassichuk, « Identité régionale et poétique de la mémoire dans l'épithalame d'Isabelle d'Aragon de Gabriele Altilio », *Écritures latines de la mémoire*, éd. H. Casanova-Robin et P. Galand-Hallyn, Paris, Garnier, 2010, p. 299-325.

*Et tibi dant tumulos Musae meritumque sepulcrum,
 et tibi dat titulos quae tibi culta Charis.
 Altilio o venerande, jaces hic ? Hac jacet urna
 pontificale decus, pontificalis honos ?
 Ergo agite, o nymphae sebethides, ergo age, virgo
 Parthenope, ad tumulum spargite veris opes,
 sparge tuos flores florum foecunda Patulci,
 et tu sparge tuas, Antiniana, rosas.
 Altilio requiem dic, o Chari, dic age, Clio :
 « Luceat Altilio lux sine fine meo. »*

Elles te donnent un tombeau, les Muses, une digne sépulture,
 Elle te donne une épitaphe, la déesse honorée de toi, Charis.
 O vénérable Altilius, reposes-tu ici ? Dans cette urne repose
 L'honneur du pontificat, la gloire du pontificat ?
 Aussi, allez, nymphes sébéthides, aussi, va, vierge
 Parthénopé, répandez sur le tombeau les richesses printanières,
 Répands-y tes fleurs, Patulcis féconde de fleurs,
 Toi aussi, Antiniana, répands-y tes roses.
 Récite pour Altilius un requiem, Charis, et toi aussi, Clio :
 « Que pour mon Altilius brille une lumière éternelle. »

(*De Tumulis*, I, 18, 1-10)

Les allégories se partagent les rites funéraires. Aux Muses et à la Grâce appartient le domaine de la parole sacrée, orale lorsqu'elle accompagne la cérémonie (*requiem*, v. 9), écrite lorsqu'elle demeure sur la pierre tombale (*titulos*, v. 2). L'écho sonore et l'homéotéleute entre *tumulos* et *titulos*, aux vers 1 et 2, renforcés par l'anaphore qui précède les deux termes, marque l'équivalence entre le monument de pierre et l'épitaphe qui l'orne, entre le lieu et la parole. Aux Nymphes locales (Parthénopé et les nymphes du Sebeto, aux côtés des éternelles Antiniana et Patulcis²⁸), naturellement convoquées pour les funérailles d'un collègue napolitain, revient de fleurir le tombeau, dans un bouquet dont l'abondance est marquée par le polyptote *flores florum* au vers 7 et la répétition de l'impératif *spargite/sparge*. La double présence des Muses et des Nymphes auprès du tombeau poétique en révèle la véritable signification : en faire un lieu d'immortalité incarnée doublement, par la pérennité printanière de la nature offerte par les nymphes et leurs fleurs, et par l'éternité littéraire de l'épitaphe, que la mention des Muses réactive dans le temps du texte écrit, mais également de la parole dite. La présence des nymphes sébéthiades rappelle l'enracinement partagé de Pontano et d'Altilio dans le paysage napolitain, marque « identitaire » de leur inspiration commune²⁹. Le thrène, enfin, donne à réentendre le nom du défunt, et l'écho entre les deux chants de Charis et de

²⁸ Sur ces deux personnifications des villas de Pontano, récurrentes dans l'ensemble de son œuvre, voir la seconde partie, p. 303-313.

²⁹ J. Nassichuk, « Identité régionale et poétique de la mémoire », p. 306.

Clio est répercuté par la répétition du nom propre aux vers 9 et 10. Le passage au discours direct permet d'unir l'immédiateté et l'harmonie vocale de la parole chantée, et l'éternité de la parole écrite, *sine fine*.

La fonction naturelle des Muses n'est pas seulement de rendre au mort les honneurs funèbres et de donner à son tombeau poétique les marques de l'éternité, mais de remplir leur rôle premier de garantes de la mémoire, et donc de rendre à l'existence le défunt par le récit de son trépas. Dans le recueil, de nombreuses voix s'en font les narratrices – *genius* du mort, fleur ornant sa tombe, voyageur curieux. Pour les Muses, il s'agit moins de faire le récit de la mort que celui de l'immortalité dont elles peuvent, contrairement aux autres voix mises en scène, être les témoins, comme dans le tombeau de Marianus (I, 17) :

*Dicite io ; jam victor, io, Mariane, subisti
aethera conspicuum, conspiciende diis,
ornatusque caput lauro, plaudente senatu,
intrasti sanctas sanctus et ipse domos,
ascitusque choro divum coelestibus astas
conciliis, summo perfruerisque bono.
Haec Musae ad tumulum referunt. Cinis ipse, valet,
servari auratis digne cinis oculis.*

Dites io ! Déjà en vainqueur, io, Marianus, tu es monté
Remarqué par le ciel, aux yeux des dieux remarquable,
La tête ornée de laurier, sous les applaudissements du Sénat,
Tu es entré, saint à ton tour, dans les saintes demeures,
Appelé par le chœur des dieux, tu sièges aux assemblées
Célestes, et tu jouis du souverain bien.
Voilà ce que racontent les Muses auprès de ton tombeau. Toi, cendre, adieu,
Cendre digne d'être conservée dans une urne d'or.

(*De Tumulis*, I, 17, 5-12)

La parole des Muses, qui raconte l'apothéose de Marianus, est à la fois narrative et épideictique, contaminant vocabulaire du triomphe politique (*plaudente senatu*, v. 7, *astas conciliis*, v. 9-10) et de la gloire sacrée (*ornatus caput lauro*, v. 7, *ascitus choro divum*, v. 9). Les échos lexicaux qui ornent les pentamètres (*conspicuum conspiciende*, v. 6, puis *sanctas sanctus*, v. 8) donnent sa profondeur musicale au chant des Muses. Annoncé par un impératif au vers 5, où le poète dicte aux Muses le contenu de leur discours, il est résumé par un présent assertif au vers 11, preuve que les déesses ont obéi aux injonctions du poète. Le tombeau fait se superposer plusieurs moments de l'énonciation, plusieurs partitions musicales : l'apostrophe du poète aux Muses, le chant des Muses qui lui-même remémore une apothéose passée, l'adresse enfin du poète à la cendre de l'ami. Tout se passe comme si le chant

imprégnait tous les temps et les mêlait en harmonie, créant dans la trame du texte l'immortalité promise.

Orphée ou le tombeau sans tombeau

Mis en pièces par les femmes thraces furieuses d'avoir été méprisées, le corps d'Orphée³⁰, nous raconte Ovide³¹, fut pleuré par les Nymphes et la nature entière, tandis que sa tête et sa lyre étaient emportées par le cours de l'Hèbre, entraînées par les eaux pour échouer sur les rives de Lesbos. Cette fable fournit à Pontano l'occasion d'un dédoublement métonymique original dans le tombeau II, 53, « *Lyra Orphei auxilium implorat a nympa* ». Les premiers vers (v. 1 à 14) donnent la parole à la lyre, jetée dans le fleuve après qu'Orphée a été déchiqueté par les Ménades. Elle supplie une Nymphé passagère de la tirer de ce mauvais pas, tandis qu'elle se sent défaillir, et rappelle les circonstances de la mort de son propriétaire. À la fin de son discours, l'arrivée imminente des femmes thraces précipite le catastérisme de la lyre : Calliope apparaît pour se saisir de l'instrument, unique relique de son fils mort, et implore Jupiter de l'élever au ciel (v. 15-25). Le plectre remplace le tombeau et reçoit les honneurs funèbres :

Plectrum

*mansit humi, mater quod studiosa legit,
condit et in templo, tituli simul addit honorem :
« Threiciae hic sita sunt plectra superba lyrae.
Parnasus tenet haec, casto Parnasus in antro
servat, et incolumi stant veneranda fide. »*

Son plectre

Demeure à terre, la mère s'en saisit avec ferveur,
Elle le dépose dans son temple et l'honore d'une épitaphe :
« Ici repose le plectre superbe de la lyre thrace.
Le Parnasse le conserve, le Parnasse, dans son antre chaste,
Veille sur lui, et ses habitants se lèvent pour le vénérer. »

(*De Tumulis*, II, 53, 25-30)

³⁰ Sur la représentation d'Orphée à la Renaissance, voir F. Joukovsky-Micha, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, 1970 (Pontano est mentionné p. 17). L'image du poète dont la lyre charme le monde entier et même les puissances infernales est reprise à propos de Fulcus, *De Tumulis*, I, 27.

³¹ Ovide, *Métamorphoses*, XI, 44-55 ; le détail de la tête emportée par l'Hèbre est également mentionné par Virgile, *Géorgiques*, IV, 523-525. Voir A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 432-434.

Le plectre est un métonyme d'Orphée, qui reçoit les hommages à la place du défunt, mais aussi un lieu textuel avant tout, stèle d'un tombeau dont le mort est absent³². L'épithaphe a trois fonctions : nommer ce qui est présent (avec la formule consacrée *hic jacet* ou une variation, ici *hic sita sunt*, v. 28) ; symboliser ce qui est absent pour s'en faire le métonyme (v. 29), manière d'affirmer la disjonction entre le corps mortel et l'âme immortelle ; exhorter les vivants à la piété (v. 30). Le tombeau est donc un lieu de parole à la fois référentielle, allégorique et performative.

La mort d'Orphée sert d'intertexte au tombeau de Leon Tomacelli³³, pleuré par son frère Marino. Le texte raconte que les Camènes furent impuissantes à le secourir de son vivant, et dépérèrent après la mort de leur protégé :

*Quae Phoebo, quaenam aoniis est cura puellis ?
Phoebe, vale, valeant Aonidesque tuae,
o pereant haerbaeque tuae succique valentes,
et pereant cantus, sit sine voce lyra.
Ergo obiit Leon ? Ah tumulus tegit iste Leonta ?
O rigeant lauri silvaque, Phoebae, tua,
arescatque Helicon, sitiatur liquor Hippocrenes,
nec tibi sint arcus, nec tibi, Phoebae, coma.
Clamabat puer infelix : « Succurrite, Musae,
ferte et aquas ; o, me, castalis unda, iuva. »
Sed nec Castalides veniunt ad vota vocatae,
nullus castalio, nullus ab amne liquor.*

À quoi bon se soucier de Phébus, de ses compagnes aoniennes ?
Adieu, Phébus, adieu à tes Aonides,
Meurent tes herbes et leur sève vigoureuse,
Meurent tes chants, et que ta lyre devienne muette.
Leon, ainsi, s'en est allé ? Hélas, ce tombeau recouvre Leon ?
Oh ! Que tes lauriers et tes forêts se glacent, Phébus,
Que l'Hélicon se dessèche, que le flot de l'Hippocrène se tarisse,
Que tu te retrouves sans arc, Phébus, et sans cheveux.
Il s'écriait, le malheureux enfant : « Au secours, Muses,
Apportez-moi vos eaux ; aide-moi, onde castalienne. »
Mais les Castalides ne viennent pas à l'appel de ses vœux,
Nulle onde, du fleuve castalien, nulle onde ne descend.

(*De Tumulis*, I, 11, 1-12)

La lamentation de Marino semble nier le pouvoir d'immortalité des Muses affirmé dans le reste du recueil. Non seulement elles sont récusées dans les premiers vers avec une virulence soulignée par la répétition de *vale/valeant* (v. 2) et de *pereant* (v. 3-4), mais elles étaient

³² Voir D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusiva », p. 99.

³³ De Leon Tomacelli, frère de son ami Marino Tomacelli, nous ne savons rien d'autre (voir L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 349). Pontano lui adresse l'élégie II, 11 du *Parthenopeus*.

absentes au moment de la mort et ne sont pas venues en aide au malheureux qui les implorait. L'imparfait du vers 9 (*clamabat*) fait durer l'appel de détresse de l'enfant, comme un écho, tandis que le présent du vers 11 (*nec veniunt*) fige à perpétuité l'absence et l'impuissance des Muses. Les récriminations de Marino, elles aussi, rendent éternel le silence : la condamnation de Phébus, à la lyre « sans voix » (*sit sine voce lyra*), se fait l'écho de la voix qui ne reçut pas de réponse. De même, parce que le fleuve castalien est demeuré sec face aux supplications de Leon (*Nullus castalio, nullus ab amne liquor*, v. 12), il est condamné à l'aridité éternelle (*Arescatque Helicon, sitiatur liquor Hippocrenes*, v. 7). L'agonie de Leon, les supplications adressées aux Muses, le silence qui suit sa mort, rappellent la complainte de la lyre d'Orphée, mais semblent suggérer un échec des Muses à rendre immortel leur sujet par la parole, dès lors qu'elles l'ont été au moment de son trépas. Comme dans la pièce II, 53, le dernier vers vient rappeler que le tombeau réel n'est pas le souvenir véritable du défunt, *topos* soulignant que l'âme seule importe : « *Nec tegit hic tumulus, nec cinis est reliquus* » (« Ce n'est pas ce tombeau qui le recouvre, ce n'est pas le reste de sa cendre »). Le corps est absent de sa tombe, comme Orphée et sa lyre du mémorial érigé en leur honneur : ce qui était un signe d'échec patent, et l'occasion d'une déploration pathétique, suggère que le souvenir du mort survit au-delà de la tombe, et son âme au ciel.

Le jardin des métamorphoses

Le motif de la métamorphose végétale ou florale apparaît comme une continuation du thème de l'immortalité donnée par les Muses. Sur le tombeau de la jeune Harnosyné, les flots de larmes hyperboliques versés par les Muses ont permis de faire croître un jardin nouveau³⁴ :

*Arcus fregit Amor, Charites sparsere capillos,
extinxitque suas ipsa Erycina faces.
Quae tumulo increvit laurus myrtique rosaeque,
Pieridum e lacrimis noveris esse satas.*

Amour a brisé ses arcs, les Charites défait leur chevelure,
Eryciné a éteint ses propres flambeaux.
Le laurier qui a poussé sur la tombe, et les myrtes et les roses,
Sont nés, sache-le, des larmes des Piérides.

(*De Tumulis*, II, 56, 3-6)

³⁴ Métaphore également utilisée par Politien dans son élégie *In violas* : voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, p. 260-261.

Si le premier distique cité emploie des verbes connotant la destruction (*fregit, sparsere, extinxit*), le second le relaie avec une image de la vigueur végétale, traduite par l'énumération des variétés de plantes (*laurus myrtilque rosaeque*) et l'usage de verbes exprimant l'idée de croissance (*increvit, satus esse*). La métaphore fait du chagrin l'origine même de la renaissance, puisque les larmes font pousser les fleurs, dans un schéma très ovidien. L'épithaphe et le monument sont éternels, mais inanimés, et représentent un état figé du texte ; le jardin est un autre « sanctuaire de la parole », pour reprendre l'expression de Danièle Duport³⁵.

Je me propose d'examiner deux exemples de métamorphoses végétales dans le reste de l'œuvre de Pontano, celles d'Adonis et des Héliades, deux autres « lieux de mémoire »³⁶, pour en revenir ensuite aux fleurs des tombeaux et à la poésie qu'elles esquissent. En effet, la métamorphose annule l'écart temporel, figeant dans le temps infini du mythe la fugacité de l'instant où se produit la transformation³⁷.

Adonis

Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, Adonis n'est pas, sous les yeux du lecteur, changé en fleur. L'anémone n'est pas le jeune homme mais la représentation symbolique théâtralisée, recommencée, de la scène de sa mort et du deuil de Vénus : elle surgit, par la volonté de la déesse, du sang versé dont elle se colore³⁸. Hélène Vial parle de l'« alchimie réparatrice de l'écriture³⁹ » : la poésie enchante le précaire et le transitoire. La fleur permet de rendre éternel le défunt, mais aussi le deuil éprouvé.

Le mythe d'Adonis apparaît dans plusieurs œuvres de Pontano : le premier chant du *De hortis Hesperidum*, qui fait alterner des passages de poésie didactique et des épisodes du

³⁵ D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 338.

³⁶ C'est l'expression employée par H. Casanova-Robin, qui met en parallèle une métamorphose racontée dans le *De Tumulis*, celle de Jasmine, et la fable d'Adonis avec deux exemples tirés des *Églogues*, la métamorphose de la nymphe Napé en navet et celle de Coryle en coudrier, dans son article « Des métamorphoses végétales », p. 247-270. Sur l'influence non seulement d'Ovide, mais de Stace, Claudien et Pétrarque sur les métamorphoses de Napé et Coryle, voir son étude introductive aux *Églogues*, p. CLXVIII-CLXXIX.

³⁷ Voir l'analyse d'H. Vial, dans *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 435-438, sur métamorphose et temporalité chez Ovide. Selon elle, la dimension temporelle qui succède à la métamorphose n'est pas figée mais ouverte, c'est celle de l'éternité. Le temps est aboli d'abord dans l'instant de la métamorphose, puis dans l'infini qui signale le retour au « non-temps » du mythe. La *variatio* représente la somme des possibilités temporelles de l'écriture, la multiplication des regards posés sur l'objet.

³⁸ Ovide, *Métamorphoses*, X, 719-739. Voir l'analyse par H. Vial de la transformation d'Adonis, *La Métamorphose dans les Métamorphoses*, p. 228-231, à mettre en parallèle avec la métamorphose « surprise » de Narcisse, étudiée p. 85-87.

³⁹ *Ibid.*, p. 230.

mythe revu et corrigé par Pontano, mais aussi l'*Urania* et l'*Eridanus*⁴⁰. Le poète introduit dans la fable un changement : Adonis ne se transforme plus en fleur, mais en cédratier, arbre typiquement italien, au feuillage persistant, dont la culture est l'objet du *De hortis Hesperidum*. Comme il fleurit et fructifie toute l'année, il est appelé un « *monumentum perpetuum* » du chagrin de Vénus⁴¹ ; le mélange de sucre et d'acidité de ses fruits est un double rappel de la douceur des amours passées et de l'âpreté du deuil⁴². Dans la scène de la transformation que raconte le *De hortis Hesperidum*, la déesse parle plus brièvement que chez Ovide, et le corps entier du défunt est métamorphosé⁴³. Hélène Casanova-Robin a proposé une étude des procédés rythmiques et lexicaux à l'œuvre dans cette scène de transformation, en montrant qu'elle empruntait au lexique de la fécondité et de la naissance et permettait de mêler la représentation rustique de la terre nourricière et le sublime de la merveille⁴⁴.

La mort et la métamorphose d'Adonis, revues et corrigées par Pontano, peuvent être interprétées de différentes manières. Pour Isabella Nuovo, la substitution de l'arbre à l'anémone est une affirmation programmatique de la survivance du paysage napolitain malgré les guerres qui le déchirent, qu'il faut mettre en parallèle avec l'autre grande œuvre de vieillesse de Pontano, l'*Actius*⁴⁵. Adonis est aussi une figure du deuil amoureux : la douleur de l'amant, exprimée par ses larmes et ses paroles, assure la survie de l'être aimé⁴⁶. Dans le *De hortis Hesperidum*, où le souvenir d'Ariadna morte est partout, Vénus pleurant Adonis devient le double de Pontano pleurant Ariadna. Les cédratiers portent le souvenir du jeune

⁴⁰ Pour une étude systématique des réécritures du mythe dans l'œuvre de Pontano et de la *contaminatio* des sources, voir le chap. I de C. Caruso, *Adonis : The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London, Bloomsbury, 2013, p. 6-8 (recueils de poésie conjugale et *lambes*), 8-16 (*Urania*) et 16-20 (*De hortis Hesperidum*). Sur le mythe d'Adonis et les motifs de la mort et de la résurrection, renouvelés par Pontano, l'étude de référence demeure celle de M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972, et la préface de J.-P. Vernant ; voir également H. Tuzet, *Mort et résurrection d'Adonis. Étude de l'évolution d'un mythe*, Paris, José Corti, 1987.

⁴¹ *De hortis Hesperidum*, I, 67 : « *Perpetuum Veneris monumentum at triste dolorum* », « monument éternel mais funèbre des chagrins de Vénus ».

⁴² *Ibid.*, v. 336-340 : « *Est vero et duplex citrii genus, et quod amores | jucundos referat dulces et Adonidis ignes, | (sic placitum Veneri) dulce hoc ; quodque acre dolores | et tristes luctus et lamentabile funus | sorte refert* », « L'espèce du cédratier, en vérité, a deux qualités : son fruit rappelle | La douceur agréable des amours et des feux d'Adonis, | Et (ainsi Vénus l'a-t-elle voulu) il est doux ; mais il est aussi âcre, rappelle ses chagrins, | Ses tristes plaintes et son deuil pitoyable. »

⁴³ *Ibid.*, v. 76-77 et 90-93 (paroles de Vénus) et 78-88 (la métamorphose en arbre). Le récit par Ovide de la métamorphose de Daphné sert aussi d'intertexte dans ce passage : voir quelques commentaires à ce sujet dans Y. F.-A. Giraud., *La Fable de Daphné*, p. 179.

⁴⁴ H. Casanova-Robin, « Des métamorphoses végétales », p. 254-257.

⁴⁵ I. Nuovo, « Mito e natura nel *De hortis Hesperidum* », p. 456 : « *La sostituzione del cedro all'anemone nella creazione pontaniana obbediva anche ad una complessa riflessione teorica sul fine della poesia, quale l'umanista era andato lungamente articolando nell'Actius. (...) La nobilitazione della campagna napoletana e il gioco dell'anti-destino si fondevano esemplarmente proponendosi con estrema evidenza come la trascrizione poetica di un preciso progetto teorico e ideologico. (...) Il gioco dell'anti-destino si avvaleva del cedro quale chiara metafora della sola eternità umanamente raggiungibile, quella garantita dal 'sublime' della poesia.* »

⁴⁶ Voir G. M. Muller, « Ein Lehrgedicht nach neoterischer Poetik », p. 280-284, qui y étudie la *contaminatio* du *carmen* 64 de Catulle.

homme mais aussi de l'épouse, experte dans leur culture ; les paroles par lesquelles Vénus rappelle à son souvenir son amant font écho aux remémorations mélancoliques de Pontano⁴⁷.

La légende d'Adonis est également l'occasion de montrer la puissance de vie de la poésie. Dans l'épigramme I, 28 de l'*Eridanus*, « *Quod die nimbo Stella nata sit* », Pontano célèbre la naissance de Stella, moment de joie et de lumière succédant au chagrin de la mort du jeune homme, et déploie son pouvoir poétique. Organisé comme la succession d'une strophe funèbre et d'une antistrophe triomphale, le poème tend un miroir à la scène de déploration pour la transformer en scène de liesse, grâce à des effets d'écho rythmique et lexical :

*Mira fides, periere rosae, cecidere hyacinthi
 et violae, nullis est decor arboribus,
 non Zephyris est veris honos : hac luxit, Adoni,
 luce Venus miseris decolor exequiis,
 hac Charites secuere genas, vulsere capillum,
 et nymphae moestis ingemuere modis.
 En rursum rubuere rosae, nituere hyacinthi
 et violae, ipse suis est decor arboribus,
 en Zephyris est veris honos: hac fulxit in ortu
 Stella die auratis concolor a radiis,
 hac Charites pinxere genas, compsere capillum,
 et nymphae teneros concinuere modos...*

Peut-on le croire ? Les roses sont mortes, les jacinthes fanées
 Et les violettes, plus aucun arbre n'a de parure,
 Ni Zéphyr de beauté printanière : c'est en ce jour que s'est affligée, Adonis,
 Vénus délavée de son éclat, à tes malheureuses funérailles,
 En ce jour que les Charites ont déchiré leurs joues, arraché leurs cheveux,
 Et les Nymphes gémi en pathétiques accents.
 Mais voici qu'à nouveau ont rougi les roses, resplendi les jacinthes
 Et les violettes, les arbres ont retrouvé chacun leur parure,
 Et Zéphyr sa beauté printanière : c'est en cette journée que rayonna au matin
 Stella, éclatante dans les rayons dorés,
 Que les Charites ont maquillé leurs joues, peigné leurs cheveux,
 Et les Nymphes chanté en de tendres accents...

(*Eridanus*, I, 28, 1-12)

Le parallélisme des rythmes, de la syntaxe et du lexique est systématique dans les premiers vers, permettant aux portraits jumeaux de Vénus et de Stella de se répondre dans un jeu sonore subtil, opposant la terne pâleur (les verbes *periere* et *cecidere* au v. 1, puis *luxit* au v. 3, l'épithète *decolor* au v. 4) et l'éclat resplendissant (les verbes *rubuere* et *nituere* au v. 7, puis *fluxit* au v. 9, l'épithète *concolor* au v. 10). Les vers 3-4 font miroiter une fausse lumière

⁴⁷ Comparer par exemple *De hortis Hesperidum*, I, 215-222 et 316-326. Sur le parallèle entre Ariadna et Adonis, voir la deuxième partie, p. 316-319.

(*luxit* est le parfait de *lugeo* et non de *luceo*, *luce* désigne le jour et non la lumière), opposée à celle, véritable et rayonnante, de la seconde moitié du poème. De même, les deux évocations du chœur des Charites et des Nymphes se répondent par un phénomène d'écho : écho sonore, par lequel le thrène (*moestis ingemuere modis*, v. 6) résonne avec le chant d'allégresse (*teneros concinuere modos*, v. 12), mais aussi reflet visuel, par le portrait qui examine tour à tour les joues et la chevelure. Le chœur des personnifications retrouve sa fonction de séduction, les fleurs et les arbres renaissent, Stella devient une nouvelle Vénus. En tendant un miroir à la scène du deuil, le poète rétablit l'ordre naturel du monde.

Adonis apparaît également dans l'élégie I, 36 de l'*Eridanus*, « *De Venere lavante se in Eridano et quiescente* », où son lointain souvenir précipite une autre métamorphose. En songe, Vénus voit son amant, et elle se réveille en larmes, en l'appelant⁴⁸. Une nymphe du nom de Bundenis sèche ses larmes d'un revers de son ongle, et Vénus revient dans toute la gloire de son cortège, tandis que l'Eridan appelle Mars à délaisser la guerre pour la rejoindre. Mais d'avoir dérobé les larmes de la déesse, Bundenis sent son ongle la brûler et ne voit pas le serpent qui l'attaque. La nymphe aussitôt, voyant sa mort toute proche, implore la déesse :

*Corruit exanimis nymphe, mens deserit artus,
 fusus onyx, lacrimis huda madescit humus.
 « Da veniam, Venus alma », rogat ; Venus alma rogantem
 audit, et optatam fert dea mitis opem ;
 quaque liquor maduit, frondescit amaracus illic,
 et grato viridem flore colorat humum.
 Quaque et onyx, illo candescunt lilia prato,
 aemula candori lilia, Cypri, tuo.
 Sparge suum florem Veneri, formosa puella,
 nec sua non Veneri lilia funde, puer.*

La nymphe tombe, le souffle coupé, l'esprit déserte ses membres,
 Son ongle se liquéfie et le sol humide se mouille de larmes.
 « Pardon, alma Vénus », demande-t-elle ; l'alme Vénus entend
 Sa prière, et la déesse bienveillante lui porte le secours demandé.
 Partout où le liquide est tombé fleurit la marjolaine,
 Qui colore le sol verdoyant de ses plaisantes fleurs.
 Partout où s'est posé son ongle, le pré blanchit de lis,
 De lis qui cherchent à égaler, Cypris, ta blancheur.
 Verse à Vénus ses fleurs, belle demoiselle,
 N'oublie pas de lui offrir ses lis, garçon.

(*Eridanus*, I, 36, 59-68)

⁴⁸ Ariadna apparaît de même en songe à Pontano dans l'ode 9 de la *Lyra*.

Le mythe d'Adonis sert d'hypotexte à ce récit original de métamorphose végétale. C'est Vénus même, à travers Bundenis, qui partout refléurit – le *liquor* de ses larmes et l'ongle qu'elles ont touché deviennent lis et marjolaine, une fleur noble et l'autre rustique⁴⁹. Indirectement, cette métamorphose redouble celle d'Adonis : le deuil de Vénus à la mort de son bien-aimé avait donné naissance au cédratier, le renouvellement de ce deuil et les larmes qu'il suscite sont à nouveau source de fécondité végétale. Pontano renoue ainsi avec le mythe ovidien et l'image de la fleur radieuse (comme le montrent les verbes *colorat, candescunt*). La fable a une valeur métapoétique : non seulement la mort même est occasion de métamorphose, mais son souvenir aussi. Le texte poétique réactive le souvenir du défunt et la violence du deuil, et par la même occasion, son pouvoir de création et d'alchimie.

Les Héliades

Ovide raconte que Phaéon, lorsqu'il fut foudroyé par Jupiter après avoir perdu le contrôle du char du Soleil, son père, tomba dans le fleuve Eridan (Pô) où il se noya, et que ses sœurs, les Héliades, désespérées de ce deuil, se changèrent en peupliers⁵⁰. Les larmes qu'elles continuent encore de verser forment l'ambre qui suinte de leur écorce. Dans l'*Eridanus*, Pontano consacre aux Héliades la courte élégie I, 12, en plus de quelques mentions dans le recueil⁵¹. Dans l'élégie I, 2, « *De Amore colligente succina in Eridano* », il raconte leur métamorphose à rebours. Comme Cupidon récoltait sur les berges du fleuve des gouttes d'ambre, un arbre laisse surgir de son écorce la nymphe qui l'habite :

*Dumque legit guttaeque manum puer admovet, ora
exerit e tenui cortice nympa sua,
quotque puer gemmas, totidem legit oscula virgo ;
ridet Amor, ridet conscia nympa sibi.*

Tandis que l'enfant cueille les gouttes, la main tendue, un visage
Surgit de la tendre écorce, celui de sa nymphe :
Autant l'enfant avait cueilli de gemmes, autant la nymphe cueille de baisers ;
Amour sourit, et la nymphe sourit, revenue à elle.

(*Eridanus*, I, 2, 5-8)

⁴⁹ Sur la dualité entre sublime et rustique dans la mort d'Adonis, voir les remarques d'H. Casanova-Robin, « Des métamorphoses végétales », p. 257-259.

⁵⁰ Ovide, *Métamorphoses*, II, 340-366. Ce récit de métamorphose, pour H. Vial, sert de « compensation » pour l'absence de métamorphose de Phaéon. Voir son analyse de la scène, *La Métamorphose dans les Métamorphoses*, p. 197-201.

⁵¹ Sur les Héliades et l'intertextualité ovidienne dans l'*Eridanus*, voir D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », p. 96-103 ; sur la scène de leur métamorphose, voir H. Casanova-Robin, « Dendrophories : d'Ovide à Pontano (xv^e s.) : la nécessité de l'hypotypose », *Ovide – Figures de l'hybride*, p. 109-110.

Le surgissement soudain d'une figure humaine dans un cadre végétal est suggéré par le contre-rejet qui met *ora* en valeur à la fin du vers 5, redoublant l'effet de surprise ; le vers suivant mime le mouvement qui change l'écorce (*e tenui cortice*) en nymphe, mais en une nymphe qui est l'arbre (*nympha sua*). La reprise du verbe *legit* aux vers 5 et 7 rapproche les deux univers, le végétal et l'humain, les gouttes de sève et les baisers de la nymphe. Si le chagrin, la peur, le désespoir, donnaient à voir chez Ovide la lente pétrification de la femme dans l'arbre, ici le désir et la tendresse viennent, au contraire, redonner vie à ce qui était inanimé. Aux vers 14-18, c'est le tour de Clymène⁵² de s'extirper du tronc pour partager jeux et caresses avec l'enfant : « *Prodit ab excluso lapsa repente libro, | inque sinu puero fruitur, caluitque fruendo* » (« Soudain, elle s'échappe et apparaît hors de l'écorce brisée, | Elle se jouit de l'enfant posé contre son sein, et en jouissant commence à s'échauffer »)⁵³. Le désordre des morts du vers 16 redouble la soudaineté brutale de sa transformation. Comme dans la première métamorphose, le verbe placé en tête de vers (*prodit* au v. 16 comme *exerit* au v. 6) suggère le surgissement d'attributs humains, et le distique suivant met en scène l'activité érotique et la sensualité retrouvée.

Cette réécriture du mythe des Héliades affirme la réversibilité de la métamorphose. Ce n'est plus seulement que la parole, comme dans le mythe d'Adonis, permet de conserver le souvenir du défunt conservé par les fleurs : sous l'effet du désir, la vie peut resurgir de ce qui avait cessé de vivre.

Tombeaux en fleur

À la fin du premier livre du *De Tumulis*, Pontano égrène une série de tombeaux féminins courts et ludiques : le prénom de la jeune femme défunte devient le présage de sa mort ou de ce qu'elle est devenue dans l'au-delà⁵⁴. L'une d'entre elles, Rose, « a vécu ce que vivent les roses » : elle est morte prématurément, emportée par les rigueurs de l'hiver alors qu'elle était

⁵² Clymène est la mère de Phaéon chez Ovide (*Métamorphoses*, I, 756) ; elle pleure son fils mais il n'est pas fait mention de sa métamorphose (*Métamorphoses*, II, 333-339). Pontano semble faire d'elle plutôt l'une des Héliades.

⁵³ *Eridanus*, I, 2, 16-17.

⁵⁴ Autour du tombeau de sa bien-aimée Stella (I, 43), qui resplendit comme une étoile, il fait ainsi se succéder Rosa (I, 40), la jeune vierge Parthenia (I, 41) Roscia dont la pierre tombale est inondée de rosée (I, 42), puis la blanche Candida (I, 44), Viridella dont le nom devient Cinerilla (I, 45), Silva sur la tombe de laquelle croît un bosquet (I, 46), Pruina enfin tuée par un hiver trop rigoureux (I, 47). Il y a dans le livre II une série comparable d'épithètes brèves jouant sur les noms des défunts (II, 9, 12, 15, 18, 37 et 40). Sur ces métamorphoses/métaphores, voir D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusiva », p. 95-97 et A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 96-97.

née au printemps. Nulle rose ne fleurit sur son tombeau, mais elle est devenue – ou restée – rose elle-même, comme l'affirment les derniers mots du poème : « *Rosa, rosa es*⁵⁵. »

Deux autres personnages féminins se sont, au contraire, changés en fleur au moment de mourir. Jasmine (*Ielsemina*) a donné son nom aux violettes qui ornent sa tombe. Le *Genius* met en garde les passants, car les fleurs qu'ils voient, loin d'être de simples ornements, ont un *numen* : « *Si nescis, flores hi quoque numen habent. | Quae violae nunc sunt, fuit olim culta puella* » (« Si jamais tu l'ignores, ces fleurs que tu vois ont un pouvoir magique. | Celles qui sont aujourd'hui violettes furent, autrefois, une belle jeune fille. »)⁵⁶. Tuée par la cruelle Parque, la jeune femme fut changée en fleur par Hyménée, raconte ensuite le *Genius*, et survit sous cette forme⁵⁷ : il ne reste d'elle qu'un nom et un parfum (« *mansit odor mansitque alio sub corpore nomen* »)⁵⁸. Le tombeau de Laurina, enfin, fait de l'arbre poussé sur la tombe un ornement vivant qui permet à la jeune femme de revivre, en même temps qu'il dépend d'elle et nourrit ses racines du corps enseveli. C'est la jeune femme qui parle : « *Per me igitur vivit laurus, Laurinaque vivo | In lauru, et vitae mutua cura sumus* », « Ainsi par moi vit le laurier, et Laurina, je vis | par le laurier, et nous conservons l'un de l'autre la vie »⁵⁹. Le chiasme puis le croisement du lexique (*vivit/laurus/Laurina/vivo/lauru/vitae*) marque la réversibilité des deux états, justifiée par la proximité sonore, tout en insistant sur la vie conservée qu'elle rend possible⁶⁰. Ce jeu lexical rappelle les variations de Pétrarque sur le nom de Laura et du laurier⁶¹.

Comme l'a montré Donatella Coppini, ces métamorphoses sont aussi des métaphores⁶². Dans ces trois tombeaux, la plante née de la métamorphose (complète ou symbolique) de la défunte joue le même rôle qu'une épitaphe : au lieu que le nom de la morte soit inscrit en

⁵⁵ *De Tumulis*, I, 40, 10. Sur l'influence de Stace, de Prudence et de l'épigraphie sur cette image de la rose dans les tombeaux, voir E. Giannarelli, « I giovani, la morte e la rose. Appunti di poesia latina », *Interpres* 19, 2000, p. 188-204, et D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », p. 103-108, ainsi que L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 356-357.

⁵⁶ *De Tumulis*, I, 51, 2-3.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 15-20. Pour une analyse de la métamorphose de Jasmine, voir D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusiva », p. 97-98, et H. Casanova-Robin, « Dendrophories : d'Ovide à Pontano (xv^e s.) », p. 110-111 et « Des métamorphoses végétales », p. 252-253.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 21.

⁵⁹ *De Tumulis*, I, 23, 5-6.

⁶⁰ Voir H. Casanova-Robin, « Dendrophories : d'Ovide à Pontano (xv^e s.) », p. 124 : le jeu sur les sonorités « ajoute au mimétisme visuel les effets d'une incantation auditive ». Sur le laurier dans l'œuvre de Pontano et notamment dans l'épigramme *Meliseus*, voir H. Casanova-Robin, « *Lauri este memores*. Mémoire de l'épouse défunte dans la Deuxième Églogue de Pontano. Réflexions pour une poétique mnémonique », *Écritures de la mémoire*, p. 327-359, qui fait le parallèle avec le *De Tumulis* et propose une étude sémiotique des végétaux.

⁶¹ Par exemple *Canzoniere* 248.

⁶² D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusiva », p. 94.

toutes lettres sur une pierre, il est lisible dans le nom de l'arbre ou de la fleur. Le texte en vers est remplacé par un petit jardin immortel et idéal⁶³.

Les Muses sont ouvrières de la pierre tombale ou jardinières des fleurs dont s'orne le tombeau. Le monument et le jardin sont deux métaphores de l'immortalité (l'éternité de la pierre et la vigueur de la flore), mais aussi du texte, gravé à jamais sur la pierre ou répété par la fleur et son nom.

Les tombeaux d'auteurs

L'angoisse de la postérité

Dans son élégie à la mémoire de son ami Tibulle, Ovide se scandalise de ce que la mort n'épargne personne, même un poète aussi admirable, et répète que seuls les textes peuvent se soustraire à elle et toucher à l'immortalité. L'hommage à un pair admiré permet au poète d'affronter la question de sa propre postérité, et d'exprimer, fût-ce pour s'en convaincre lui-même, sa foi dans le pouvoir immortalisant de la poésie, non seulement pour ceux qu'elle chante, mais pour ceux qui l'écrivent. Les tombeaux d'auteurs, de poètes ou d'humanistes représentent un cas particulier dans le *De Tumulis*⁶⁴ : il ne s'agit pas simplement de composer l'épithaphe durable par laquelle les morts se rappellent à la mémoire des vivants, mais d'affirmer que l'activité littéraire a fait de certains des candidats à l'immortalité⁶⁵.

L'une des manières de suggérer que les protégés des Muses vivent éternellement est de brouiller les frontières entre ce qui relève du funèbre et ce qui relève de l'art. Ainsi, lieux topiques de l'inspiration et lieux infernaux se confondent. Le tombeau de Francisco Puderico⁶⁶ juxtapose les deux univers :

⁶³ Sur le tombeau comme jardin miniature et idéal, voir D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 324. Sur la comparaison du texte à un jardin fleuri, voir notamment E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 186, qui étudie la prairie constellée de fleurs variées de l'*Hymne homérique à Déméter* ; L. Spitzer, « The problem of Latin Renaissance Poetry », *Studies in the Renaissance* 2, 1955, p. 126sq, à propos de l'élégie d'Ange Politien « *In violas a Venere dona mea acceptas* » ; et bien entendu P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*.

⁶⁴ Les pièces I, 12 à I, 20 sont toutes consacrées à des poètes ou à des humanistes : respectivement Francisco Aelio, Francisco Puderico, Marulle, Tomacelli, Julius Pomponius, Marianus, Gabriele Altilio, Théodore de Gaza et le Panormitain.

⁶⁵ Sur l'influence de l'élégie d'Ovide (*Amours*, III, 9) sur le *De Tumulis*, voir S. Viarre, « L'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle », p. 649-651, et G. Parenti, *Poeta Proteus alter*, p. 72 et « L'invenzione di un genere », p. 140.

⁶⁶ Francisco Puderico (†1528), noble napolitain et membre de l'Académie, est mentionné également dans les *Hendécasyllabes* (II, 15) et prend la parole dans l'*Actius*. Voir R. Naldi, « L'iconografia funeraria del primo Cinquecento a Napoli », *Les Académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques*, éd. M. Deramaix,

*Nunc Urbem colit et Musas ; post dona sepulcri,
Elisiumque colet pieriasque domos.*

Il vit à présent dans Rome et le culte des Muses ; lorsqu'il aura reçu
un monument,
Il vivra dans l'Élysée et les demeures piériennes.

(*De Tumulis*, I, 13, v. 11-12)

Le distique repose sur une double antithèse, d'une part entre le monde temporel (*Urbem*) et le monde spirituel (*Elisium*), mis en parallèle par la répétition du verbe *colit/colet*, et de l'autre entre le culte des Muses, c'est-à-dire l'activité littéraire, et la reconnaissance *post mortem* grâce à elles. Pontano joue sur la polysémie du verbe *colere*, qui suggère à la fois le lieu d'habitation et le culte rendu. Dans le tombeau de Julius Pomponius⁶⁷, c'est la mort même qui ouvre les portes, non des Enfers, mais du Parnasse :

*Stillet et ipse cinis, quas et Parnasus et antra
Thespia et ipsa suas Ascra ministrat aquas.*

Que ta cendre ruisselle des eaux que le Parnasse et les antres
Thespiens procurent, et même l'Ascra.

(*De Tumulis*, I, 16, 5-6)

Dans cette *translatio Musarum* en miniature, les lieux légendaires de la Grèce (*Parnasus*, *Thespia*, *Ascra*) renaissent dans les limites étroites de la tombe ; c'est la cendre qui continue à ruisseler (*stillet*) des eaux de l'inspiration de jadis. Lieux de l'inspiration et lieux infernaux ou funéraires se confondent.

La faveur des Muses, leur don d'éternité – concrétisé par la pierre et l'épithaphe qui survivent au temps – est le résultat d'un échange, d'une réciprocité. Les tombeaux d'écrivains mettent en scène l'intimité entre le poète et la Muse : si la déesse porte son deuil et lui rend les honneurs funèbres, c'est un remerciement pour ses bons et loyaux services. Franciscus

P. Galand-Hallyn, G. Vagenheim et J. Vignes, Genève, Droz, 2008, p. 249-263, et M. Deramaix, « *Excellentia et admiratio* dans l'*Actius* », p. 195.

⁶⁷ Giulio Pomponio Leto (Julius Pomponius Laetus, 1498-1428) étudia sous la houlette de Lorenzo Valla et fonda, à la fin des années 1450, l'Accademia Romana, adoptant à cette occasion un nom latinisé et le rang de *pontifex maximus* dans ce collège à la manière antique. Il est, entre autres, l'éditeur du *De architectura* de Vitruve, mais demeure mémorable surtout comme enseignant, malgré les soupçons jetés sur ses mœurs et celles de l'Académie, soupçonnée de paganisme. Sur ce personnage et son rôle dans l'Académie, voir C. Bianca, « Pomponio Leto e l'invenzione dell'accademia romana », *Les Académies dans l'Europe humaniste*, p. 25-47.

Aelius⁶⁸, ainsi, a érigé lui-même son tombeau, demeure des Muses et des Charites qui, en le célébrant après sa mort, récompensent son mérite (« *Hoc illi meritum Musae post fata rependunt* »)⁶⁹. Et si la Muse chante auprès du tombeau de Théodore de Gaza, c'est bien parce que, toute sa vie, lui-même l'a honorée :

*Sume lyram, dic, Musa, modos, dum condimus umbram :
et puer et coluit numina vestra senex.*

Prends ta lyre et dis, Muse, tes refrains, tandis que nous ensevelissons
son ombre :
De l'enfance à la vieillesse, il a honoré votre divinité.

(*De Tumulis* I, 19, 1-2)

L'impératif adressé à la Muse au vers 1, *sume lyram*, se révèle au vers suivant être la conséquence du culte rendu par l'homme, auquel la déesse ne fait que répondre.

La série des tombeaux d'amis humanistes exprime la confiance de Pontano dans la survie littéraire de ses amis. Il utilise la figure de la Muse pour faire de cette survie la conséquence logique, non de leur talent ou de leur génie, mais de leur piété et de leur travail. Toutefois, le poète semble donner libre cours à une certaine angoisse dans une pièce plus pessimiste, le tombeau d'Angelus Genticorus. C'est la reprise de l'autre thème latent dans l'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle : le talent poétique le plus exquis ne sauve pas de la mort. Même les divinités sont impuissantes à l'évincer :

*Nec tibi non aderant Charites, non fautor Apollo,
Angele ; eras docti pars vel honesta chori.
Sed tibi nil Musae comites, nil fautor Apollo
profuit, aut Charitum quae tibi juncta cohors.*

Les Charites ne t'ont pas fait défaut, Apollon ne t'a pas boudé son soutien,
Angelus ; tu fus même un membre honorable de leur docte chœur.
Mais la compagnie des Muses, le soutien d'Apollon
Ne t'ont servi de rien, ni d'être rejoint par le cortège des Charites.

(*De Tumulis*, I, 30, 5-8)

⁶⁸ Francisus Aelius (Franceschello Marchese, †1517), humaniste exilé à Rome, proposa notamment une édition d'Horace (ca. 1475) et de Diogène Laërce. Pontano se réjouit de son retour de Rome dans la pièce I, 10 des *Hendécasyllabes* et lui adresse l'élégie II, 17 de l'*Eridanus*.

⁶⁹ *De Tumulis*, I, 12, 11.

Le tombeau de Marulle

Le tombeau de Marulle⁷⁰ fait entrer en résonance de nombreuses épithètes géographiques, dont la multiplication crée une topographie originale de la vie après la mort :

*Hoc vacuum tibi Pierides statuere sepulcrum,
 et graia et latia clare Marulle lyra ;
 ipse etenim aonia in silva atque Heliconis in antris
 laetus agens, illic ocia grata teris ;
 illic formosae ludunt ad plectra puellae,
 et tecum ad choreas carmina lecta canunt,
 et tibi responsant silvae peneiaque antra,
 plaudit et ogygio roscida ripa lacu.
 Nil praeter nomen tumulo. Per opaca vagaris
 culta, per elisium, docte Marulle, nemus.
 Hinc tibi se ad cantum adjungit formosa Corinna,
 cantat et ad calamos Delia culta tuos.
 Illinc compositos exercet Cynthia saltus,
 exercet raros Lesbia blanda choros.
 Nec Parca eripuit ; Musae rapuere Marullum,
 Arnidi ne fieret grata rapina deae.
 Sis felix igitur Musis comes, et tua Musae
 ambrosio foveant membra adamata sinu.*

Elles t'ont dressé ici un tombeau vide, les Piérides,
 Marulle, célèbre pour ta lyre grecque autant que latine ;
 Toi, dans la forêt aonienne, dans les antres de l'Hélicon,
 Heureux, tu uses là-bas d'un plaisant repos ;
 Là-bas de belles demoiselles composent au son du plectre,
 Et avec toi chantent en chœur des poèmes choisis,
 Et te répondent les forêts et les antres du Pénée,
 Et t'applaudit la rive fraîche de rosée du lac ogygien.
 Ton tombeau n'en a que le nom. Tu te promènes à travers
 Les cultures pleines d'ombre, docte Marulle, et le bois élyséen.
 Ici se joint à ton chant la belle Corinne,
 Elle chante au rythme de ta flûte, Délie l'élégante.
 Là Cynthia se livre à des danses harmonieuses,
 La douce Lesbie à des chœurs inouïs.
 Ce n'est pas la Parque, ce sont les Muses qui ont enlevé Marulle,
 De peur qu'il ne devienne la proie chérie de la déesse fille de l'Arno.
 Aussi sois le compagnon bienheureux des Muses, et que les Muses
 Réchauffent sur leur sein ambrosien tes membres bien-aimés.

(*De Tumulis*, I, 14)

Dès le premier vers, le lecteur apprend que le tombeau est vide ; c'est à partir de ce lieu incomplet qu'il va, en suivant le texte, accomplir une sorte de catabase vers les profondeurs

⁷⁰ Sur l'influence de l'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle dans cette pièce où poésie et mort sont tissées dans un même réseau de sens, voir S. Viarre, « L'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle », p. 646-647.

infernales, accompagnée par la succession des toponymes et des paysages. L'Hélicon et l'Aonie, bien connus, appartiennent à l'imaginaire des Muses, mais la forêt et la grotte du vers 3 (*in silva, in antris*), décors de l'inspiration, deviennent lieux infernaux au vers 7 (*silvae, antra*), rappelant la progression d'Énée vers les Enfers. L'écho entre les deux vers est souligné par le verbe *responsant*. À mesure que l'on s'enfonce, les lieux cités, comme le Pénée et le lac ogygien, sont nimbés de mystère. L'image du paysage lointain et mystérieux qui s'anime au chant du poète participe à la nature orphique du texte. Ce n'est qu'au vers 10 que le lieu infernal, *elisium nemus*, est mentionné, avec la même structure que pour les autres lieux : une épithète dérivée d'un toponyme accordée à un nom commun d'élément de paysage (*aonia in silva, peneia antra, ogygio lacu, elisium nemus*, auxquels on pourrait ajouter le complément de nom dont la différence est atténuée par la rime, *Heliconis in antris*). Ainsi, les répétitions lexicales et structurelles donnent une unité à la géographie évoquée, tandis que la progression du texte mime la descente du lecteur vers un monde de plus en plus inconnu, sur un mode orphique.

Le texte réaffirme le caractère magique de la parole poétique, non seulement celle de Marulle, avatar d'Orphée, mais aussi celle de Pontano, puisque l'épithaphe de ce tombeau vide n'est qu'un nom (*nihil praeter nomen*), qu'un texte. Les Muses sont triplement donneuses d'immortalité. D'abord, elles sauvent Marulle de la noyade, de la passion létale de la nymphe aquatique⁷¹. Le polyptote *eripuit/rapuere* au vers 15 distingue Muses et Parques, faisant de l'enlèvement par les premières une garantie de vie et non de mort. Ensuite, elles sont les bâtisseuses du monument qui commémore Marulle. Enfin, elles lui tiennent compagnie dans son séjour après la vie, et le vers final signale qu'elles le rendent immortel en le prenant maternellement contre leur sein ambrosien (*ambrosio foveant sinu*). Outre les déesses, Pontano mentionne les quatre *puellae* de l'élégie, respectivement Corinne, Délie, Cynthie et Lesbie. Les deux premières sont chanteuses, les deux autres danseuses ; les deux premières sont qualifiées par des épithètes soulignant leur beauté raffinée (*formosa et culta*, v. 13 et 14), et Lesbie par sa douceur caressante (*blanda*, v. 16). Elles ajoutent leurs voix à celles des deux poètes masculins et des allégories féminines de la poésie ; leur complémentarité garantit leur harmonie. De plus, leur présence signale que ceux (ou celles)

⁷¹ Marulle mourut noyé dans le fleuve Cecina qu'il avait tenté de traverser à cheval, en 1500. Pontano semble inventer une nymphe de l'Arno : pour ancrer la scène dans une toponymie plus familière ? Les nymphes coupables d'avoir entraîné la noyade des hommes sont de deux ordres, les passionnées intempérantes comme Salmacis (Ovide, *Métamorphoses*, IV, 285-388) et les jalouses funestes comme Pasyalé et Eridanea dans l'*Eridanus* (II, 19 et 20).

qui furent chantés par les grands maîtres de l'épigramme vivent éternellement aux Champs-Élysées, confirmation supplémentaire des pouvoirs de la poésie.

Le tombeau du Panormitain

Dans le tombeau d'Antoine Beccadelli, le Panormitain, qui fut le maître et le protecteur du jeune Pontano, se succèdent le tableau des Muses qui habitent les alentours du tombeau (v. 1-4), le rappel de l'intimité du défunt avec les Muses (v. 5-8), le motif du deuil des déesses, accompagnées des Nymphes et des Sirènes, longuement décliné sur le mode polyphonique (v. 9-14), l'affirmation de la survie du poète par le chant des Muses en son honneur (v. 15-22). Le tout est mis en scène, comme souvent dans le recueil, sous la forme d'un discours du Génie de la tombe à un voyageur de passage :

*Siste, hospes : fas est cantus audire dearum ;
grata mora est, Musae nam loca sacra tenent.
Antonii monumenta vides ; hinc templa frequentant ;
illi fuit sacri maxima cura chori ;
illum saepe suis medium statuere choreis ;
duxit compositos arte decente choros.
Saepe lyram cessit Clio, cessere sorores
concinuit teneros voce manuque sonos.
Extinctum flevitque Aon flevitque Aganippe,
Sebethus miseris egit in amne modos ;
Sirenes quoque de scopulis miserabile carmen
ingeminant ; planctu litora pulsa sonant ;
Pierides tristem ad tumulum effudere querelas,
Pierides passis post sua terga comis.
Hinc crevit desiderium nec cura recessit
vatis, at, extincto vate, remansit amor ;
conveniunt nunc ad tumulum celebrantque choreas,
et memorant lusus, magne poeta, tuos.
En audis, sonet ut levis concentibus aura ?
Ut sonet appulsu concita terra pedum ?
Haec vati memores Musae post fata rependunt ;
carminis hoc meritum est. Num satis ? Hospes, abi.*

Halte, passant ! Il t'est permis d'entendre le chant des déesses ;
La pause est bienvenue, car ce sont les Muses qui habitent ces lieux sacrés.
Tu vois là le monument d'Antonio ; elles se pressent dans son sanctuaire ;
Il prit le plus grand soin de leur sacré chœur ;
Souvent elles l'ont placé au milieu de leurs chœurs,
Il mena, de son art gracieux, leurs chœurs harmonieux.
Souvent Clio cessa de jouer de sa lyre, et avec elle ses sœurs,
Lui chanta de douces mélodies, accompagnant sa voix et sa main.
À sa mort Aon pleura, pleura Aganippe,
Sebeto dans son lit émit de tristes accents ;
Les Sirènes aussi, du haut de leurs rochers, redoublent
Leur chant affligé, les rivages résonnent de leurs lamentations ;

Les Piérides épanchent, près de son funèbre tombeau, leurs plaintes,
 Les Piérides, les cheveux épars sur leurs épaules.
 Leur regret a crû, et le souci de leur poète
 N'a pas diminué ; au contraire, à sa mort, leur amour demeura ;
 À présent elles se rassemblent auprès de son tombeau, célèbrent tes chœurs
 Et font mémoire, grand poète, de tes jeux littéraires.
 Entends-tu comme résonne la brise légère de leurs chants ?
 Comme résonne la terre frappée de leurs pieds battants ?
 Les Muses se souviennent de leur poète et le récompensent après la mort ;
 Tel est le salaire de la poésie. Est-ce assez ? Va, passant.

(De *Tumulis*, I, 20)

Le rappel de la vie du défunt est placé sous le signe de l'harmonie, avec l'épiphore des vers 5 à 7 (*chori, choreis, choros*), reprise en écho sonore par *sorores* et *sonos* aux vers 8 et 9. Le chant de deuil devient une véritable symphonie dans laquelle chaque personnification tient sa partition : pleurs répétés des fleuves jumeaux au vers 10 avec l'anaphore du verbe *flevit*, métaphore du cours d'eau qui fait rouler des sanglots musicaux au vers 11, surcharge de termes auditifs lorsqu'il est question des Sirènes (*carmen, ingeminant, planctu, sonant*), enfin plainte mélodieuse des Piérides aux vers 14 et 15 (*effudere querelas*). Le retour au présent est également marqué par une harmonie sonore, annoncée par le vers 18 dont le premier et le dernier mot (*conveniunt... choreas*) font entendre l'unisson, tandis que les vers 20-21 reprennent, avec l'écho du verbe *sonet*, la distinction du musical (l'air qui chante, *concentibus*) et du rythmique (la terre qui est frappée, *appulsu pedum*). Le tombeau fait se succéder trois temps : le passé heureux de la vie (v. 1-8), l'instant de la mort (v. 9-14), l'éternité qui la suit (v. 15-24) ; chacun de ces trois temps est associé à une incarnation des Muses, dont la mention vient le clore : *Clio* et *sorores* au vers 7, *Pierides* aux vers 14-15, *Musae* à l'avant-dernier vers. Le fil conducteur, c'est l'harmonie musicale dont les déesses sont les garantes, et qui affirme la coexistence, par le tombeau et par leur présence, de ces trois temps irréconciliables.

La relation entre le poète et ses Muses est traduite par le jeu d'échanges des vers 4 à 6. Les deux premiers placent le pronom laudatif *illi/illum* en tête de vers, et soulignent la faveur dont le Panormitain fait l'objet auprès des déesses qui prennent soin de lui (*maxima cura*) et le placent au milieu de leurs chœurs ; le dernier fait de lui un véritable Apollon Musagète, conducteur, par son art (*arte decente*), de leurs cortèges. Son talent peut aussi bien réduire les Muses au silence (v. 7) que les inciter à chanter (v. 8). Ce jeu d'antithèses fait du Panormitain le poète accompli, parfait. Il est désigné du nom de *vates* à plusieurs reprises (v. 16 et 23), également nommé *magnus poeta* (v. 18) ; son œuvre volontiers insolente est appelée *lusus* (v.

20), mais aussi *choreas* (v. 19) et *carminis* (v. 24). Cette variété dans l'évocation de l'homme et de son œuvre confirme son statut. Le dernier distique réaffirme le pouvoir des Muses, qualifiées par l'adjectif *memores*. Leur don d'immortalité est le résultat d'un système de don et de contre-don : *carminis hoc meritum est*.

Le recueil des *Tumuli*, Giovanni Parenti l'avait souligné, propose une promenade où lieux textuels et lieux réels se superposent. La parole des Muses, le chant funèbre, offre l'immortalité aux défunts ; cette parole est redoublée par le langage des tombes, l'épithaphe éternelle gravée sur la pierre et le jardin vivace et métamorphosé dont les fleurs font ressouvenir du nom des morts. Pontano affirme aussi, dans son recueil, l'immortalité promise à l'œuvre poétique, en composant les tombeaux de ses amis auteurs, promis par les Muses, en échange de leurs services, à l'éternité. Comme on le verra dans les chapitres suivants de cette étude, au-delà du traitement topique du thème de l'immortalité poétique, l'espoir placé dans l'éternité promise par la métamorphose ou la protection vivante d'allégories fait vibrer une corde sincère pour un homme frappé par le deuil de son épouse puis de son fils, et que sa longévité a peu à peu privé de la plupart de ses amis et collègues.

MACRIN ET LES PROMESSES DE L'ÉLOGE

Jean Salmon Macrin est un poète de cour ; aussi l'étude du motif de l'immortalité dans son œuvre poétique rejoint-elle la question de l'éloge. Celle-ci a été largement traitée par Perrine Galand dans son article sur la « liberté de l'éloge », puis par Suzanne Laburthe dans son étude des *Hymnes* de 1537. Toutes deux ont montré, en se concentrant sur les *Hymnes*, que Macrin parvenait à s'émanciper du carcan rhétorique du genre de l'éloge en pratiquant une « épидictique affective »⁷², en « privatisant » ou en « familiarisant » l'éloge officiel⁷³, en adoptant une *persona* d'*amicus* attentionné⁷⁴. Perrine Galand, en situant les écrits de Macrin dans la tradition encomiastique et les codes du genre⁷⁵, met en évidence trois procédés par lesquels le poète peut assurer la dignité et la sincérité de son éloge : la cohérence avec son *ethos* extérieur, l'inscription dans un système de valeurs et le renversement de la relation entre le poète et le mécène, par laquelle le « don » vient du premier.

La poésie lyrique, malgré ses fréquentes *recusationes* fondées sur l'argument topique de l'inadéquation au sujet traité⁷⁶, offre au poète un réseau d'images pour « métaphoriser » la relation avec le mécène⁷⁷. Suzanne Laburthe a notamment étudié l'isotopie de la gloire dans les *Hymnes*⁷⁸ et ses diverses images, et conclut que la Muse célébrante de Macrin devenait une *Musa domestica*, une Muse familière⁷⁹.

Ces considérations sur la pratique encomiastique de Macrin me permettent de me pencher, plus précisément, sur la manière dont il adapte le *topos* de l'immortalité poétique à ses différents destinataires, et dont il réutilise la figure de la Muse dans ce contexte. Je m'intéresserai donc à la reprise du paragone dans les poèmes d'éloge du roi du recueil de

⁷² P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 236. L'article donne la liste des destinataires des *Hymnes* de 1537.

⁷³ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 204.

⁷⁴ P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 523.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 516-518, notamment p. 517-518 sur les apports de Quintilien.

⁷⁶ Sur l'affinité entre l'hymne poétique et la pratique de l'éloge, et la réflexion antique à ce sujet, voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, p. 642-656. Le *topos* de la *recusatio* de l'éloge dans la poésie lyrique antique a été étudié notamment par G. D'Anna, « La *Recusatio* in Virgilio, Orazio e Properzio », qui rappelle p. 52 qu'aux arguments invoqués s'ajoute une résistance réelle, celle à la pression exercée par Auguste et Mécène pour que les poètes composent une poésie de célébration. Toutefois, G. Davis, dans *Polhymnia*, p. 11, redéfinit la *recusatio* comme un mode d'assimilation : « a device by which the speaker disingenuously seeks to include material and styles that he ostensibly precludes ». Ainsi Macrin, à la suite de Vida, argue que le genre propre à l'éloge est le genre épique et se lamente sur son impuissance, comme le note P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 527-528 ; mais c'est pour mieux redéfinir la manière dont il s'inscrit dans le genre.

⁷⁷ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 201-204.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 192-194 : elle énumère l'antithèse de la survie et de la mort, le retentissement dans l'espace, l'image de l'envol, le lexique de l'éclat, l'image de la couronne.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 198.

1531, puis au jeu du don et du contre-don avec les autres puissants et protecteurs, et au cas particulier des frères Langey, notamment dans les *Carmina* de 1530 et les deux recueils de 1537.

François I^{er} et le paragone

Au moment de composer les deux livres de ses *Lyrice*, en 1531, Macrin cherche à affermir sa situation à la Cour⁸⁰. La figure royale domine donc le recueil⁸¹, qui comprend de nombreux poèmes d'éloge vibrants du roi, protecteur des belles-lettres et refuge des Muses exilées⁸². Le poète fait du roi la condition de toute poésie, symbolisant ainsi sa dépendance matérielle ; la poésie encomiastique qu'il offre en retour est envisagée sous l'angle du paragone, de la compétition entre poésie et peinture⁸³.

La première ode du recueil affirme la supériorité du roi sur les héros navigateurs, puisque c'est le navire de la France en dérive qu'il a su mener à bon port, malgré les difficultés des temps⁸⁴. L'ode I, 16 reprend l'éloge royal, en commençant par affirmer la supériorité de la poésie, à la fois éternelle et universelle, sur les arts visuels voués à la destruction :

*Non ipse pictor, non statuarius,
quales fuerunt Parrhasius, Scopas,
ponenda qui solum figurem
muta loco simulacra in uno,*

*Turpis vetusto quae caries situ
aut missa coelo fulgura destruant,
vel frangat, in probrum sepulti*

⁸⁰ I. D. McFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 317.

⁸¹ Le Roi est une figure présente dans la totalité de l'œuvre macrinienne. Macrin lui adresse les pièces suivantes : *Carmina* [1530], I, 17, II, 25 et III, 2 ; *Lyrice* [1531], I, 1 et 16 ; II, 1, 8 et 16 ; *Élégies* [1534], 1, 10, 12 et 13 ; *Épigrammes* [1534], 1, 6, 9, 12 et 16 ; *Odes* [1534], 21 et 23 ; *Hymnes* [1537], I, 24 ; II, 9 et 25, III, 3, V, 20, VI, 4, 7 et 37 ; toutes les pièces liminaires des *Odes* de 1537 (I, 1 ; II, 1 ; III, 1 ; IV, 1 ; V, 1 ; VI, 1) ; *Hymni selecti* [1540], I, 29 et III, 29 ; *Odes* [1546], II, 13. Cette liste pourrait être complétée par celle des pièces adressées aux membres de la famille royale, ou mentionnant les exploits royaux sans s'adresser à la personne de François I^{er} : on trouvera un catalogue à cet effet dans M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 176-179.

⁸² Sur la *translatio Musarum* accomplie par François I^{er}, dans ce recueil et les œuvres ultérieures, voir la seconde partie, p. 275-281.

⁸³ Sur le *paragone*, voir L. Fallay d'Este, *Le Paragone. Le Parallèle des Arts*, Paris, Klincksieck, 2009 ; E. Zilsel, *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. M. Thévenaz, Paris, Éditions de Minuit, 1993, chap. II.12 ; le chapitre VIII.2 des *Poétiques de la Renaissance*, « Les leçons du Paragone », rédigé par F. Vuillermier-Laurens, en part. les p. 597-610. Le chapitre examine ensuite le statut des arts visuels en France au XVI^e s., p. 616-618, et plus particulièrement dans la poésie néo-latine, p. 618-624. L'auteur constate (p. 622) l'absence de références à l'art dans les recueils de Macrin passés en revue, mais les *Lyrice* n'apparaissent pas dans la liste des œuvres prises en considération.

⁸⁴ Sur ce *topos* dans les poèmes de célébration et d'*encomium* de la paix à la Renaissance, voir J. Hutton, *Themes of Peace in Renaissance Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 124.

praecipitans, inimicus haeres.

*At doctus artes, a puero, lyrae
festum strepentis, condo poemata
quae voce dispergant ovanti
Thespiades sub utroque Phoebo.*

*Proin nunc volatu Musa levissimo
per regna pernix ennosigeia
contende Tartessi minantes
ad scopulos, Iopes ab urbe.*

*Germana gens et Gallia te triplex,
victorque quondam Tybris inaudiat,
Hispanus, et toto dirempti
orbe caledonii Britanni.*

*Te lachrymantum sub juga turcica
tellus Pelasgûm, et decolor India
nunc facta virtutesque noscant
principis egregii loquentem.*

Je ne suis pas, moi, peintre ou sculpteur
Comme le furent Parrhasius ou Scopas,
Pour me contenter de façonner et d'exposer
Des simulacres muets en un lieu unique,

Que l'immonde pourriture du vieillissement
Ou les éclairs envoyés du ciel peuvent détruire,
Que peut briser, en les précipitant dans l'opprobre
Du tombeau, l'héritier ingrat.

Moi, versé dès l'enfance dans l'art de la lyre
Qui fait chanter les fastes, j'ai composé des poèmes
Que répandent de leur voix triomphante
Les Thespiades, aux deux bouts du monde.

Aussi, Muse, à présent, de ton vol très léger
Te hâtant au-dessus des royaumes de l'Ébranleur des terres,
Gagne les récifs menaçants
De Tartesse, loin de la ville de Joppé.

Que le peuple allemand, et la triple France,
Et le Tibre autrefois victorieux t'entendent chanter,
Et l'Espagnol, et, séparés du reste du monde,
Les Bretons de Calédonie.

La terre des Pélasges qui sous le joug turc
Pleurent, et l'Inde basanée, qu'ils te connaissent,
Quand des hauts faits et des vertus
D'un prince excellent, tu leur parles.

(*Lyrice [1531], I, 16, 1-24*)

Le poète, dans la première strophe, feint de commencer humblement, en se comparant à des artistes célèbres ; mais les vers 3 et 4 suggèrent déjà l'infériorité des arts visuels par l'adverbe *solum* et les adjectifs *muta* et *uno*. La seconde strophe surenchérit en énumérant trois causes possibles de destruction des œuvres d'art : causes d'abord naturelles (*turpis caries* et *missa fulgura*, v. 7 et 8) puis humaines. Par contraste, les productions de la poésie sont éternelles, mais également universelles : l'emploi du verbe *dispergant* au vers 12, avec le complément *sub utroque Phoebos*, puis l'image de l'envol de la Muse, dont le parcours d'Ouest en Est s'étend sur trois strophes (v. 13-24) et sur une grande partie du monde connu, montrent l'amplitude du public ainsi touché par l'éloge du roi, par contraste avec le lieu unique (*in uno loco*, v. 4) d'exposition des œuvres d'art. Le poète balaie du regard cette vaste audience avant d'en venir enfin, au vers 21, à l'éloge du roi : il prend soin d'établir la supériorité et l'utilité de la poésie avant de l'employer. La fin de l'ode décrit l'âge d'or promis par le règne du roi⁸⁵, et se conclut par un souhait de longévité qui fait écho à la promesse d'immortalité poétique formulée implicitement, par la comparaison aux arts visuels, dans les premières strophes.

Le second livre s'ouvre, de même, sur un éloge de la poésie qui fait peu à peu place à l'éloge du roi. Six strophes, d'abord, reconnaissent à la poésie, comme premier pouvoir, le charme psychagogique et le plaisir qu'elle suscite, faisant référence aux légendes d'Arion, d'Amphion et d'Orphée pour en montrer toute l'étendue⁸⁶. Neuf strophes viennent ensuite vanter sa puissance d'immortaliser, en accumulant, à la manière de Pindare, les exemples tirés de la mythologie et dont on ignorerait tout s'ils n'avaient été chantés par les poètes⁸⁷, garantis par le « *praestans heliconiorum et sacer vatium labor* », le travail exceptionnel et sacré des poètes hélioniens. Macrin conclut : « *Omnia haec victrix aboleret aetas, | ni forent sanctis agitata Musis*⁸⁸ » (« Tous ces récits, le temps vainqueur les anéantirait, | s'ils n'étaient réanimés par les Muses sacrées »). Comme le suggère le verbe *agito*, la poésie tient du mouvement ; dans sa propension à être indéfiniment relue, à réactiver les fables et les gestes, réside son pouvoir d'immortaliser.

Dans l'ode II, 13, « *De laudibus Francisci regis* », la nature s'anime au passage du roi, rappelant l'esthétique triomphale des entrées solennelles, thématifiée dans le poème⁸⁹ :

⁸⁵ Sur la représentation du retour de l'âge d'or, voir la seconde partie, p. 275-279.

⁸⁶ *Lyrice* [1531], II, 1, 1-24, notamment 17-20 (Amphion), 21-22 (Arion) et 23-24 (Orphée).

⁸⁷ *Ibid.*, v. 25-60. Sur le *topos* du héros de mythologie devant tout au poète qui l'a chanté, emprunté au *Pro Archia* et à la *Collatio laureationis* de Pétrarque, voir l'introduction de ce chapitre, p. 175-177.

⁸⁸ *Ibid.*, v. 59-60.

⁸⁹ Sur les entrées solennelles, voir J. Nassichuk (éd.), *Vérité et fiction dans les entrées solennelles à la Renaissance et à l'âge classique*, Québec, PUL, 2009, et le Cahier du Groupe de Recherche sur les Entrées Solennelles [http://web2.concordia.ca/GRES/publications2/table_matières.shtml], et A. Lionetto-Hesters, *La lyre*

*Quis movet pectus calor ? unde tantae
suppetunt vires animo furenti ?
Quisve Parnasi bifido volucrem
vertice sistit ?*

*O mihi optatae toties latebrae,
rupis o gratum nemus, ociique
vatibus castis ubi feriandum
commoda sedes.*

*En ut illimi placitoque Nymphis
amne Cephisus sacer ima montis
lambit, et sanctum fugiente lucum
irrigat unda !*

*Vt leves ducunt choreas Napaeae,
barbiton curvam feriente Phoebos, et
frondeas crispante comas favoni
leniter aura !*

*Vt mei laudes meritas Camoenae
principis figunt adamante vivo,
et laborato decus ante partum
splendet in auro !*

*Quod deae nullis violetur annis
scribite, atque illum celebrate Regem,
fausta qui rursus meliore format
secla metallo.*

Quelle chaleur anime mon cœur ? D'où me viennent
De si grandes forces dans mon âme en fureur ?
Qui, sur le sommet double du Parnasse,
Me donne des ailes ?

O refuges auxquels j'ai si souvent aspiré,
O bois chéri du défilé, lieu propice
Au repos, où les poètes purs
Doivent être à la fête.

Voici que, dans son cours limpide, aimé des Nymphes,
Le Céphise sacré lèche le pied de la montagne
Et, de ses eaux fuyantes,
Baigne le bois consacré !

Voici que les Népées légères mènent leurs chœurs,
Tandis que Phébus frappe son luth courbe, et que
La brise zéphyrienne fait friser légèrement
La chevelure des frondaisons !

Voici que mes Camènes fixent dans l'acier vif

Les louanges méritées du prince,
Et que sa gloire, acquise auparavant, resplendit
Sur l'or ciselé !

Déesse, les années ne sauraient lui faire atteinte,
Écrivez-le et célébrez ce grand Roi,
Qui façonne une nouvelle fois l'âge bienheureux
Fait du meilleur des métaux.

(*Lyrica* [1531], II, 13, 1-24)

La réponse aux questions de la première strophe se laisse implicitement deviner : l'origine de l'inspiration – nommée *calor* au premier vers puis assimilée au *furor* au second par le participe présent *furanti*, comme pour réconcilier les deux conceptions⁹⁰ dans une imagerie de l'unité retrouvée – c'est le roi et son règne. Les strophes suivantes dépeignent le réveil de la nature et de ses cortèges allégoriques, dans un mouvement encore tenu (les verbes *lambit* et *irrigat* suggèrent le frémissement de l'eau, et le participe *crispante*, celui de l'air), qui est plutôt celui d'un tableau animé par l'*enargeia* ou d'un défilé de statues dans une entrée solennelle. D'ailleurs, la cinquième strophe présente l'éloge comme un tableau, une *ekphrasis*. Les Camènes ne sont plus ouvrières du texte, semble-t-il, mais orfèvres de la gravure : le verbe *figunt* (v. 18) suggère l'immobilité et l'immutabilité, tandis que les deux métaux sont décrits comme animés – l'acier est vivant (*vivo adamante*, v. 17), l'or miroite et resplendit. L'évocation de la gravure dorée se métamorphose enfin, par métonymie, en tableau de l'âge d'or, mentionné par la périphrase du vers 24 ; c'est le roi lui-même, cette fois, qui devient artisan, le verbe *format* (v. 24) suggérant le travail manuel qui façonne.

Le glissement qui associe les Muses aux arts visuels et non à la poésie élargit leur pouvoir et joue sur la poétique de l'*ekphrasis* : au lieu que l'œuvre d'art s'anime, on assiste à la transformation de la scène vivante en œuvre et en texte. Ce déplacement fait du seul roi la source de l'inspiration et, dans un mouvement circulaire, l'origine même de sa propre immortalisation. Le rôle du poète s'apparente à celui des déesses : fixer par écrit (*figo*), accomplir le travail de mémoire. De même, dans la dernière ode du recueil, le roi vient redoubler les prérogatives des Muses :

*Tu : si qua nostris gratia versibus
aspersa forte est, splendida fortium
cum facta dicuntur virorum
pindaricae fidibus Camoenae,*

⁹⁰ Voir l'introduction du premier chapitre, p. 77-78.

*Tu : si supinum quid juvet ocium
spissa jacentem sub nemorum coma,
per prata, convallesque puris
sic ubi fons aquulis tremiscit (...)*

*Tu solus esto, quem mea barbitos
oblivioso vindicet a situ (...)
his excitamus carminibus tibi
delubra et arces, his tibi imagines*

Passim...

C'est toi : si quelque grâce sur nos vers
S'est jamais répandue, lorsqu'elles disent
Les actions splendides des hommes courageux
Sur leur lyre, les Camènes pindariques,

C'est toi : si je goûte quelque repos
Allongé sous la chevelure drue des forêts,
Dans les prés, dans les vallées où trépille
La source de ses ondelettes pures (...)

Toi, sois le seul que mon luth
Vengera de l'abandon et de l'oubli (...)
De mes chants j'érigerai pour toi
Des sanctuaires et des citadelles, et des portraits

Partout.

(*Lyrice* [1531], II, 16, 49-56 et 61-66)

Le roi ne se contente plus de fournir la matière du chant – les *splendida facta fortium virorum* des vers 50-51 – mais la grâce, la qualité incomparable et insaisissable des vers⁹¹. La strophe suivante explicite la raison de ce rôle : en fournissant au poète l'*otium* nécessaire pour composer des vers, symbolisé ici par le *locus amoenus*, il rend effectivement possible la création poétique. Ce sont bien les Camènes pindariques (v. 52), celles de l'épiniécie et de l'*encomium*, qu'il vient seconder. En échange, le poète, devenu cette fois peintre et architecte, promet des constructions magnifiques en son honneur : des *monumenta* emblématiques du pouvoir religieux et politique (*delubra et arces*, v. 65) et des *imagines* omniprésentes (v. 65-66). L'ablatif du vers 64 précise que ce sont bien les poèmes composés qui font se dresser (*excitamus*) ces constructions remarquables : Macrin surenchérit sur l'image horatienne du *monumentum aere perennius*, promettant une véritable ville. Comme dans l'ode précédente, le

⁹¹ Voir F. Joukovsky, *Le Bel Objet. Les paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991, en part. sur la notion de grâce dans la poésie française du XVI^e s., chap. IV.

paragone est dépassé : l'art du poète englobe celui des autres artistes, car l'inspiration poétique ne relève pas de lui seul ou de ses Muses, mais de la figure royale.

L'éloge de François I^{er}, toutefois, amène Macrin à renverser le paragone en affirmant la supériorité du roi-architecte sur le poète. Dans l'hymne I, 37 du recueil de 1537, « *Laura Francisci Petrarchae loquitur* », il donne la parole à la Laure de Pétrarque, dont le tombeau avait été reconstruit en Avignon, à la demande de François I^{er} qui en avait composé l'épithaphe⁹². Le sujet permet à Macrin de glorifier son roi tout en s'en tenant à un style moyen et au thème de la poésie amoureuse ; il imite le style des *Tumuli* en donnant la parole à la défunte, qui hèle le passant pour narrer l'origine de son tombeau. Jouant sur la parenté onomastique entre les deux François, Laure affirme devoir plus au roi qui a généreusement fait ériger son tombeau de marbre (v. 6-15) qu'au poète qui l'a chantée, réduit à une brève mention au vers 16. Le roi, cependant, est à la fois architecte et poète, puisqu'il compose l'épithaphe de Laure : il réunit dans sa personne les deux arts rivaux du paragone.

Représentations métaphoriques de la fonction du poète

La corbeille des Muses : don et contre-don

Macrin reprend, dans les pièces qu'il adresse à ses mécènes et protecteurs, l'argument de la *Collatio laureationis* de Pétrarque⁹³ : sans le travail du poète, les exploits les plus remarquables sont voués à l'oubli, et la relation entre l'artiste et son mécène est présentée comme un échange. Il en va ainsi d'Hercule, héros dont nul ne connaîtrait les exploits si la Muse ne les avait chantés, affirme Macrin⁹⁴. Dans l'ode IV, 24 des *Carmina* de 1530, le poème est explicitement considéré comme un contre-don : le poète présente longuement les richesses et les largesses de Guillaume du Bellay (v. 1-13), affirme même que la générosité de son patron sera proportionnelle à sa notoriété poétique (v. 14-18) ; à la fin, trois petits vers seulement promettent l'envoi d'un poème, et encore le font-ils sur un mode hypothétique, « si les Piérides macriniennes ont quelque compétence poétique » (« *si quid poterunt Macrinianae*

⁹² François I^{er}, *Œuvres poétiques*, éd. J.-E. Kane, Genève, Slatkine, 1984, p. 185. Sur les circonstances de l'événement, que le roi aurait demandé à Macrin de célébrer, voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 99 et S. Laburthe, *Hymnes*, p. 443, qui mentionne également la commémoration composée par Marot (*Épigrammes*, II, 12).

⁹³ Voir l'introduction de ce chapitre, p. 175-176.

⁹⁴ *Hymnes [1537]*, III, 9, « *Ad Philippum Cosseium Pontificem Constantien Delphini magnum eleaemona* », v. 1-8. Philippe de Cossé (1509-1548) fut nommé grand aumônier du dauphin en 1532 : voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 695.

/ *versu Pierides*⁹⁵ »). Le poème compris comme un contre-don est métaphorisé par la corbeille de fleurs ou de fruits, symbole de la *copiosa varietas*. Ainsi dans une ode de 1537 à Jean du Bellay :

*Quae si libenter sumis et obvia
manu, ecce messes haud mora quin suas
cornu tibi Nymphae referto
floricomo ex Helicone mittant.*

Si tu l'acceptes volontiers, la main tendue,
Voici : que sans tarder les Nymphes
T'envoient leur moisson, dans une corne garnie,
Depuis l'Hélicon à la chevelure fleurie.

(*Hymnes [1537]*, IV, 1, 29-32)

La métaphore permet à Macrin de préserver son humble *persona* : la corne d'abondance suggère la *copia* stylistique mais aussi la modestie d'un présent agreste. Le destinataire est décrit, au vers 29, la main tendue (*obvia manu*), prêt à recevoir le don. Dans une autre pièce, adressée à Claude Guy Laval et à un collègue néo-latin, Guillaume du Costé, Macrin présente l'offrande du poème comme un contre-don de manière explicite :

*Dexter aspiret modo Apollo coeptis,
Musa te indictum mea non relinquet,
quod quidem solum valeam patrono
reddere tanto.*

*Tecum erit junctus Lateranus, antra
sancta Nympharum duce quo subisti,
omni et insignem tibi texuisti ex
flore corollam.*

Qu'Apollon propice souffle seulement sur mes premiers jets,
Et ma Muse ne te laissera pas dans le silence,
- C'est là sans doute la seule chose que je puisse donner en retour
À un si généreux patron.

Je t'associerai Du Costé, sous la conduite duquel
Tu as pénétré dans les grottes secrètes des nymphes
Pour te tresser une couronne remarquable
De toutes les fleurs qui soient.

(*Hymnes [1537]*, III, 32, 13-20)

⁹⁵ *Carmina [1530]*, IV, 24, 19-20.

Macrin promet à son généreux mécène, de ne pas passer son nom sous silence : l'adjectif *indictum* (v. 14) marque la distinction entre ceux qui sont objets d'un discours (poétique, encomiastique) et ceux qui ne le sont pas. Le verbe *reddere* (v. 16) exprime l'idée que le poème est la réponse au soutien financier, réponse dont Macrin déplore l'inadéquation par l'usage de modalisations (*quidem, solum*, v. 15). De plus, lui-même évoque son inspiration sur un mode hypothétique, au subjonctif présent (*aspiret modo*, v. 13), alors qu'il dépeint son mécène sous les traits d'un initié aux vers 18-20. La guirlande de fleurs variées où toutes les espèces sont représentées (*omni flore*, v. 19-20) est une variante de la *cornucopia*.

Toutefois, Macrin inverse subtilement l'ordre du don et du contre-don et ce faisant, donne à son éloge une valeur conative⁹⁶. Le don serait le poème et la protection des Muses, mettant son destinataire dans une position de dette dont il devrait s'acquitter par un contre-don matériel. Le poète résume cette idée dans un hymne à Jean du Bellay :

*Ingens, Patrone, est gratia dulcibus
habenda Musis, quarum ope, gentium
regumque res gestae perennes,
quicquid et egregium est ubique.*

*Nam si tacebunt quae benefeceris
fontem incolentes Castalium Deae,
oblivia involvent situque
livida nox premet obsoleto.*

Immense, cher Patron, est la reconnaissance qu'aux douces
Muses on doit, car leur rôle est de rendre éternels
Les exploits des peuples et des rois,
Et tout ce qu'il y a, partout, de remarquable.

Car si elles taisent tes bienfaits,
Les déesses habitantes de la source castalienne,
L'oubli les enveloppera, la nuit
Livide les écrasera dans la rouille délabrée.

(*Hymnes [1537]*, I, 44, 33-40)

La gratitude envers les Muses (exprimée par le terme *gratia* associé à l'adjectif verbal d'obligation aux v. 33-34) rend transparente leur identification au poète soucieux de s'assurer une protection ; le placement de l'adjectif *ingens* en début de strophe insiste sur la primauté du poème. L'adjectif verbal du vers 34 le souligne : la simple existence du poème impose à

⁹⁶ Voir P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 527 : en imposant une image idéale au destinataire, l'éloge le contraint à s'y conformer, et le pouvoir démiurgique du poète donne de ce fait à ses louanges une valeur conative ou du moins parénétiq.

son destinataire un devoir de mécénat. La strophe suivante repose sur une conditionnelle qui envisage des conséquences funestes, s'il ne fait pas preuve de reconnaissance. L'harmonie glorieuse des actions chantées par les déesses repose est mise en évidence par la mélodieuse allitération en [g] et en [r] des vers 34-36, et contraste avec les horreurs de l'oubli et des ténèbres, décrits avec une syntaxe désorganisée et l'évocation oxymorique de la *livida nox*, signes d'un monde chaotique et sans repère.

L'inspiration est donc soumise à la protection du mécène : c'est pour le chanter, lui, que le poète reçoit le don sacré. Macrin exprime cette certitude dans une ode à son premier protecteur, Rémi de Savoie :

*Nam mihi toto ex Helicone certam
divae opem spondent et Apollo vatum
arbiter curvam citharamque plectrumque
annuit aureum,*

*in tui unius, generose Princeps,
gratiam, cujus placido favore
litterae florent, sua nec merenti
praemia desunt.*

Car, de l'Hélicon tout entier, elles m'assurent
De leur aide, les déesses, et Apollon, des poètes
L'arbitre, m'accorde la cithare courbe
Et le plectre d'or,

Pour toi seul, généreux Prince,
Pour ton seul plaisir, toi dont la faveur sereine
Fait fleurir les belles-lettres et, à ceux qui le mérite,
Ne refuse pas ses récompenses.

(*Carmina* [1530], III, 7, 81-88)

La première strophe laisse à penser que l'inspiration doit venir avec facilité : la faveur des dieux semble ne faire aucun doute (*certam*, v. 81, *spondent*, v. 82, *annuit*, v. 84), et leur présence paraît abondante, comme le suggèrent l'adjectif *toto* (v. 81) et le chiasme des vers 83-84, dont la juxtaposition de noms avec la répétition de *-que* (*citharamque plectrumque*) est conforme à l'idéal de *copiosa varietas*. Mais la strophe suivante met une condition à cette faveur divine : le véritable destinataire de la générosité des Muses est le mécène, et non le poète. Dès les premiers mots de la strophe, *in tui unius*, cette précision vient tempérer la promesse d'inspiration à laquelle le poète feignait de croire. Le destinataire jouit des soins des dieux et, comme un dieu, donne ses faveurs (v. 86-87).

Mars et les Muses

Comme l'a montré le colloque consacré aux représentations des élites dans la littérature latine et néo-latine, la poésie épидictique de la Renaissance aime à mêler les symboles de l'élite politique (ou militaire) et ceux de l'élite culturelle⁹⁷. Le motif des Muses, dans l'œuvre de Macrin, se prête particulièrement bien à cet artifice topique : tout en rappelant aux chefs militaires leur dette envers le poète ouvrier de leur gloire immortelle, il fait d'eux les champions en armes des Belles-Lettres personnifiées.

Les pièces consacrées à Anne de Montmorency⁹⁸ sont un bon exemple de cette stratégie à la fois encomiastique et parénétiq. En s'adressant non à un protecteur et mécène, mais à un militaire, Macrin développe sa défense de la poésie. Loin d'être l'apanage de l'*otium* et des oisifs, sa vocation est de servir les puissants et les héros que l'on aurait pu croire indifférents à ses attraits, comme il l'affirme dans l'hymne I, 5 du recueil de 1537 :

*Illis credibile est carmina despici,
vocalemque lyram et mella poetica,
de fama eximia sollicitis nihil
victuris et honoribus.*

*At qui bella gerunt, Anna vir inclyte,
et causa patriae cuncta pericula
contemnunt, avidi fundere sanguinem
si res publica postulet,*

*cum vatium eloquium suaviloquentium
aspernantur, opes atque Heliconias,
sunt hostes sibimet, praemia et abnuunt
rerum digna celebrium.*

*Vatum muneribus Rex Macedum ferox
Augustusque potens, ejus et assecla
Mecoenas volitant ora per omnium
facunda assidue virum.*

*Nec doctis numeris Anna silebere
nostrorum olim hominum, militiae ac domi
rector praecipuus consilio, manu,*

⁹⁷ Les actes ont fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Camena*, n°9 : *La Représentation des élites : aristocraties politiques et aristocraties intellectuelles*, dir. M.-F. André et M. Bost-Fievet.

⁹⁸ Le duc Anne de Montmorency (1493-1567), présent aux côtés de François I^{er} dès les batailles de Ravenne et de Marignan, avait été l'un des négociateurs du traité de Madrid (1526). Nommé Grand Maître de France, il venait, en 1536, d'organiser la défense de la Provence contre Charles Quint, ce qui lui valut en 1538 le titre de connétable. Il demeura un ami intime du roi jusqu'à ce que leurs différends politiques et des intrigues internes le fassent tomber en disgrâce en 1541 et jusqu'à l'avènement d'Henri II. Macrin lui dédie, outre celle-ci, trois autres pièces dans son œuvre (*Élégies* [1534], 8, *Hymnes* [1537], VI, 17 et *Odes* [1537], IV, 13). Sur ce personnage, voir T. Rentet, *Anne de Montmorency. Grand Maître de François I^{er}*, Rennes, Presses Universitaires, 2011.

et rege alter ab optimo.

Il est concevable que ceux-là [qui mènent une vie d'*otium*]
dédaignent les vers,

La lyre sonore et le miel poétique,
Sans guère se préoccuper de renommée exceptionnelle
Ni d'honneurs éternels.

Mais ceux qui font la guerre, Anne, glorieux héros,
Ceux qui, au nom de la patrie, de tous les dangers
Se gaussent, impatients de verser leur sang
Pour peu que l'État le demande,

Lorsque l'éloquence des poètes au doux langage
Suscite leur mépris, et les trésors de l'Hélicon,
Ils se nuisent à eux-mêmes et refusent les récompenses
Dignes de leurs célèbres actions.

C'est grâce aux œuvres des poètes que le farouche roi de Macédoine,
Que le puissant Auguste, que son conseiller
Mécène volètent continuellement sur les lèvres
Facondes de tous les hommes.

Les doctes cadences de nos contemporains, Anne,
Ne tairont point ton nom, chef militaire et politique
Éminent par ta sagesse et ton bras,
Et bras droit de notre excellent roi.

(Hymnes [1537], I, 5, 5-24)

Les agréments de la poésie, désignés par les deux métaphores du vers 6 (*vocalem lyram, mella poetica*), sont brutalement éloignés de leur public naturel, celui des amoureux de l'*otium* : la poésie devient un butin de guerre (*praemia*, v.15), l'objet d'une conquête militaire qu'il serait absurde et même contre-nature (*sunt hostes sibimet*, v. 14), pour les héros, de refuser. En paraphrasant, aux vers 19-20, le célèbre vers d'Ennius, Macrin compare implicitement le destinataire à trois personnages symboliques : le conquérant militaire, le prince et enfin le protecteur des arts. Placer Mécène aux côtés d'Alexandre et d'Auguste n'est pas gratuit : cette stratégie rhétorique fait des patrons des belles-lettres les égaux des héros. Anne de Montmorency, comme le laisse entendre le vers 22, est déjà chef de guerre et chef d'État (*militiae ac domi rector*) : pour être un grand homme complet, il lui reste seulement à offrir son soutien aux poètes, prêts à l'en récompenser (v. 21-22).

En filant la métaphore militaire, Macrin fait de Montmorency un champion des Muses et le représente déjà sous ces traits. Une ode de 1537 suggère que sa plus éclatante victoire n'est

pas d'avoir affronté les armées ennemies, mais d'avoir protégé les Belles-Lettres et les Muses :

*Ni tua fractus foret arte Caesar
Austrius, praedo violensque raptor,
Marte damnato dare versa Gallis
terga coactus,*

*quid poetarum studiosa turba,
quod suis ferret numeris, haberet ?
Ponerent scriptis quibus eloquentes
ocia Musae ?*

S'il n'avait pas été brisé par ton art, le César
Autrichien, ce pilleur, ce voleur furieux,
Contraint par la cruelle guerre de fuir, tournant
Le dos à la France,

La troupe studieuse des poètes,
Que lui resterait-il à porter aux nues ?
À quels écrits les Muses éloquentes
Consacreraient-elles leurs loisirs ?

(*Odes [1537]*, IV, 13, 17-24)

Paradoxalement, garantir aux Muses et aux poètes l'*otium* propice à l'écriture devient la fonction du chef militaire : le terme *ars* au vers 17, désignant l'art de la guerre, ferait presque du général un pair des écrivains.

Ayant ainsi identifié les prouesses guerrières à la défense des Belles-Lettres, Macrin assimile le mécénat en général à une lutte militaire. Patrons et puissants ne sont plus les protégés des Muses qui leur promettent l'éternité, mais les protecteurs de déesses mises en danger⁹⁹. Les pièces consacrées au cardinal Jean de Lorraine¹⁰⁰, autre homme puissant du royaume et protecteur attitré du poète à partir des années 1540, relèvent d'une stratégie comparable : Macrin, qui lui dédie les *Hymni selecti* de 1540, fait de lui, dans la première ode

⁹⁹ On retrouve l'idée de la protection des Muses dans les représentations du Roi et de la *translatio* : voir en deuxième partie, p. 275-279. L'image de l'homme refuge ou protecteur des Muses est récurrente dans toute l'œuvre : Langey est appelé « *Musarum columen decusque, Langi, | dulce et praesidium tui Macrini* » (*Hymnes [1537]*, III, 11, 1-2, le v. 1 étant repris au v. 32) ; Budé est « *Musae praesidium meae* », *Carmina [1530]*, I, 11, 30) ; Desmoulins, dans l'ode IV, 29 des *Carmina* de 1530, est pour son action qualifié de « *portum vatibus obvium* », de « havre ouvert aux poètes » (v. 7), dont l'activité est d'apporter une consolation aux Muses appauvries (« *Musarum inopes choros / solantem* » v. 9-10).

¹⁰⁰ Jean de Lorraine (1498-1550) avait été nommé cardinal par Léon X en 1518 ; outre ses nombreuses charges ecclésiastiques, il fut un mécène de premier ordre. François I^{er} lui confia une mission diplomatique auprès de Charles Quint, qui se solda par un échec, en 1536. Sur ce personnage, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 1059. Macrin lui adresse l'hymne VI, 27, en référence à cette entrevue, et les trois poèmes liminaires du recueil de 1540.

du recueil, le *defensor* des Muses¹⁰¹. La métaphore est tout aussi éclatante dans une ode de 1537, dédiée à Lazare de Baïf¹⁰². Le poète salue en lui, dès le titre, « *Ad Lazarum Bayfium Supremae Curiae Consiliarum* », le diplomate et l'homme politique, mais c'est sur sa défense de l'humanisme que l'ode insiste :

*Quod ni patronum res te Heliconia
sit nacta fortem et vindice ni manu
tutere lorica trilicique
ejus opes prope dissipatas,*

*de disciplinis ilicet omnibus
quas liberales jure bono vocant,
utraque de lingua sit actum et
Parisiae studiis Minervae.*

*Atqui Herculano robore praeditus
pulchraeque adactus vi Sapientiae
consorte Budaeo, profani
monstra domas furiosa vulgi.*

*Contra loquacem barbariem tibi est
contentio acris jugeque praelium,
constanter hostiles retudenti
Aegide Palladia tumultus.*

*Damni quid et res necubi musica
defensor obstas, accipiat, vigil,
et luce librorum fugantur
Cimmeriae tenebrae tuorum.*

Oui, si le domaine héliconien n'avait trouvé en toi
Un courageux protecteur et si de ton bras vengeur,
Tu ne défendais, sous une triple cuirasse,
Ses trésors presque anéantis,

C'en serait fait de toutes les disciplines
Que l'on appelle à bon droit libérales,
C'en serait fait des deux langues et
Des études de la Minerve parisienne.

Mais de la force d'Hercule doté,
Poussé par la vigueur de la belle Sagesse,
De concert avec Budé, de la foule
Profane tu domptes les monstres en furie.

Contre la bavarde barbarie, tu mènes
Une lutte violente, un combat sans fin,

¹⁰¹ Il est appelé *defensor Aganippidum* (*Hymni selecti* [1540], I, 1, 21) et assure la sécurité du chœur des Muses (« *debet cui chorus Aonum / securus* », *ibid.*, v. 23-24).

¹⁰² Lazare de Baïf (1496-1547) accompagna le roi François I^{er} dans plusieurs missions diplomatiques ; Macrin salue en lui le poète et l'humaniste soucieux de dialogue au sein de la République des Lettres. Il lui consacre trois pièces dans son œuvre : *Carmina* [1530], IV, 16 ; *Odes* [1537], IV, 3 ; *Odes* [1546], II, 3.

Réprimant sans relâche les tumultes
Ennemis sous l'égide de Pallas.

Pour éviter que le monde des Muses ne soit
Atteint, tu t'en fais le défenseur, le veilleur,
Et à la lumière de tes livres, elles sont chassées,
Les ténèbres cimmériennes.

(*Hymnes [1537]*, II, 22, 9-28)

Macrin emprunte à l'épopée les accessoires dont il pare ce personnage du « héros de l'humanisme ». Il est un guerrier admirable, armé pour l'attaque (*vindice manu*, v. 10) et cuirassé pour la défense (*lorica trilici*, v. 11) ; il est comparé au personnage de la mythologie le plus connu pour sa force brute (*robur*), Hercule, au vers 17. Son ennemi a deux visages : celui de la barbarie ignare (*profani vulgi*, v. 19-20, *loquacem barbariem*, v. 21, *Cimmeriae tenebrae*, v. 28) et celui de la foule de monstres (*monstra furiosa*, v. 20, *hostiles retudenti*, v. 23) : le brouhaha, opposé à la parole, et l'obscurantisme, opposé à la lumière. L'arme du héros unit d'ailleurs les deux forces du langage employé à bon escient et de la luminosité : c'est la *lux librorum* (v. 27). L'usage systématique d'épithètes hyperboliques et l'abondance de verbes d'action imite le style élevé de l'épopée. Face à ce héros, le monde des Belles-Lettres est également désigné par une abondance de personnifications : aux côtés des Muses, évoquées au début et à la fin du passage comme un objet à défendre (*res Heliconia*, v. 9 et *res musica*, v. 2), on trouve une Minerve devenue parisienne par la *translatio*, au vers 16, qui est aussi une adjuvante dans le combat puisque la Sagesse (v. 18) et Pallas (v. 24) soutiennent leur champion. Les vers 13 à 16 explicitent la personnification : Lazare de Baïf, secondé par Budé¹⁰³, soutient les arts libéraux et la philologie. Baïf reçoit une abondance de titres : il est *patronum* (v. 9), *vindex* (v. 10), *defensor* et *vigil* (v. 26). Macrin inverse donc l'image des Muses protectrices et ouvrières d'immortalité, pour en faire les victimes potentielles d'une époque défavorable ; leur protecteur devient immortel en se transformant, par le soutien qu'il apporte aux belles-lettres, en véritable héros épique. Tel est le pouvoir du poète : en ayant recours à la métaphore, il peut transfigurer l'objet de son chant pour faire de lui l'égal de personnages littéraires, et réaliser effectivement la promesse d'immortalité souvent formulée.

¹⁰³ Sur les représentations de Budé comme champion de l'humanisme, chez Macrin et ses contemporains, voir le chapitre suivant, p. 282-283 et 292.

Les frères du Bellay

Il paraît indispensable de consacrer à Guillaume et Jean du Bellay une étude particulière. Ils sont, pour Macrin, à la fois ses plus fidèles protecteurs, des hommes dont il admire l'action et les valeurs, et d'anciens *sodales*, auteurs eux-mêmes. Leur éloge prend donc des inflexions différentes des autres personnages et patrons.

Guillaume du Bellay, surnommé Langey, est le « type même du guerrier héroïque »¹⁰⁴, de l'homme de guerre transformé en héros national par les hommages qui lui sont rendus¹⁰⁵. Outre sa carrière militaire et diplomatique¹⁰⁶, il est l'auteur d'une œuvre littéraire estimée¹⁰⁷ : pour Macrin, qui avait fait partie de la même *sodalitas* que lui pendant ses études, il incarnait donc un triple sujet d'admiration, pour ses hauts faits, ses talents de poète et les idéaux partagés par les deux hommes¹⁰⁸. Quant à son frère, le cardinal Jean du Bellay, autorité littéraire mais également spirituelle¹⁰⁹, il était le protecteur de Macrin depuis les années 1530, et le poète faisait partie de son cénacle de Saint-Maur-des-Fossés ; c'est à la suite des *Odarum libri III* composés par Macrin en 1546 que les *Poemata* de Jean parurent chez Robert

¹⁰⁴ P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 523-525. Le personnage de Langey fait l'objet du chap. II de R. Cooper, *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997 ; voir également G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 36-37 puis 61-62 et 71-72. Une monographie a été consacrée au personnage : V.-L. Bourrilly, *Guillaume du Bellay, seigneur de Langey (1491-1543)*, Paris, 1905.

¹⁰⁵ R. Cooper récapitule les hommages qui lui sont rendus, entre autres par Macrin, dans *Litterae in tempore belli*, p. 26-29, et étudie la manière dont son éloge fait de lui un héros national, p. 28-32. L'enthousiasme pour le personnage de Langey s'inscrirait dans un contexte de campagne anti-chevaleresque et anti-aulique du début du XVI^e s. en France chez les humanistes, et permettrait de « rompre une lance pour l'humanisme contre la noblesse » (*ibid.*, p. 44-45).

¹⁰⁶ Ambassadeur de François I^{er} puis gouverneur du Piémont, il a fortifié la province ravagée par la guerre, rétabli la justice, soulagé la misère et favorisé les études : sur sa carrière militaire et diplomatique, voir R. Cooper, *Litterae in tempore belli*, p. 34-38, et sur ses travaux novateurs de fortification, *ibid.*, p. 39-40.

¹⁰⁷ Notamment sa *Peregrinatio humana*, écrite à l'âge de dix-huit ans et publiée à Paris en 1509 accompagnée de trois autres pièces poétiques (*De Bellissimae Virginis Mariae Nativitate elegia* ; *De Dominica Annunciatione sapphicum carmen* ; *De capessenda virtute sapphicum*). Voir R. Cooper, *Litterae in tempore belli*, p. 27-28, et G. H. Tucker, *Homo viator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Genève, Droz, 2003, p. 100-109.

¹⁰⁸ Guillaume du Bellay est le destinataire d'un très grand nombre de pièces : *Carmina [1530]*, I, 1, 10, 14, 26 et 31 ; II, 1, 9 et 20 ; III, 1 et 23 ; IV, 1, 17 et 24 ; *Lyrice [1531]*, I, 4 et 11 ; *Épigrammes [1534]*, 19 ; *Odes [1534]*, 9 et 19 ; *Hymnes [1537]*, II, 14 ; III, 11 ; V, 14 et 21 ; *Odes [1537]*, V, 10 ; *Odes [1546]*, II, 11 et 21, soit 25 odes (plus l'ode I, 23 des *Carmina* adressée aux deux frères Langey).

¹⁰⁹ Jean du Bellay (1492-1560) avait, comme son frère, été ambassadeur en Angleterre et en Allemagne avant de se consacrer à la promotion de la cause française en Italie, à partir de 1534. Sur le personnage et son influence, voir C. Michon et L. Petris, *Le Cardinal Jean du Bellay. Diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires François Rabelais, 2009. Les auteurs le décrivent, à la p. 11 de l'introduction, comme « non seulement présent sur les fronts politique, religieux, militaire et diplomatique mais aussi actif dans les espaces culturel, littéraire et artistique ». La troisième partie de l'ouvrage est consacrée à « L'homme de lettres » (p. 113-180). Ses rapports avec le milieu humaniste romain et italien ont été étudiés par R. Cooper, *Litterae in tempore belli*, chap. XI, p. 233-265, et dans la quatrième partie du livre de C. Michon et L. Petris, p. 183-258.

Estienne¹¹⁰. Guillaume du Bellay est le dédicataire des *Carmina* de 1530 ; en 1537, Macrin adresse les *Hymnes* à Jean¹¹¹. Comme l'a montré Perrine Galand, l'aspiration à l'humanisme érudit et au pacifisme, commune au poète et à ses patrons, tend à s'imposer, dans les pièces qui sont consacrées à Guillaume, devant les préséances du genre épédictique¹¹². Avec Jean, Macrin peine davantage à s'affranchir des codes de l'éloge, mais dans sa poésie, le personnage s'individualise et devient un double idéalisé de lui-même, conclut Suzanne Laburthe¹¹³. De surcroît, ces patrons exemplaires se substituent à la Muse : comme le rappelle Wim Verbaal, la demande d'inspiration adressée aux patrons est une « *invocation of common sense* », les mécènes étant l'un des « *humanized equivalents of the Muses* » aux côtés des femmes aimées, dès la littérature latine¹¹⁴. Macrin établit que le talent des frères Langey fait d'eux les poètes les plus à même d'assurer leur propre gloire ; ce faisant, il s'émancipe des carcans de l'épédictique, justifiant son entreprise par la « douceur » d'être chanté par une Muse amicale.

Justifier l'entreprise poétique

De l'éloge inutile...

L'un des motifs récurrents de l'éloge des frères Du Bellay consiste à comparer leurs talents d'écrivains et d'hommes d'État ou d'Église : outre le caractère élogieux de cette double louange, l'argument fait d'eux des personnages littéraires remarquables dans la mesure où ils sont, potentiellement, à la fois héros et narrateurs. Dans les *Carmina* de 1530, où Macrin déplore les troubles de l'époque, Guillaume apparaît comme un homme exceptionnel, protecteur exemplaire de la poésie :

¹¹⁰ Jean du Bellay, *Poemata*, éd. et trad. G. Demerson et R. Cooper, Paris, STFM, 2006. Voir G. Demerson, « La poésie néo-latine du cardinal Jean du Bellay », *Actes du Colloque Renaissance-Classicisme du Maine*, Paris, 1975, p. 308-328 ; R. Cooper, « Les poésies de jeunesse de Jean du Bellay », *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, éd. F. Marotin et J.-P. Saint-Gérard, Paris, 1993, p. 97-111 et « Poésies inédites de Jean du Bellay », *Le Cardinal Jean du Bellay*, p. 141-151 ; P. Galand, « Jean du Bellay, cardinal-poète, entre tendresse et oracle dans les *Poemata* de 1546 », *ibid.*, p. 127-140 ; D. Amherdt, « La *Silva Langeana* de Jean du Bellay », *ibid.*, p. 153-165 et 299-308 pour l'édition et la traduction du texte.

¹¹¹ Macrin adresse des pièces à Jean du Bellay dès le recueil de 1534 et jusqu'à la fin de sa carrière : *Élégies* [1534], 3 ; *Épigrammes* [1534], 5 et 10 ; *Odes* [1534], 1 et 3 ; *Hymnes* [1537], I, 1 et 17 ; II, 1 et 20 ; III, 1 et 27 ; IV, 1 ; VI, 1 et 30 ; *Odes* [1537], IV, 6 ; *Péans* [1538], I, 13 ; *Odes* [1546], I, 3, 7, 9 et 15 ; II, 6, 9 et 16 ; III, 2, 9 et 16 ; *Naeniae* [1550], II, 6 et III, 23, 28 et 31, soit trente odes et élégies (plus une ode adressée aux deux frères, *Carmina* [1530], I, 23).

¹¹² P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 525.

¹¹³ S. Laburthe, « Le cardinal Du Bellay, mécène, sage et sauveur. Pour une étude poétique de la figure de l'ami dans l'œuvre de Jean Salmon Macrin », *La Société des amis à Rome et dans la littérature médiévale et humaniste*, éd. P. Galand-Hallyn, S. Laigneau et C. Lévy, Turnhout, Brepols, 2008, p. 285-288.

¹¹⁴ W. Verbaal, « *Invocatio Musae* », p. 55-57.

*Quippe inter proceres, diserte Langi,
quos haec Gallica cumque nutrit Aula,
es solus prope quem juvent Camoenae,
necnon scribere qui legenda possis
quique idem facere ac utrumque juxta,
si quando libitum est, obire munus.*

Sans aucun doute, parmi tous les grands, éloquent Langey,
Que nourrit la Cour de France,
Tu es à peu près le seul à te plaire aux Camènes,
Le seul capable à la fois d'écrire des choses dignes d'être lues
Et d'en accomplir qui le soient tout autant,
Et, si le désir t'en prend, d'assumer cette double tâche.

(*Carmina* [1530], I, 14, 19-24)

L'affirmation « *es solus* » en début de vers, quoiqu'elle soit tempérée par l'adverbe *prope*, place Langey à part dans une Cour pour laquelle Macrin éprouve des sentiments ambivalents. Il ne représente pas Langey comme un élu des Muses, mais comme celui qui les a élues (*quem juvent*, v. 21), titre de gloire peut-être plus élevé. Mettant en parallèle les deux verbes *scribere* et *facere* (au milieu des vers 22 et 23) pour rendre égaux les mérites littéraires et politiques de Du Bellay, Macrin les unit autour du terme *legenda*, qui désigne à la fois des écrits d'une qualité suffisante pour que le public les reconnaisse, et des actions assez éclatantes pour mériter d'être transmises à la postérité par la littérature. Il va plus loin : en Langey, les deux facettes peuvent s'échanger et se confondre (*utrumque munus*), la frontière entre les objets de la poésie et les auteurs s'efface.

De même, l'ode II, 9 du recueil met en opposition les brutes qui méprisent la poésie, comparées à Typhon, et le vertueux Du Bellay, dont les mérites militaires égalent les mérites littéraires :

*Virtute cui nil dulcius aurea
antiquiusque est, carminibus faves
curisque nonnumquam solutus,
impetu Apollineo moveris.*

*Dixisse, Langi, non facile est mihi
majusne nomen (militiae ac domi
vatesque bellatorque praestans)
his studiis mereare an armis.*

Toi qui ne tiens rien pour plus doux que la vertu dorée
Ni plus important, tu aimes la poésie
Et parfois, délivré de tes soucis,
Tu es emporté par l'élan apollinien.

Il est difficile, Langey, pour moi de dire
 Où est ton plus grand renom – à la guerre comme à la paix,
 Tu te distingues comme poète et comme soldat –
 Si tu le mérites pour tes études ou tes faits d’armes.

(*Carmina* [1530], II, 9, 33-40)

Macrin rend symétriques les deux visages de Du Bellay, avec les antithèses *vatesque bellatorque* (v. 39), dont l’épiphore souligne l’égalité, et l’homéotéleute *studiis an armis* (v. 40). Le poète rappelle ensuite l’extrême jeunesse de Du Bellay quand il composa ses premiers écrits – quinze ans – et l’ampleur de ses victoires italiennes. L’ode s’ouvre, dans les deux premières strophes, par une adresse à la Muse dépourvue de tout marqueur de première ou de deuxième personne : « *Adsit canenti laetitiae datrix | Pimplaea praesens...* » (Qu’elle accompagne de sa présence le chanteur, la Pimpléenne dispensatrice de joie... », v. 1-2). De ce fait, les vers 33-36 semblent rétrospectivement confirmer que cette invocation initiale n’est pas le fait du poète, mais bien de Langey, décrit en proie aux trances de l’enthousiasme alors que Macrin, lui, n’apparaît que pour exprimer son hésitation entre deux éloges (*non facile est mihi*, v. 37). L’éloge du destinataire empiète sur l’invocation initiale, car il en déloge l’auteur pour lui substituer l’objet du chant.

Jean du Bellay n’est pas négligé : lui aussi cumule les deux titres de gloire, et Macrin le salue en l’appelant « *Aonidum decus sororum, | nec vates modo sed Patrone vatium* » (« gloire des sœurs aoniennes, | Non seulement poète, mais Patron des poètes¹¹⁵ »). Les deux frères ont en commun¹¹⁶ d’être seuls capables de composer un éloge digne d’eux-mêmes :

*Proferam priscae tenuine plectro
 stirpis ornamenta et opes superbas
 et viros quondam celebres domique
 militiaeque ?*

*Oris haec longe gravioris essent,
 vique dicendi mage concitata
 digna, tu quali potes atque frater
 Langius uti.*

*Sat mihi solum fuerit referre
 quod queat vocis modicae Thalia,*

¹¹⁵ *Hymnes* [1537], VI, 1, 7-8. L’hymne compare la relation entre Du Bellay et Macrin à celle de Mécène et Horace.

¹¹⁶ S. Laburthe a montré comment les deux frères tendaient à se confondre dans les vers de Macrin, au point que dans les recueils de 1537, le personnage de Jean peine encore parfois à bien se distinguer de Guillaume : « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 280-282. Elle met en parallèle les apostrophes utilisées pour l’un et l’autre frère, constatant le peu de différences entre les deux séries.

*ut domus fructu scateat perenni
prolis honestae.*

Dirai-je, sur mon plectre chétif, de ton antique
Lignée les titres et la richesse superbe,
Et les hommes d'antan qui s'illustrèrent
À la paix comme à la guerre ?

Cela reviendrait à une bouche bien plus puissante
Et serait digne d'une éloquence largement plus ardente,
Comme celle dont tu es, toi, capable, ou bien
Ton frère Langey.

Moi, qu'il me suffise de rapporter,
Autant que le peut la voix modeste de Thalie,
Combien votre famille fourmille, pour toujours,
D'une admirable descendance.

(*Hymnes* [1537], I, 17, 17-28)

La première strophe citée montre d'emblée le déséquilibre entre les moyens du chanteur, caractérisés par l'adjectif *tenui* et dont la mention occupe moins d'un vers, et l'ample rappel des titres de gloire de son objet, qui accapare le reste de la strophe (de ses hyperboles *ornamenta, superbas, celebres*, v. 18-19). Macrin s'inscrit dans un *topos* de l'éloquence épideictique, selon lequel il faudrait un poète supérieur – légendaire, même – pour prétendre rivaliser avec la splendeur de l'objet chanté¹¹⁷, et un style plus élevé (*gravior et magis concitata*). La seconde partie de la strophe renverse ce *topos*, en faisant de l'objet chanté son propre chantre. Dans ce va-et-vient du destinataire à lui-même, le poète semble disqualifié, privé de toute place. Son rôle, affirme Macrin, est celui d'un chroniqueur, chargé de rapporter (*referre*, v. 25) les titres de gloire ; il demeure caractérisé par la modestie de son inspiration, la voix modeste (*modicae*) de la moins glorieuse des Muses, Thalie¹¹⁸.

Dans son éloge des frères Langey, Macrin contamine la figure horatienne d'un mécène de qui dépend l'inspiration et la reconnaissance littéraire et sociale du poète, et l'influence statienne qui donne tout le pouvoir poétique à l'objet du chant. Il adapte ces deux intertextes à l'idéal humaniste, en faisant de Guillaume et Jean des hommes complets, protecteurs des Muses mais aussi élus par elles : dès lors, la fonction du poète ne peut plus être de garantir seul l'immortalité. L'éloge devient alors gratuit et amical : la supériorité littéraire du

¹¹⁷ Sur ce *topos*, voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, p. 648.

¹¹⁸ Macrin se place sous le patronage de Thalie lorsqu'il veut mettre en valeur sa modestie, parfois avec humour : à comparer avec les odes adressées à Claude Chappuys, *Hymnes* [1537], III, 15 et 26, commentées p. 119-121.

destinataire sur le poète affranchit ce dernier des obligations qui lui incombent, le libère du carcan de l'éloge pour laisser libre cours à l'expression sincère et amicale. Les allusions à la Muse symbolisent le passage du flambeau poétique, donnent aux deux parties leur légitimité.

... *aux douceurs de l'éloge*

Pour être d'admirables protecteurs, les frères Langey n'en sont pas moins des amis ; dans la seconde ode du recueil des *Carmina* adressée à Guillaume du Bellay, Macrin se compte au nombre des amis « que la Muse et un commerce de longue date ont insinué dans les bonnes grâces par la durée de leur relation » (« *quos Musa convictusque longo / pristinus insinuarit usu* »)¹¹⁹. Ce statut, explique-t-il, fait de lui un témoin privilégié des largesses de Langey (v. 17-24) et l'encourage à immortaliser comme il le mérite son nom (v. 25-28). Cette exhortation, topique dans les premiers vers, est justifiée par ses mérites mais aussi par la « Muse » commune de la *sodalitas*.

C'est cette longue fréquentation qui justifie l'entreprise épideictique de Macrin, plus que ses talents. Capables de chanter leurs propres louanges, les frères Langey n'ont pas besoin de l'entremise du poète. Macrin revêt donc la *persona* de l'ami attentionné et argue qu'il est doux (*dulcis*) d'être loué par un être cher. L'argument est utilisé dans un hymne à Jean du Bellay :

*Tum quae nota tibi a teneris mea Pegasus annis
patrocianti serviat.
Dulce, puto, fuerit, vates doctissime vatum,
Musa cani domestica.*

Alors, que ma Pégasienne, que tu connais depuis mes tendres années
Te serve comme un patron.
Il te serait doux, je crois, poète docte entre tous les poètes,
D'être chanté par une Muse familière.

(*Hymnes [1537]*, III, 27, 43-46)

La Muse macrinienne est familière (*nota, domestica*), plutôt que talentueuse ; ces humbles épithètes contrastent avec la périphrase hyperbolique et superlative désignant Du Bellay, *vates doctissime vatum* (v. 44). Le poète, pour sa part, adopte un style proche de la conversation au vers 45, avec l'incise *puto* qui brise le rythme du vers, pour mettre en valeur la spontanéité et

¹¹⁹ *Carmina [1530]*, I, 12, 15-16.

la familiarité de la relation. Le même adjectif, *dulcis*, apparaît dans une ode à Guillaume du Bellay :

*Invidet votis animoque prono
in tuas laudes, mala sors gravisque
servitus, et quis situs olim in arcto
maxima gessit ?*

*Da manum fessoque et opem roganti
sisteque optatis Heliconis umbris,
siste vel Pindo super, unde totus
audiat orbis*

*Langiae gentis decora alta et actos
hostibus crebro domitis triumphos,
teque decertare ferosque dictis
flectere reges (...)*

*Haec situ longi senii sepulta
in manus nunquam venient nepotum,
sint poetarum nisi litteratis
illita chartis.*

*Tu tibi vates potes esse, Langi, et
litteris mandare tuos labores,
sed tamen noti tibi vatis ore est
dulce referri !*

Jaloux, ils s'opposent à mes vœux, à mon esprit
Désireux de te louer, le sort malveillant et ma lourde
Servitude – qui a jamais pu, ainsi limité,
Accomplir de grandes choses ?

Tends la main à un homme épuisé qui te supplie de l'aider,
Installe-le dans les ombres de l'Hélicon auxquelles il aspire,
Installe-le sur le Pinde, d'où le monde entier
Pourra entendre

De la famille Langey les exploits sublimes,
Les triomphes remportés sur une masse d'ennemis terrassés,
Comment tu as combattu, comment par tes paroles tu as fait plier
Des rois farouches. (...)

Ensevelis par un temps trop long, ces hauts faits
Jamais ne parviendront entre les mains de tes descendants,
S'ils ne sont pas imprimés
Dans les livres des poètes.

Tu peux être toi-même ton poète, Langey, et
Consigner tes propres travaux par écrit,
Mais pourtant, qu'il est doux d'être commémoré
Par un poète connu de toi !

(*Carmina* [1530], III, 23, 9-20 et 25-32)

Les trois premières strophes citées suivent une gradation qui commence avec une description négative de l'état de Macrin, traduite par le lexique de l'écrasement et de l'étroitesse (*invidet, gravis, arcto*, v. 9-11). À la strophe suivante, l'impératif *da manum* (v. 13) amorce un mouvement ascendant qui amène le poète sur les hauteurs de l'Hélicon et du Pinde ; l'anaphore de *siste*, autre tournure impérative, aux vers 14 et 15, confirme la position de supériorité reconnue à Langey, et exacerbe l'idée de la dépendance du poète. Enfin, l'enjambement entre les deux strophes, aux vers 16-17, fait du service rendu la cause directe de l'éloge : aussitôt sauvé, le poète est en mesure de chanter la gloire de la famille Du Bellay, à commencer par Guillaume. Cette fois, il ne rend plus hommage à sa qualité de mécène secourable, mais à son talent de diplomate et de militaire, dont Macrin énumère quelques glorieux faits (v. 18-20). Le poète reprend ensuite l'argument topique de l'immortalité poétique : l'adjectif *situ* (v. 25), écho au vers 11, ne fait plus référence à la situation matérielle inconfortable du poète, mais à l'écrasement du temps qui passe. On retrouve ensuite une nouvelle occurrence de l'éloge de Langey comme poète de ses propres mérites : la juxtaposition des pronoms *Tu tibi* au vers 29 et l'écho sonore du vers 30, entre le début, *litteris*, et la fin, *labores*, font de lui un homme « total ». Il ne reste plus à Macrin qu'à invoquer la familiarité (*noti*, v. 31) et la douceur (*dulce*, v. 32) d'un éloge amical ; comme il le fera plus tard dans les *Hymnes* pour Jean.

Dans le cas de Jean du Bellay, Macrin se ménage, outre celui d'ami, un autre rôle : celui d'éditeur. Les *Poemata* du cardinal sont précédés d'une épître en prose composée par Macrin à l'intention de Pierre du Châtel, lecteur et bibliothécaire du roi¹²⁰. Le poète feint (vraisemblablement) d'avoir publié cette collection de pièces recueillies auprès d'amis sans l'assentiment de leur auteur ; il encourage Du Châtel à les publier, en vantant leur élégance, leur charme et leur sérieux, et en proposant Du Bellay comme un modèle pour une jeunesse trop oublieuse de l'activité poétique¹²¹. Dans le recueil, Macrin rappelle à plusieurs reprises l'intimité du cardinal avec les Muses. Après avoir réitéré ses promesses d'immortalité dans l'ode II, 9¹²², Macrin fait de Jean du Bellay son double idéalisé, capable de concilier *negotium* et *otium*¹²³. L'ode II, 16 est ainsi structurée par une alternance entre les tableaux de son

¹²⁰ Pierre du Châtel (1480-1552) avait été présenté au roi par Jean du Bellay ; il devint lecteur du roi, puis aumônier de la chapelle royale et enfin maître de la Librairie du Roi, à la suite de Guillaume Budé, à partir de 1540. Il poursuivit la politique d'acquisition initiée par son prédécesseur. Macrin lui dédie plusieurs pièces : *Odes* [1537], I, 5, II, 7 et VI, 21 et *Odes* [1546], I, 1, II, 1 et 12 et III, 1, 6 et 20.

¹²¹ L'épître et les arguments de Macrin sont étudiés plus longuement par P. Galand, « Jean du Bellay, cardinal-poète », p. 128-131, qui s'intéresse à la « mise en scène » des *Poemata*, dans la tradition de la silve et de l'éloge.

¹²² *Odes* [1546], II, 9, v. 17-24.

¹²³ S. Laburthe, « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 282-284.

activité politique, et ceux de son écriture poétique. L'ami est apostrophé, dans les deux premiers vers, comme « *Magne Bellai, citharae arte pollens, | Sequanae Antistes simul, et Garumnae* » (« Grand Du Bellay, puissant dans l'art de la cithare, | Maître de la Seine comme de la Garonne »). Le participe *pollens*, dont le sens peut suggérer le pouvoir politique, prend un sens artistique ; les lieux sur lesquels le destinataire a pouvoir sont des fleuves, symboles traditionnels de poésie. Les deux premières strophes reprennent les titres de gloire politique de Du Bellay¹²⁴, la troisième le renvoie à l'isolement des Muses¹²⁵ ; pareillement, les deux strophes suivantes reviennent sur ses mérites de diplomate¹²⁶, et les trois dernières strophes sur son talent de poète, de *vates* (v. 25), occupant solitaire d'un *locus amoenus* accueillant¹²⁷. Le dialogue harmonieux entre les deux visages de Du Bellay – quatre strophes pour l'homme d'État, quatre pour l'homme de lettres – montre l'équilibre enfin réalisé entre les deux carrières. Comme l'a montré Suzanne Laburthe, la force du lien amical entre Macrin et le cardinal du Bellay ne connaît pas d'interruption dans sa carrière : dans les *Naeniae*, Jean du Bellay est le seul qui pourrait, par sa présence, atténuer le chagrin de Macrin ; mais son absence maintient cet espoir dans l'ordre du fantasme, et s'inscrit dans l'expérience du doute religieux¹²⁸.

Ressusciter le désir d'écrire

Guillaume du Bellay : odes liminaires des Carmina de 1530

Parce qu'il est un protecteur secourable et bienveillant, Guillaume du Bellay se substitue à la Muse, en rendant possible l'activité de son poète, non seulement matériellement, mais mentalement ; parce qu'il est également *vates*, il devient un maillon de l'inspiration « contagieuse » qui pousse Macrin à écrire¹²⁹.

La première ode des *Carmina* montre que le destinataire du recueil joue le rôle d'une Muse. Macrin commence par rappeler l'importance historique du chant lyrique, qui loue les dieux comme les héros, assure leur renommée éternelle, apaise les combattants (v. 1-24).

¹²⁴ *Odes [1546]*, II, 16, 3-8.

¹²⁵ *Ibid.*, v. 9-12 : « *Mauricos saltus et amoena Tempe | civium turba peragrans relicta, | solus intenta neque solus excis | mente Camoenas* », « Par les défilés maures, dans l'agréable Tempé, | Délaisant la foule de tes concitoyens, tu te promènes, | Seul, et de ton esprit absorbé, seul, | Tu ne chasses pas les Camènes. »

¹²⁶ *Ibid.*, v. 13-20.

¹²⁷ *Ibid.*, v. 21-32.

¹²⁸ S. Laburthe, « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 285-288 ; voir le chapitre final, p. 454-455.

¹²⁹ Voir P. Galand-Hallyn, « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », p. 528. Sur le *topos* platonicien de l'inspiration par contagion, voir l'introduction du premier chapitre, p. 78.

Dans ces premières strophes, le chant est partout, notamment avec l'anaphore de *cantus* au début de trois strophes (v. 13, 17 et 21). Macrin mentionne ensuite rapidement les prouesses d'Orphée (v. 25-26) et d'Amphion (v. 26-27), puis rappelle plus longuement le mythe d'Arion, exemple des vertus salvatrices de la poésie (v. 28-44). Brutalement, le poète fait contraster cet âge d'or arcadien avec la situation moderne, où chacun préfère, aux beaux-arts d'autrefois (*pulchris majorum artibus*), l'accumulation de richesses (v. 45-48). Les deux ultimes strophes en appellent alors à Langey, seul protecteur de la poésie dans une époque oublieuse des gloires du passé :

*Errore ab isto tu positus procul,
facunde Langi, Pieridas foves
nec liberales disciplinas
largus opum sinis interire.*

*Quod ni te iniquo hoc Francia seculo
portum dedisset vatibus unicum,
suspensa cum plectro chelysque
mutus et ipse chorus sileret.*

Toi, te tenant bien loin de cette funeste erreur,
Éloquent Langey, tu favorises les Piérides,
Et les Belles-Lettres,
Par ta munificence, tu ne permets pas qu'elles meurent.

Si dans le siècle inique où nous vivons, la France
Ne t'avait pas donné aux poètes, comme leur unique havre,
À côté du plectre, la lyre
Resterait accrochée, et le chœur lui-même demeurerait muet.

(*Carmina* [1530], I, 1, 49-56)

Les premières strophes débordent de mentions musicales, et le silence s'abat dans les tous derniers vers, comme une hypothèse inquiétante, le verbe *sileret* venant clore le poème en faisant planer sur le reste du recueil un genre de menace. Pour que puisse s'écrire la suite du livre, Du Bellay est une condition incontournable, sans laquelle le *cantus* n'appartient plus qu'au passé idéalisé de l'Antiquité. Sans Langey et son soutien, l'alternative est, tout simplement, la mort des Muses (*nec sinis interire*, v. 52). L'image finale mélancolique de l'immobilité et du mutisme (*suspensa* au début du v. 55, *sileret* à la fin du v. 56) crée un effet de suspens en donnant à imaginer une réalité alternative dans laquelle le recueil – et la poésie en général – ne seraient tout simplement pas possibles.

Dans la suite du recueil, les odes liminaires continuent de raconter une fable dont les protagonistes sont le poète, désabusé et privé du désir d'écrire, et son protecteur, dont la

douce insistance l'incite à reprendre la plume. L'ode II, 1 s'ouvre sur une question désabusée : « *Ad laeta quid me carmina provocas, / facunde Langey ?* » (« À quoi bon m'inciter à des chants d'allégresse, éloquent Langey ? »)¹³⁰. Macrin invoque la captivité du roi François I^{er} pour justifier son dégoût de la poésie et le tarissement de son *impetus* (v. 14). Langey seul est *facundus*, capable de parole. Le poète imagine ensuite la liesse de la libération du roi, qui ferait renaître l'inspiration : « *tunc nostra testudo canorum / Orphea Maenidemque vincat* » (« alors notre lyre d'écaille vaincrait | L'harmonieux Orphée et le poète de Méonie »)¹³¹. C'est l'insistance de Langey, une fois de plus, qui garantit l'existence du recueil malgré les réticences du poète.

Le troisième livre s'ouvre sur une nouvelle déploration du peu de cas que la France contemporaine fait des Belles-Lettres et de l'immoralité des temps modernes, Du Bellay apparaissant une fois du plus la seule exception à ce triste tableau (v. 1-24). Le dernier, mais non le moindre, des mérites de Langey est d'être digne des travaux des Muses (« *vatum Pieriis digne laboribus*¹³² »). Macrin répète que le contexte est défavorable aux Muses et à la poésie, ce qui lui interdit de pouvoir s'imaginer rivaliser avec Horace ou les Anciens,

*indigni venia forsitan, ultimis
quod nati veterum finibus Andium
illotis pedibus sancta Heliconidum
intremus penetralia.*

... indigne peut-être qu'on me pardonne,
Moi qui suis né aux confins du vieil Anjou,
D'avoir pénétré sans purifier mes pieds dans le sanctuaire
Sacré des Héliconiennes.

(*Carmina* [1530], III, 1, 33-36)

Macrin accepte pourtant de se plier à la tâche pour l'amour de Du Bellay et de sa gloire : « *sic cupido tuae laudis suadet amor*¹³³ ». L'amitié sincère, et non pas seulement la personne qui la suscite, devient une force inspiratrice. Macrin souligne pourtant, au dernier mot de l'ode, ce que cette entreprise a d'étranger (*peregrinitas*, v. 48) pour un Français tel que lui. Poète et destinataire partagent leur décalage avec leur époque ; le tableau détaillé d'un milieu hostile à leurs vœux et dans lequel ils se démarquent permet d'établir une connivence entre eux. Cependant, pour Du Bellay, ce décalage est source d'éloge, qui fait de lui le seul capable de

¹³⁰ *Carmina* [1530], II, 1, 1-2.

¹³¹ *Ibid.*, v. 31-32.

¹³² *Carmina* [1530], III, 1, 26.

¹³³ *Ibid.*, v. 45-46.

faire revivre le passé glorieux (il est *dignus*, v. 26), alors que pour l'*indignus* Macrin (v. 33), revenir à la lyre antique est une audace (*audebo* v. 45, *temerarium* v. 47), et il n'est jamais qu'un intrus indigne et impur dans le sanctuaire des Muses. Du Bellay est son garant non seulement sur le plan social, mais quasiment religieux ; ce sont ses qualités de poète, et l'affection qu'il « inspire », qui autorisent Macrin à écrire.

Enfin, le quatrième livre met en scène le retour à la poésie de Macrin après une longue absence due à des tourments personnels et aux impératifs à la Cour, qui l'ont privé d'*otium*. Il reprend l'image des instruments de musique inutilisés de l'ode I, 1 :

*Intermissa nimis diu
te poscente hilares plectra resumimus,
toto et pene triennio
suspensam fragili pariete barbiton
gnava deripimus manu.*

Après un oubli trop long,
À ta demande, je reprends joyeux le plectre
Et, presque trois ans plus tard,
Du mur fragile je décroche le luth,
D'une main empressée.

(*Carmina* [1530], IV, 1, 1-5)

À la *suspensa chelys* de la première ode, image du silence des Muses en l'absence d'un protecteur, répond le *suspensa barbiton* enfin décroché par Macrin sur les instances de Langey. L'écho de cette image donne au livre des *Carmina* un tour narratif discret, le dialogue entre le poète et son protecteur, par l'entremise des Muses, faisant office de fil conducteur dans le recueil. Macrin conclut en demandant à Langey son indulgence, craignant de souffrir de la comparaison avec Horace (v. 19-26) ; outre sa fonction protectrice et inspiratrice, il reconnaît à son destinataire le rôle d'arbitre des élégances littéraires¹³⁴. La lecture critique de Du Bellay est le parachèvement du poème¹³⁵.

Les poèmes liminaires des *Carmina* racontent donc une fable qui garantit la cohérence du recueil : un pays ravagé par la cupidité ou la guerre, oublieux des vertus de la poésie et des leçons du passé ; un homme d'exception, capable par son talent littéraire et par sa générosité de mécène de garantir la survivance de la poésie lyrique ; un poète réticent, enfant de son temps et de son pays donc *a priori* indigne lui-même des Muses, écœuré par le contexte, trop

¹³⁴ Voir aussi *Carmina* [1530], I, 31, où Macrin appelle Langey « *hujus minuti pectinis arbiter / censorque* », « arbitre et censeur de mon humble plectre » (v. 1-2).

¹³⁵ On retrouve, de ce point de vue, la conception pontanienne de l'*admiratio* nécessaire : voir le chapitre I, p. 80-81.

peu adroit pour rivaliser avec ses modèles, mais qui grâce à ce patron retrouve, livre après livre, le désir et la capacité d'écrire. Guillaume du Bellay se substitue à la Muse à quatre titres : comme protecteur, il donne à Macrin des moyens et des raisons d'écrire ; comme poète, son enthousiasme le touche par contagion ; comme lecteur, il est la pierre ponce qui lime et embellit le vers ; comme ami, il fait entrevoir un nouveau visage de l'inspiration.

Jean du Bellay : odes liminaires des Hymnes de 1537

Macrin pratique à l'égard de Jean du Bellay une poésie encomiastique plus conventionnelle dans les *Hymnes* : Suzanne Laburthe l'a montré dans son article consacré à la figure du cardinal dans l'œuvre poétique, des *Hymnes aux Naeniae*¹³⁶. La première pièce du recueil s'ouvre à la manière du *De arte poetica* de Vida¹³⁷ :

*Vatis dexter ades carminibus tui,
nec cantus citharae despice Lesbiae,
Bellai, proavis edite Martiis...*

Viens et sois propice aux hymnes de ton poète,
Ne méprise pas le chant de la cithare lesbienne,
Du Bellay, né des descendants de Mars...

(*Hymnes [1537], I, 1, 1-3*)

Le premier mot de l'ode fait de Macrin un poète de style élevé, un *vates* auteur de *carmina*, et les deux impératifs (*ades*, v. 1 et *nec despice*, v. 2) transforment le destinataire en Muse ; l'apostrophe du vers 3 confirme l'hyperbole épique des premiers vers. Suzanne Laburthe a montré que cette ode sacrifiait l'amitié et l'authenticité à l'exemplarité d'une image idéale, qui se déploie des vers 3 à 48 avec une syntaxe ample et un lexique teintés d'*epos*, et une *amplificatio* à la fois épique et encomiastique¹³⁸. Toutefois, le poète coupe court à cet emportement, en reprenant l'expédient de son modèle, Horace :

*Sed quo Musa ruis ? Munia quid Ducum
vix aequenda senis Minciadae tuba,
vix et grandisonis Meonii modis,
aspiras gracili dicere barbito,
culpaque exigui deterere ingeni ?
Ad pensum potius Musa redi tuum,
atque incoepa tibi perfice stamina.
Nervis blanda agedum carmina divide,*

¹³⁶ S. Laburthe, « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur ».

¹³⁷ À comparer avec Vida, *De arte poetica*, I, 1 : « *Primus ades, Franciscus, socios ne despice Musas...* »

¹³⁸ S. Laburthe, « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 277-280.

*quae, post bella, mei Langiadae audiant
quaerentes vacuis auribus otia.*

Mais où t'emportes-tu donc, Muse ? Les hautes fonctions des chefs militaires
Que peinerait à chanter dignement la trompette du vieil homme du Minucius,
Que peineraient à chanter les rythmes amples du poète de Méonie,
Pourquoi prétends-tu les dire sur ton petit luth,
Pourquoi les rabaisser par ton maigre talent ?
Retourne-t-en plutôt, Muse, filer ta laine
Et achève la toile que tu as commencée.
Sur tes cordes, allons, scande de doux poèmes
Afin que mes chers Langey, s'en revenant de guerre, leur prêtent
Une oreille attentive quand ils chercheront le repos.

(*Hymnes [1537]*, I, 1, v. 49-58)

Les reproches à la Muse audacieuse occupent, chez Horace, une unique strophe¹³⁹ ; dans les protestations d'humilité, au moins, Macrin peut dépasser le maître, faute d'égaliser Virgile et Homère (v. 50-51), et ses invectives occupent huit vers. Son insistance sur la petitesse des moyens de sa Muse est une hyperbole en miroir de la hauteur des vers précédents : les vers 52 et 53 adoptent une structure syntaxique similaire, faisant se succéder un adjectif péjoratif, un infinitif et un nom (*gracili dicere barbito et exigui deterere ingeni*). La Muse tisserande est cantonnée au matériau le plus grossier, la laine, image d'un style rustre et médiocre (v. 54-55) ; ses chants sont ceux de l'*otium*, et non de la guerre, comme en témoigne le dernier mot du vers 58. Suzanne Laburthe le souligne justement : la partie programmatique de cette ode liminaire est ce retour à un *èthos* humble, et non l'enflure épique des premiers vers. Macrin semble vouloir s'acquitter une fois pour toutes des hauteurs de l'éloge, pour pouvoir ensuite, dans le reste du recueil, conserver sa *persona* d'ami sincère et de poète moyen¹⁴⁰.

L'ode liminaire du second livre, adressée « *Ad Io. Bellaium S. R. E. Cardinalem ampliss.* » et ouverte par l'apostrophe « *Bellai pater et Patrone vatium* », prend une coloration chrétienne. À la Muse tisserande succède la Muse végétale dont le poète est le jardinier, métaphore qui permet à Macrin de revenir sur sa carrière et sa relation avec ses deux patrons :

*Herbis in teneris adhuc virebat
immatura meae seges Camoenae,
culmorum nova cum superfluum
fratri luxuries tuo dicata est.
Rubro a te petaso infulisque clarum,*

¹³⁹ Horace, *Odes*, III, 3, 69-72 : « *Non hoc jocosae conveniet lyrae ; | quo, Musa, tendis ? desine pervicax | referre sermones deorum et | magna modis tenuare parvis* » (« Mais ces accents ne sauraient convenir à une lyre badine. Où t'en vas-tu, ma Muse ? Cesse de rapporter intrépidement les entretiens des dieux et de réduire de grandes choses à la petitesse de tes rythmes », trad. cit.). Voir les prolégomènes, p. 51-52.

¹⁴⁰ S. Laburthe, « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 279-280.

*et Sidonide lena inauguratum,
pars messis melior probatiorque
et fructus magis uber addecebat.*

D'herbes tendres il commençait juste à verdir,
Le champ immature de ma Camène,
Quand de son blé foisonnant la nouvelle
Abondance fut dédiée à ton frère.
Toi qui tires ta célébrité de la mitre rouge et des ornements sacrés,
Consacré par la pourpre sidonienne,
C'est une part de ma moisson meilleure et de plus grande qualité,
Un fruit plus fécond qui te convenaient.

(*Hymnes [1537]*, II, 1, 15-22)

Guillaume devient le protecteur des jeunes années (*teneris*, v. 15, *immatura*, v. 16, *nova*, v. 17) ; Jean est le destinataire d'une poésie plus mature et plus élevée (*melior probatiorque*, v. 21), mais aussi plus féconde (*uber*, v. 22), influencée par la religion chrétienne et le cardinal qui la personnifie. Macrin utilise deux autres métaphores végétales dans les odes liminaires¹⁴¹, celle de la corne d'abondance débordante de fleurs, déjà évoquée¹⁴², et celle de l'herbe ravivée par la pluie, dans l'ode liminaire du livre V. L'amitié de son destinataire lui rend le désir d'écrire et, si sa Muse est modeste, elle peut se contenter de faire résonner dans les vers comme dans le pays tout entier le nom de son protecteur :

*Quae lyrae nervis, Dea, versibusque
praesides doctis, meditare carmen
ante inauditum sociasque tecum
junge sorores.*

*Antra « Bellaium » latebrosa, saltus
frondei « Bellaium » iterent et undae
quas vagus flava Liger in profundum
volvitur arena.*

Toi qui es des cordes de la lyre, déesse, et des doctes vers
La maîtresse, compose un chant
Inouï à ce jour et à ta voix joins et associe
Celle de tes sœurs.

Que les antres disent « Du Bellay ! » et leurs cachettes, les bois
Feuillus, « Du Bellay ! », qu'ils résonnent de ce nom, et aussi les flots
Que la Loire sinueuse fait rouler vers les blonds
Sables des profondeurs.

(*Hymnes [1537]*, V, 1, 13-20)

¹⁴¹ Sur ces deux métaphores végétales, voir *ibid.*, p. 289-292. L'image vient des psaumes 63 et 65.

¹⁴² *Hymnes [1537]*, IV, 1, 25-32 : voir ci-dessus, p. 209.

La première strophe citée élabore une harmonie symphonique, en faisant entrer respectivement les lignes mélodiques de la lyre (v. 13), du chant nouveau (v. 14-15) et de sa reprise chorale par les voix des autres Muses (v. 16). Le nom du destinataire est par deux fois jeté au milieu des groupes syntaxiques, aux vers 17 et 18, pour mimer le phénomène d'écho désordonné et omniprésent qui s'impose dans la nature toute entière. Faute d'un grand talent, l'humble poète s'en remet à sa modeste Muse pour composer le poème le plus simple et le plus élogieux qui soit : la simple répétition enthousiaste du nom glorifié, au point qu'elle bouleverse la structure de la strophe et celle du monde. Macrin s'affranchit des passages obligés de l'éloge, leur préférant une expression spontanée et enthousiaste éveillée par le seul pouvoir d'un nom. C'était la promesse formulée dans la première ode du livre III : « *Nulla pingatur mihi charta posthac, | magne Bellai, sine te* » (« Puissé-je désormais ne remplir aucune page, | Grand Du Bellay, sans ton nom¹⁴³ »). Le poète y fait la promesse de mentionner son patron au début et à la fin de chaque livre (v. 3-4), et fait de la *virtus* de Du Bellay, ainsi que des lettres mêmes de son nom (v. 9-10), un guide pour lui. Ce pouvoir reconnu au nom marque un basculement d'une mystique antique à une mystique sacrée¹⁴⁴.

Macrin s'est fait le digne descendant d'Horace, humble poète qui voit sa Muse lui échapper dans l'hymne I, 1, auteur timide et léger inspiré par une *imbellis Heliconia* dans l'hymne IV, 1¹⁴⁵ ; au moment d'introduire le dernier livre du recueil, il compare Jean du Bellay à Mécène¹⁴⁶ et reprend à son compte l'*èthos* horatien. Cependant, il y ajoute deux thèmes : d'une part une christianisation de l'inspiration, dont la hauteur vient de l'autorité religieuse incarnée par le destinataire, et qui se traduit par le recours à un intertexte chrétien et davidique¹⁴⁷, et d'autre part une sacralisation de l'amitié inspiratrice¹⁴⁸.

Poète de cour soucieux de légitimer son activité, Macrin ne tarit pas sur les pouvoirs d'immortalité conférés par les Muses et leur poète. Ce faisant, il tisse le motif avec des topiques encomiastiques, adaptées en fonction du destinataire. L'éloge de François I^{er}, dans les *Lyrice* de 1531 tout particulièrement, commence par affirmer la supériorité de la poésie sur les arts visuels, dans le cadre du paragone, puis transforme, dans le temps même de l'énonciation poétique, le printemps des Muses royales en œuvre d'art dont le roi est à la fois

¹⁴³ *Hymnes [1537]*, III, 1, 1-2.

¹⁴⁴ Macrin veut substituer le chant sacré au chant profane (sur les conditions de ce revirement religieux, voir le chapitre précédent, p.155). S. Laburthe analyse les métaphores empruntées à la Bible à propos de Du Bellay dans « Le cardinal du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 293-296.

¹⁴⁵ *Hymnes [1537]*, IV, 1, 1-2 : « *Imbellis haec si, Iane, Heliconias | clarare cantu possit idoneo...* »

¹⁴⁶ *Hymnes [1537]*, VI, 1, 1-14. Voir aussi ci-dessus, p. 229-230.

¹⁴⁷ S. Laburthe, « Le cardinal Du Bellay, mécène, sage et sauveur », p. 296-297.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 297.

le sujet immortel et l'architecte. L'éloge des mécènes et des puissants utilise l'argument qui inverse la relation entre poète et patron, faisant du poème non le contre-don, mais le don initial, qui appelle une dette ; Macrin thématise ce renversement des rôles par la métaphore de la corbeille des Muses, et par l'assimilation entre exploits militaires et protection des Belles-Lettres, les Muses devenant les personnages à défendre par-dessus-tout. Enfin, avec ses amis Guillaume et Jean du Bellay, Macrin s'affranchit des obligations de l'éloge en établissant leur supériorité poétique, qui fait d'eux les seuls auteurs dignes de composer leur propre éloge, justifiant son entreprise par la douceur de l'amitié et transformant les frères Langey en puissances inspiratrices bienveillantes capables d'assurer la pérennité de son chant.

Conclusion

Si l'immortalité des Muses inquiète aussi bien Pontano que Macrin, leur traitement du motif diffère en raison de l'écart de leurs deux conditions, homme d'État assuré de son statut pour l'un, poète de Cour soucieux de sa situation pour l'autre. Pontano entoure des attentions des Muses les tombeaux de personnages de tous ordres, fictifs ou réels, mais accorde la faveur des déesses aux poètes, tout particulièrement à ses amis et collègues, ce qui lui permet de se compter dans leurs rangs et d'affermir sa foi dans la pérennité de sa propre production poétique. Macrin, de son côté, en héritier des conceptions de Cicéron et de Pétrarque, martèle auprès des puissants qui le protègent que l'immortalité poétique leur est indispensable, métaphorisant leur relation et sa propre fonction pour mieux renverser le rapport du don et du contre-don. Leur représentation respective des Muses est au diapason. Celles de Pontano, donnant corps aux promesses d'immortalité, s'acquittent des gestes et rites funéraires, dans le temps éternellement durable du texte, même si pointe parfois l'angoisse de leur incapacité à assurer le salut. Celles de Macrin sont tour à tour puissantes et fragiles, protectrices ou protégées, symbole de la relation ambivalente entre poète et patrons.

Malgré leur différence d'intention, les deux poètes utilisent des procédés comparables pour envisager les moyens littéraires de l'immortalisation. La figure de la Muse rend visible la métamorphose de l'éphémère en texte : au lieu de simplement se donner à lire comme un objet fini, le poème utilise les ressources de l'*enargeia* pour montrer le passage du transitoire (parole, scène, personnage) à l'éternité. On peut en relever deux métaphores comparables. Le texte-monument des tombeaux de Pontano, qui transmue la parole en texte, rappelle le texte-œuvre d'art de Macrin, qui inverse le procédé de l'*ekphrasis* en changeant le cortège vivant des allégories en gravure figée par les Camènes. La Muse ouvrière ou artisanne accomplit le processus et s'en fait la mémoire. La seconde image est celle du texte-jardin, par lequel Pontano affirme la réversibilité des métamorphoses et donc la possibilité de réanimer les objets du poème ; ce symbole de vie est rappelé, chez Macrin, par l'image du texte-corbeille de fleurs, offrande plus durable que toute gloire.

Pontano comme Macrin, enfin, s'appuient sur le motif de la Muse immortelle pour évoquer la solidité de leurs liens d'*amicitia* avec ceux dont ils font les favoris des Muses, modèles du poète idéal auxquels ils se comparent implicitement. On le verra plus loin, la question de l'immortalité prend, pour l'un comme pour l'autre, un tour plus personnel lorsqu'ils sont confrontés au deuil conjugal et familial, ébranlant la foi dans les promesses des Muses.

Deuxième partie

Paysages et portraits des Muses

CHAPITRE I

LA MUSE VOYAGEUSE

Introduction : enjeux poétiques et politiques du retour des Muses

La présence, l'absence, le départ ou le retour des Muses dans le paysage national est un enjeu éminemment politique : Guy Demerson l'a rappelé dans son article consacré au « mythe de la fuite des Muses » dans la littérature française du XVI^e siècle¹. Les Muses symbolisent la santé intellectuelle du pays, le soutien apporté par le pouvoir aux belles-lettres, la vigueur de la création littéraire d'une nation jugée digne du rayonnement athénien et romain². Placer les Muses dans un lieu nouveau, c'est affirmer symboliquement qu'il est possible d'y composer une poésie héritière de celle qu'elles inspirèrent autrefois ; ancrées dans un espace, elles le sont aussi dans le temps, résorbant le sentiment de distance et d'exil entre les humanistes et le passé des Anciens³. Guy Demerson note que, si leur fuite est abondamment représentée dans la poésie de langue française, les vers néo-latins chantent plutôt leur retour triomphal⁴. Le motif, emprunté à la poésie antique⁵, est, sans doute, topique, mais sa vitalité témoigne d'un sens profond, expression d'un besoin mais aussi d'un orgueil à la fois patriotique et personnel.

Dans l'évocation émerveillée des paysages familiers qui se peuplent de créatures allégoriques, les Muses cohabitent avec une foule de Nymphes locales également parées de pouvoirs poétiques. *Mutatis mutandis*, les premières, exilées et transplantées, rappellent les Pénates vagabonds, et les secondes, fermement ancrées dans un paysage singulier, les Lares inséparables du lieu. L'intérêt de ces cortèges de Nymphes est double : inventer à la

¹ G. Demerson, « Le mythe de la fuite des Muses », *Propos sur les Muses et la laideur*, *Littérales* 28, 2001, p. 121.

² *Ibid.*, p. 114. Vida raconte la fuite puis le retour des Muses en Italie dans le *De arte poetica*, I, 178-200.

³ Voir G. H. Tucker, *Homo viator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Genève, Droz, 2003, p. 1-55 (« Travel, Writing, Identity and the Typology of Exile ») et l'introduction de F. J. Nichols à l'*Anthology of Neo-Latin Poetry*, Yale, University Press, 1979, p. 5-6 et p. 13.

⁴ G. Demerson, « Le mythe de la fuite des Muses », p. 109.

⁵ Sur les images du transfert des Muses dans la littérature antique et la terminologie de l'*inventio* secondaire, voir A. Thill, *Alter ab illo*, p. 479-487, qui propose notamment une étude des verbes employés par les auteurs.

topographie régionale une mythologie inédite qui la porte à la hauteur des lieux de légende, et garantir l'*enargeia* descriptive⁶ en mettant littéralement en mouvement le paysage au rythme des danses, des chœurs ou des rencontres. Or la description d'un lieu familier transformé en *locus amoenus*⁷ par les pouvoirs du texte et de ses personnifications est stratégique à plus d'un titre. D'abord, le paysage est un lieu de rencontre entre le réalisme et l'imagination, entre la *mimèsis* et la *phantasia*⁸. La représentation d'une nature habitée, variée et pleine donne corps à cette fantaisie⁹. Ensuite, la description en général, et notamment l'exercice codifié du *locus amoenus*, sont des lieux de langage, des lieux métopoétiques¹⁰ : comme le montre Perrine Galand, c'est un moyen pour le texte d'exhiber son statut d'œuvre d'art¹¹ et le paysage est souvent une métaphore des *genera dicendi*¹². Enfin, toute poésie a besoin d'un lieu pour se dire¹³, tout poète a besoin de se sentir appartenir à ce lieu et d'y projeter ses désirs et ses états d'âme¹⁴. Alain Michel a souligné l'affinité qui existait entre « le sens du merveilleux dans les métamorphoses et la connaissance des espaces intérieurs »¹⁵. Le sentiment d'exil temporel des poètes humanistes exacerbe le besoin de s'enraciner dans un espace.

Le récit mythologique, comme celui du retour des Muses exilées, et l'éloge topographique d'un paysage merveilleux animé de métamorphoses et d'allégories, sont deux *topoi* de

⁶ Sur la notion d'*enargeia* dans la description, son histoire et ses définitions, je renvoie naturellement aux travaux de P. Galand, notamment le chap. II.1 dans *Les Yeux de l'éloquence*, intitulé « L'*enargeia* de l'Antiquité à la Renaissance », et *Le Reflet des fleurs*, p. 37sq et les n. 20 et 26.

⁷ Sur le *locus amoenus*, voir notamment E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, chap. X, en part. p. 183-185. Sur les problèmes posés par la notion moderne de « paysage » appliquée à la poésie antique et humaniste, voir A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie. La représentation du paysage chez les poètes napolitains du Quattrocento et leurs sources antiques », *Camena* 14, 2012 [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/camena_14_1.pdf], p. 2.

⁸ Voir P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence*, p. 101 ; A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 51 et p. 121 sur la « double obsession du réel et de l'imaginaire » dans l'art et la littérature latine. À rapprocher du lien entre *mythos* et description, étudié dans *Poétiques de la Renaissance*, p. 168-169, de la distinction entre l'approche scientifique du monde qui tend à s'imposer à la Renaissance, et de l'analyse du repli sur l'approche mythologique capable de réenchanter la nature, proposée par H. Hatzfeld, « The Role of Mythology in Poetry », p. 397.

⁹ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 27.

¹⁰ Sur l'exercice du *locus amoenus*, « *topos* » rhétorique à tous les sens du terme, et ses caractéristiques, voir *ibid.*, p. 127-139 et D. Dupont, *Le Jardin et la nature*, p. 15.

¹¹ P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 8-9 et surtout p. 20-21.

¹² *Ibid.*, p. 122-125.

¹³ F. J. Nichols, *Anthology*, p. 59 : « *the poet's voice is more consonant within its context (...) to be a poet involves being able to be in the right landscape.* » Idée développée entre autres par Boccace, *Généalogie des dieux*, XIV, 20 et Vida, *De arte poetica*, I, 486-496.

¹⁴ Je reprends la phrase d'A. Michel résumant les travaux de P. Galand, dans *La Parole et la beauté*, p. X : « le paysage est état d'âme mais l'état d'âme est lui-même contact avec une certaine évidence ». Voir également, à propos de Ronsard, F. Joukovsky, *Le Bel objet*, p. 27.

¹⁵ A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 49. Voir également J.-M. Ghitti, *La Parole et le lieu*, p. 12-13, sur le sentiment du lien qui unit la parole au site dont elle semble surgir.

l'*encomion* des cités¹⁶ – des nations, faudrait-il dire à propos de Pontano et de Macrin. La question de la *translatio Musarum* ne peut se poser de la même manière pour un Italien et pour un Français¹⁷ ; l'éloge patriotique n'a pas les mêmes enjeux pour un homme politique et pour un poète de Cour. Pontano chante les louanges de Naples et de la campagne environnante dans le recueil bien nommé du *Parthenopeus*, mais également dans plusieurs *Églogues* et dans certaines odes de la *Lyra* ; les mythes et légendes qu'il imagine pour en parer sa ville deviennent des personnages récurrents et cohérents. La *translatio* s'élargit un peu, en direction de la côte amalfitaine et des thermes de Baïes, où le souvenir des grands auteurs est réanimé au rythme des danses harmonieuses de déesses sensuelles (ou malgré elles). Les alentours de Ferrare où Pontano demeura stationné sont pareillement réinvestis dans l'*Eridanus*. Dans tous ces recueils, la *phantasia* mythologique est le point d'appui de l'éloge patriotique et de l'affirmation du retour des puissances antiques. Macrin donne une inflexion plus manifestement politique à sa représentation d'un roi bienveillant recueillant des Muses exilées et dépitées pour les installer magnifiquement à Paris ; l'image des cortèges printaniers triomphaux qui les accompagne illustre le thème du retour de l'âge d'or, et alimente l'émulation avec l'humanisme italien. L'éloge du roi se double de l'expression d'un patriotisme culturel, qui s'exprime d'abord dans l'aspiration à une République des Muses pacifiée, puis se resserre autour des poètes de la *sodalitas*, meilleurs protecteurs des Muses et fondateurs d'un paysage français renouvelé.

¹⁶ Voir L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge*, p. 178-216. Les règles de l'éloge des cités ont été énoncées notamment par Quintilien, *Institution oratoire*, III, 7, 26, d'après lequel elles sont les mêmes que pour l'éloge de personnes (« *lauduntur autem urbes similiter atque homines* »).

¹⁷ Sur la notion de *translatio studii et imperii* au Moyen Âge et à la Renaissance, voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 432-433.

PONTANO ET LES MÉTAMORPHOSES DU PAYSAGE

L'un des moyens de susciter l'*admiratio* du lecteur est, selon l'*Actius*, le récit de métamorphose – Pontano prend l'exemple de la transformation des neufs en nymphes dans l'*Énéide*¹⁸. Sa représentation poétique de la *translatio* est, de ce point de vue, admirable : le paysage napolitain et amalfitain, puis les bords de l'Eridan, s'animent de fables mythologiques tirées du folklore et de sa propre imagination. Les allégories qui donnent vie aux lieux, les métamorphoses dont le souvenir demeure, suggèrent une temporalité où les époques se mélangent, où le passé merveilleux des Nymphes et des auteurs classiques est réactivé par la vigueur des personnifications et de leurs signes. Dans cette création mythologique fertile, Pontano pratique la *contaminatio* des modèles tout en laissant libre cours à sa *phantasia* personnelle et patriotique, un « reflet de cette idéale fusion entre l'*ingenium* et l'*eruditio* » prônée par le *De Sermone*¹⁹. La référence aux personnages et créatures de l'imaginaire antique permet de porter un regard nouveau sur le monde connu²⁰. Peupler le paysage d'une présence mythique vivante, mais « domestiquée » a pour fonction, d'après Donatella Coppini, de transformer le monde réel de Pontano, son époque et sa cité, en « meilleur des mondes possible²¹ » : il réinvente ainsi les environs de Naples (*Parthenopeus*, *Lyra*, *Églogues*), de Baïes (*Hendécasyllabes*) et de Ferrare (*Eridanus*). Les Muses ne sont pas les seules personnifications à voyager pour s'établir dans ses lieux, et on s'intéressera tout particulièrement aux Charites, un groupe dont Pontano développe la mythographie.

Naples et la Campanie

Pontano, natif de Campanie et Napolitain depuis sa jeunesse, se livre à un éloge appuyé de sa ville et de la région environnante en plusieurs lieux de son œuvre. Dans le *Parthenopeus*, il utilise des récits étiologiques de métamorphoses pour donner à la topographie locale une origine remarquable, métaphorique de la création poétique. Les cortèges allégoriques de l'églogue *Lepidina* et de la *Lyra*, de même, donnent de la région une image animée et

¹⁸ Pontano, *Actius*, VII, 1b-c (*Dialogue*, p. 504).

¹⁹ H. Casanova-Robin, « Des métamorphoses végétales », p. 259, et « Dendrophories : d'Ovide à Pontano », p. 118.

²⁰ Voir l'étude d'A. Michel à propos de l'ami et disciple de Pontano, Sannazar, dans *La Parole et la beauté*, p. 196.

²¹ D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », p. 272 (« *migliore dei mondi possibili* »). Voir également, sur l'originalité du rapport entre nature et sentiments dans la poésie de Pontano, P. van Tieghem, *La Littérature latine de la Renaissance*, p. 104.

réaffirment le pouvoir créateur de la parole. Il faudrait ajouter à ces mentions poétiques la digression à la gloire des antiques origines de Naples à laquelle Pontano consacre la fin du livre VI de son unique traité historique, le *De bello Neapolitano*²².

Le second livre du Parthenopeus

Dans son article consacré aux représentations poétiques néo-latines de Naples et de la Campanie, Ariane Buisson rappelle la variété des traditions relatives à leur représentation antique : d'une part, la tension entre vie et mort dans l'épopée, de l'autre, l'imagerie épique véhiculée par la latinité d'argent et notamment les *Silves*²³. Chez Pontano et ses concitoyens, le paysage régional devient, montre-t-elle, « le paradigme de la vision intime et universelle du monde concret », s'animant d'un « réseau de présences récurrentes qui sont chères au poète »²⁴. Pontano se distingue par la variété et la complexité de son imaginaire mythologique. Dans le premier livre du *Parthenopeus*, il se contente d'un bref hommage à sa région d'adoption et se compte au nombre des *vates novos* qu'a portés la Campanie, car « elle est le domaine, la patrie des Piérides, | Elle fut pour [moi], dès l'enfance, le séjour, l'étude de ma Camène » (« *Nanque illa et domus et patria Pieridum est, | illa mihi puero sedem studiumque Camoenae* »)²⁵. Au contraire, dans le second livre, les fables étiologiques relatives à un lieu de la région représentent plus du tiers du recueil²⁶. Cet écart thématique entre les deux livres du recueil, ce passage de l'imitation de Catulle à celle de l'Ovide des *Métamorphoses*, a été étudié à plusieurs reprises²⁷. Comme le montre Antonetta Iacono, même si le modèle ovidien est présent à plus d'un titre, il s'agit moins d'un travail d'*imitatio* que d'*inventio* :

Certo, la lezione degli auctores classici si sente sullo sfondo di queste creazioni poetiche, nel codice letterario della narrazione, nell'orditura del verso, in certi

²² Voir A. Iacono, « Giovanni Gioviano Pontano: un umanista alla corte di Napoli di Ferrante I d'Aragona. La *Laudatio* delle antiche origini della città di Napoli nel *De bello Neapolitano* », Università di Napoli [<http://www.federica.unina.it/corsi/latinistica5-llmu/>] et L. Monti Sabia, *Pontano e la storia*, Roma, Bulzoni, 1995.

²³ A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 3-6, étudie notamment le chant VI de l'*Énéide* et sa réception.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Parthenopeus*, I, 19, 40-41.

²⁶ *Parthenopeus*, livre II, élégies 3, 5, 6, 9, 10 et 14. Sur ces étiologies, notamment étymologiques, voir D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », p. 275.

²⁷ C'est l'objet de l'étude d'A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus* ; il est évoqué par P. Nespoulous, « La Poésie élégiaque de Giovanni Pontano », *Pallas* 21, 1974, p. 77-98, et G. Parenti, « *Contaminatio* di modelli e di generi », p. 47-75.

*moduli diegetici, ma come eredità necessaria, come habitus capace di orientare una scrittura poetica di per sé fantasiosa ed esuberante*²⁸.

La parenté entre Ovide et Pontano tient dans un imaginaire partagé de la métamorphose, dont le fonctionnement s'apparente à celui de la métaphore²⁹. Certes, Pontano adapte aux réalités du paysage campanien les éléments topiques de l'*Arcadia* idéalisée³⁰, notamment la présence de personnifications féminines et de lieux érotisés. Mais l'écart à combler entre le poète italien et son modèle n'est pas seulement spatial, mais temporel. En réactivant le souvenir de métamorphoses dans les lieux décrits, le poète annule brutalement cette distance, en même temps qu'il affirme l'éternité, inscrite dans les lieux, des êtres qui les ont habités et se sont confondus avec eux³¹. Je souhaite donc étudier comment trois de ces métamorphoses fonctionnent à la manière d'une *translatio*, d'une appropriation, dans le temps et l'espace du poète, des signes vivants de la merveille passée. La première de ces fables raconte effectivement une *translatio Musarum* ; les deux autres utilisent des métaphores aquatiques, celle de la source et celle du fleuve, pour figurer la *translatio*.

Le Monte Camino

L'élégie II, 10, « *De Camino monte et Musarum latebris, ad Elisium Gallutium* », raconte la fuite des Muses sur le Monte Camino, situé à une cinquantaine de kilomètres au nord-ouest de Naples. L'intention patriotique de la pièce est patente : en jouant sur la proximité étymologique *Camenae/Caminus*, elle justifie l'appropriation par Naples de la *translatio Musarum*. Par une *contaminatio* d'épisodes mythologiques, Pontano offre au récit de la gigantomachie un dénouement inattendu³². Trois moments scandent la fable créée par lui. Le début du récit montre l'Olympe désarmé par l'attaque et le désarroi des Muses *imbelles*³³ :

Iam super addiderat frondosum Pelion Ossae

²⁸ A. Iacono, *Le fonti del Parthenopeus*, p. 128. Le chapitre dont est tirée cette citation, p. 127-150, propose une *Quellenforschung* de toutes les pièces étudiées ci-dessous.

²⁹ Ainsi A. Michel à propos de la métamorphose ovidienne, dans *La Parole et la beauté*, p. 96-97 : « grâce au mythe, c'est le réel qui se fait métaphore. » Voir également l'article de M. Le Guern, « La métamorphose poétique : essai de définition », dans *Poétiques de la métamorphose*, éd. G. Demerson, Saint-Etienne, Presses Universitaires, 1981, p. 27-36, en part. p. 32 sur la parenté entre métaphore et métamorphose.

³⁰ Sur cette tendance à la Renaissance, voir D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 290.

³¹ Voir H. Campagne, *Mythe et rhétorique*, p. 5 : il s'agit non plus de déchiffrer l'allégorie mais de réactiver la poétique ovidienne et sa construction narrative.

³² La virulence hyperbolique des premiers vers rappelle la gigantomachie racontée par Horace dans l'ode III, 4, mais Pontano remplace les Géants par les Titans, au v. 4. Or ce sont bien des Géants, Otos et Éphialte, qui voulurent entasser le Pélion et l'Ossa (Homère, *Odyssée*, XI, 305-320). Macrin propose également une variation sur la gigantomachie dans l'ode I, 26 des *Carmina*.

³³ Autre référence horatienne (*Odes*, I, 6, 10).

*Titanum coelo pernicioso manus
 turbaque coelestium misero confusa pavore
 cedebat, nullo bella parante Iove ;
 cum sacer Aonidum chorus imbellesque puellae
 aethera praecipiti deseruere fuga.
 Non illis Helicon, non multo numine clarus
 Parnasus tutos exhibuere lares.*

Déjà sur l'Ossa elle entassait le Pélion feuillu,
 La main des Titans, funeste au ciel,
 Et la foule des dieux célestes, désorganisée par une déplorable panique,
 Battait en retraite, en l'absence d'un Jupiter pour mener la guerre,
 Quand le chœur sacré des Aonides, les pacifiques demoiselles,
 S'enfuit en toute hâte des régions éthérées.
 Ni l'Hélicon, ni le radieux Parnasse, célèbre pour déborder de divinité,
 Ne leur offraient plus le refuge de leurs Lares.

(*Parthenopeus*, II, 10, 3-10)

L'emphase des premiers vers, dont le rythme pesant (avec le rejet de *manus* à la fin du v. 4) et l'abondance d'épithètes (*frondosum, pernicioso, misero, sacer*) donnent une coloration épique à la scène, annonce le départ en catastrophe des Muses que leur nature pacifique (*in-bellis*) rend étrangères à cette débauche de violence guerrière. Mais les retraites habituelles des Muses, l'Hélicon et le Parnasse, cités au vers 9 et eux aussi caractérisés par des qualificatifs hyperboliques (*multo numine clarus*), se refusent à elles : l'anaphore du *non*, en début de vers et après la coupe, achève de les en éloigner. La nature mythologique de la scène assure son originalité : Pontano ne reprend pas le motif de Muses exilées par la barbarie des temps ou la folie des hommes, mais situe la scène dans un temps légendaire archaïque, celui des premiers Olympiens. Ce faisant, il donne à son récit de *translatio* une antiquité pleine de noblesse, et ses Muses italiennes y gagnent en légitimité. L'allusion du vers 10 aux Lares, divinités latines et non grecques, achève d'ancrer sa fable dans un imaginaire italien.

Brutalement coupées de leurs lieux d'adoption, les Muses errantes cherchent ailleurs un refuge où se fixer. Les vers suivants racontent, par étapes, leur arrivée en Campanie :

*Antra petunt notasque domos liquere, metuque
 longa pererratis finibus arva tenent.
 Accipit hospitio fessas mitissimus amnis
 Liris, et hospitio sedulus addit opem.
 Mons fuit et scopulis et vallibus undique cinctus,
 cuius ad ima cavae plurimaque antra jacent ;
 huc natus Iovis ille levi placidissimus alveo
 devehit et tacitis abdidit in latebris.*

Elles gagnent les grottes, délaissant leurs demeures familières,
 et dans la peur,

Après avoir erré sur toutes les frontières, elles s'installent dans les champs.
 Un fleuve très clément donne l'hospitalité aux Muses épuisées,
 Le Liris, et, plein d'empressement, ajoute son secours à cette hospitalité.
 Il y avait là une montagne, toute entourée de rocs et de vallons,
 Au plus profond de laquelle s'étendent bien des grottes ;
 Là le très pacifique fleuve au cours léger conduisit
 Les filles de Jupiter, et les abrita dans ces cachettes silencieuses.

(*Parthenopeus*, II, 10, 11-18)

Les Muses sont d'abord décrites comme les habitantes des lieux-limites, grottes (*antra*) et frontières (*finibus*) ; ce sont des déracinées en proie à l'errance (*pererratis*, v. 12), à la peur (*metu*, v. 11), à la fatigue (*fessas*, v. 13). Par bonheur, le fleuve Liris, caractérisé par un double superlatif (*mitissimus* puis *placidissimus*), les accueille. C'est le cours d'eau qui les conduit jusque dans les recoins de la montagne ; or le Liris prend sa source dans le Latium et se dirige vers la Campanie où il se jette dans la mer. En suivant son cours, la *translatio* se poursuit, depuis le Latium, second siège antique des Muses, vers la région chérie de Pontano, héritière de sa gloire ; la réalité géographique lui offre un prétexte discret pour réécrire la légende, tout en reprenant la métaphore du fleuve comme signe de la transmission littéraire. Le passage au parfait au début du vers 15, *Mons fuit*, signale la démarcation de la topographie. La description de la montagne déborde d'abondance et de complexité. C'est un véritable labyrinthe de recoins et de lieux secrets, comme en témoignent les énumérations de pluriels (*et scopulis et vallibus*, v. 15, *cavae plurimaque antra*, v. 16) et les adverbes et adjectifs (*undique*, v. 15 et *plurima*, v. 16). La description suit le cheminement des Muses, depuis les environs (*cinctus*) vers les profondeurs (*ad ima, latebris*). Cette image de la grotte est une nouvelle réminiscence de l'ode III, 4 d'Horace et de l'*antra Pieridum*, que le poète s'approprie en explorant dans le détail le lieu que son prédécesseur ne faisait que mentionner. Le fleuve puis la grotte fonctionnent donc comme deux métaphores de l'appropriation littéraire.

Enfin, le poète donne à voir la transformation, sous l'action des Muses, du paysage qui se couvre des signes de leur présence, avant de conclure par une remarque étymologique, justifiant *a posteriori* son entreprise mythographique :

*Sed neque Mnemosynes partum prolemque Tonantis
 mons tacitam potuit continuisse diu ;
 undique nam sese ramis canentis olivae
 Palladioque suum cinxit honore caput,
 tum patulas ulmos lenaeo vestit amictu,
 humidus et liquidis undique fluxit aquis.
 Grataque posteritas montem dixere Camoenum,*

ut nunc, mutata parte, Caminus eat.

Mais les enfants de Mnémosyne, les filles du Tonnant,
 La montagne ne put longtemps les garder silencieuses :
 Partout, des rameaux de l'olivier chantant
 Et des ornements de Pallas, elle ceignit sa tête,
 Les ormes aux larges bras, elle les revêtit des habits de Bacchus,
 Et de toutes parts, humide, elle s'écoula en eaux limpides.
 La postérité reconnaissante l'appela Montagne des Camènes,
 Et aujourd'hui, par déformation, on l'appelle Camino.

(*Parthenopeus*, II, 10, 19-26)

L'accomplissement de la *translatio Musarum* est exprimé par une métamorphose du paysage tout entier, sous l'effet du langage et du chant poétique. La floraison féconde de la végétation permet de personnifier aussi bien la montagne, dont le sommet ou la tête (*caput*) se voit orné, que les arbres, parés des vêtements (*vestit*, v. 23) de la vigne. La véritable fécondité des Muses est moins végétale qu'aquatique, nous rappelle Pontano : elles font jaillir les sources symboles de l'inspiration, dont la fertilité est dénotée par la *copia* des termes suggérant l'écoulement des eaux au vers 24 (*humidus, liquidis, fluxit, aquis*, encore renforcés par l'adverbe *undique*).

Comme Horace, Pontano feint de s'appuyer sur un grand mythe épique (la giganto- ou titanomachie) pour celer dans son poème un autre mythe, plus personnel, en référence à son univers familial – dans l'ode III, 4, les Muses veillaient sur le poète et sur l'empereur, ici elles redonnent vie au paysage familial. Le style élevé de la scène épique se trouve réinvesti pour anoblir un cadre humble et servir la gloire du poète et de sa région.

La source Casis

Une autre curiosité locale de la région de Naples est honorée dans le recueil, où Pontano lui invente une origine glorieuse : la source Casis, vedette des élégies II, 5, « *Casim fontem aegrotus alloquitur* », et 6, « *Laudes Casis fontis* »³⁴. Dans la première, le poète raconte comment Ganymède, maladroit, renversa par mégarde une coupe lors d'un banquet des dieux ; la liqueur s'écoula de la coupe ébréchée et vint se répandre sur la terre. Jupiter promit alors à l'enfant qu'une source demeurerait en mémoire de l'accident. Comme dans l'élégie II, 10, un jeu étymologique rapproche le nom « Casis » de la chute, *casus*. L'étiologie du lieu

³⁴ Sur cette source proche des lieux de son enfance, où le poète jouait petit, voir C. Kidwell, *Pontano*, p. 24. Sur les modèles antiques convoqués dans ces deux élégies, voir G. Parenti, « *Contaminatio di modelli e di generi* », p. 57-59.

mêle le prestige de l'intervention de Jupiter et la sensualité tendre figurée par Ganymède et son geste maladroit. Pontano se lamente ensuite sur son propre état de santé et déplore son éloignement qui ne lui permet pas de goûter aux bienfaits de ses eaux. La seconde élégie fait l'éloge de la source, rappelant Horace et son ode à la *fons Bandusiae*, en évoquant les cortèges de nymphes qui l'entourent, ainsi que la présence de Diane et de Bacchus. Les deux élégies, s'il faut en croire Pontano, furent composées pendant ses premières campagnes militaires loin de Naples. S'inspirant à la fois de la lamentation ovidienne sur l'exil et de l'ode horatienne à la nature et aux Muses, il glorifie sa région natale, parée de légendes remarquables, et se met en scène comme *vates* après avoir raconté le mythe d'Amour et de la source. C'est à Casis qu'il s'adresse :

*Has ego blanditias, memini, cantare solebam
 fusus ad herbosae fluxile murmur aquae ;
 at tu longinquos nimium summotus ad Umbros
 Aoniae nunc es immemor ipse lyrae,
 nec mihi nunc solito praebes de margine rivos,
 arida nec suetus temperat ora liquor,
 solaque languentis sensus mihi restat imago,
 cum mens furtivas aegra requirit aquas.
 Interdum somno dulcis haurire liquores,
 et madido videor pellere ab ore sitim ;
 haec mihi dat somnus solatia, dum Canis ardet,
 et grave siccatos sidus hiulcat agros.
 At vos, Pierides, vestro succurrite vati
 (profuerit fontes saepe bibisse sacros),
 vos mihi Persephonen cantu placate ; moveri
 nanque potest : movit bistonis ante lyra.*

Ces douceurs, je m'en souviens, j'aimais à te les chanter
 Allongé près du babillant murmure de l'onde herbeuse ;
 Mais toi, bien trop éloignée, t'écoulant vers la lointaine Ombrie,
 Aujourd'hui tu n'as nul souvenir de ma lyre aonienne.
 Tu ne m'offres plus tes flots depuis ta rive familière,
 Et la liqueur accoutumée n'adoucit plus ma bouche desséchée ;
 Seule me restent les visions de mes sens alanguis,
 Alors que mon esprit fiévreux aspire à tes eaux fuyantes.
 Dans mes rêves, je crois puiser tes douces eaux
 Et éteindre ma soif à ta bouche humide ;
 Voilà le réconfort que m'apportent les songes, sous la brûlure de la Canicule,
 Tandis que l'astre impitoyable fendille les champs desséchés.
 Mais vous, Piérides, secourez votre poète
 (J'aurai tiré ce bénéfice pour avoir bu souvent à vos sources sacrées),
 Vous, apaisez Perséphone de votre chant, en ma faveur ; car elle peut
 Être émue : autrefois la lyre bistonienne sut l'émouvoir.

(*Parthenopeus*, II, 5, 29-44)

Alors que la légende racontée dans les premiers vers ancrerait le temps mythique dans le paysage familier, le poète relègue la source dans un éloignement à la fois spatial (*longinquos, summotus*, v. 31) et, surtout, temporel, comme le suggèrent les nombreuses allusions au souvenir et au passé révolu (*memini*, v. 29, *solebam*, v. 29, *nunc es immemor*, v. 31, *solito margine* et *suetus liquor*, v. 33-34, et enfin *mihi restat imago*, v. 35). La source, cependant, n'est pas tarie et seule la distance explique la sécheresse dont souffre le poète. Cette métaphore de l'inspiration et de la mémoire littéraire est rendue explicite par la mention des Piérides au vers 41, et de leurs *fontes sacros* au vers 42, sources mythiques auxquelles le poète affirme avoir bu : l'entremise des déesses doit permettre de raviver l'élan créateur défaillant. La source Casis devient le symbole de ce que la *translatio* des Muses doit faire revivre, du passé harmonieux et idéalisé dont le poète se trouve séparé et auquel il aspire à revenir. Elle supplante même, dans cette fonction, les sources des Muses : Pontano s'approprie le motif en faisant de la source mythique de jadis non pas un motif littéraire partagé, mais un lieu intime de son enfance, un lieu de mémoire. Les paysages merveilleux de l'inspiration ne se trouvent plus dans l'histoire culturelle, mais dans l'histoire personnelle. Après avoir pris le titre de *vates* au vers 41, le poète se compare implicitement à Orphée, dont le souvenir est rappelé par l'allusion à la lyre bistonienne et à l'indulgence de Perséphone.

Le désir d'écrire est représenté comme un désir physique, par l'image de la soif inextinguible du poète et du monde qui l'entoure (*arida ora*, v. 34, *requirit aquas*, v. 36, *pellere sitim*, v. 38, *siccatos agros*, v. 40). La source, lointaine et oubliée (*immemor*), aussi fuyante que ses eaux (v. 36), évoque des sensations amoureuses : la langueur du souvenir (*languentis sensus imago*, v. 35) et du rêve (v. 37 et 39), la fièvre de l'absence insupportable (*mens aegra*, v. 36). Sa personnification donne une urgence plus vive à l'expression du *desiderium* de la patrie, mais aussi du désir de composer une poésie qui soit à la hauteur aussi bien de l'Antiquité que de l'enfance idéalisée.

Une autre élégie du recueil, « *De quercu diis sacra* » (II, 9), érotise un lieu naturel : le chêne consacré au pied duquel Pan s'unit à une nymphe ardemment désirée. La première partie du poème donne la parole au dieu qui s'efforce de convaincre la nymphe de lui céder (v. 15-46) ; en vain, car elle s'enfuit. Elle arrive au pied du chêne dont la description a été entamée au début de l'élégie, avant que le poète ne se livre à l'analepse racontant son histoire (v. 47-52). La seconde partie donne à lire la description du lieu, de son histoire, et de l'arrivée de la nymphe qui s'endort (v. 53-64). À la vue de la nymphe assoupie, Pan, excité, veut

profiter de son sommeil pour assouvir son désir³⁵. Le lieu même conspire à l'accomplissement de ses vœux, par l'agrément propice au sommeil qu'il procure à la belle : l'eau courante, l'ombre, la brise, sont autant de complices de la rencontre érotique. En se réveillant, la nymphe, « se voyant prise » (*se captam sentit*, v. 80), essaie de résister, mais bien vite elle cède volontiers au dieu (v. 65-84). L'arbre conserve la mémoire de cet érotisme par les ex-voto sous lesquels il croule, comme l'indique le distique final (v. 85-86)³⁶. D'autres exemples d'érotisation du paysage se trouvent dans les premières élégies de l'*Eridanus*, l'élégie I, 2, déjà commentée, où les Héliades resurgissent de leur gangue d'écorce³⁷, et l'élégie I, 3, où une flèche décochée par le petit Amour met en émoi le paysage tout entier : « *Litus amat, caluere undae, caluere natantes... Exsultat litus, ridet mare* » (« Le rivage tombe amoureux, les ondes sont embrasées, les nageuses embrasées... Le rivage exulte, la mer sourit »)³⁸. Le désir et la jouissance métamorphosent le monde et y laissent des signes déchiffrables³⁹. De ce point de vue, les personnifications féminines – la source Casis, la Nymphe fugitive puis conquise – sont autant d'images des pouvoirs de la poésie, du *calor* devenu force de création et de transformation par l'assouvissement du désir.

Le fleuve Sebeto

Le Sebeto (ou Sebethos/Sebethus) arrose de ses eaux tous les recueils de Pontano⁴⁰, qui invoque ses nymphes⁴¹, décrit son cours et raconte sa légende. Sa métamorphose est narrée

³⁵ L'image de la belle endormie, rendue encore plus désirable par son abandon au sommeil, rappelle les *Fastes*, III, 9-40 d'Ovide et la description de Rhéa Silvia. Sur la reprise de ce motif à la Renaissance, voir le « bouquet » IV du *Verger*, « Viol et ravissement » [<http://www.cornucopia16.com/a-le-verger-revue-en-ligne/le-verger-bouquets/le-verger-bouquet-iv-viol-et-ravissement/>] ; V. Leroux, « L'érotisme de la belle endormie », p. 15-36. Sur les représentations du dieu Pan en particulier, voir G. Mulryan, « Literary and philosophical interpretations of the myth of Pan from the classical period through the Seventeenth Century », *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, éd. J.-C. Margolin, Paris, Vrin, 1980, p. 209-218.

³⁶ Sur l'arbre comme objet de mémoire dans les *Églogues*, voir H. Casanova-Robin, *Églogues*, Étude introductive, p. CCXXV-CCXXVII.

³⁷ Voir le chapitre 3 de la première partie, p. 190-191.

³⁸ *Eridanus*, I, 3, v. 31 et 35. Sur l'esthétique maniériste de cette élégie, voir D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », p. 277-278.

³⁹ À comparer avec l'analyse du lien entre désir et métamorphose chez Ovide dans l'étude d'H. Vial, *La Métamorphose dans les Métamorphoses*, p. 448 : « dans les passages où les *formae* deviennent *nova corpora*, Ovide nous montre des êtres que leurs désirs – ou ceux des autres – envahissent au point de les métamorphoser, et la substance verbale elle aussi se transforme afin de pouvoir se charger, dans sa séduisante irisation, de cette profondeur existentielle. » Sur le même thème, voir l'analyse de la métamorphose de Daphné par B. Galvagno, « Le corps de la Nymphe est-il hybride, métonymique ou métaphorique ? Un spécimen : le corps de Daphné », *Ovide – Figures de l'hybride*, p. 428 : « conquête à jamais de son objet du désir, objet perdu, remplacé ici par le Signifiant métaphorique du désir ».

⁴⁰ On compte une occurrence dans le *De Amore conjugali* (II, 7, 7-8) ; une dans les *Hendécasyllabes* (II, 37, 12-16) ; six dans l'*Eridanus* (I, 14, 35-36 et 51-52 ; II, 1, 33-34 et 47-48 ; 31, 31-36 ; l'élégie II, 23, enfin, intitulée « *De Sebetho* ») ; deux dans le *De Tumulis* (I, 18, 5-8 ; 20, 9-10) ; quatre dans la *Lyra*, (3, 5-8 ; 6, 5-8 ;

dans la dernière élégie (II, 14) du *Parthenopeus* ; elle est reprise dans l'*Eridanus* (II, 23) et dans l'églogue *Lepidina*⁴². De ce petit fleuve qui se jette dans la baie de Naples⁴³, la mythologie locale, attestée par la numismatique, faisait l'amant de la sirène Parthénopé⁴⁴ ; l'*accademia* napolitaine se l'approprie, pour en faire sa « signature »⁴⁵. Chez Pontano, Ariane Buisson le note, il est l'un des symboles de la *translatio* :

Source d'inspiration, le fleuve apparaît ainsi – selon un *topos* bien connu – comme le symbole de la transmission de la mémoire des poètes antiques à leurs émules humanistes. Mais au-delà du seul aspect symbolique dans la représentation du paysage du fleuve comme vecteur de mémoire, image de la *translatio inventio*, les poètes humanistes s'attachent à ancrer leur quotidien dans un continuum historique et mythologique⁴⁶.

L'élégie finale du *Parthenopeus* commence par une invocation à la Muse quelque peu irrévérencieuse et décalée : on a vu comment la Muse, partenaire sensuelle et fugace de l'*otium* poétique, accompagnait Pontano au moment de raconter la métamorphose du fleuve⁴⁷. C'est un récit original et méconnu que le poète promet à la Muse comme au lecteur : « *Hinc non vulgatos fontis referemus amores* » (« Là, racontons les amours méconnues de la source », v. 11). Pontano convie sa muse à le rejoindre au bord du fleuve : cette introduction rend présent le lieu décrit dans le moment du chant, ce qui contribue à l'*enargeia*. Le paysage est l'inspirateur de sa propre légende, et le fleuve fait le trait d'union entre le présent de l'écriture et le passé de la fable. Après avoir appelé sa Muse, le poète s'adresse au Sebeto à la deuxième personne (v. 13-22), feignant de s'étonner qu'il ne soit plus humain, mais fleuve. Il fonde la diégèse dans le dialogue, rendant l'énonciation variable et changeante, à l'image de l'objet métamorphosé du poème.

Pontano raconte les amours clandestines de Sebeto, encore jeune homme, et d'une Néréide, sur les pentes du Vésuve (v. 23-28). Hélas, une nymphe rapporta ces amours illicites à Néréide qui, furieux, partit à la recherche des amants : la Néréide eut le temps de fuir, mais Sebeto,

8, 9-12 et 45-48). Dans l'épopée didactique : *Urania*, I, 7-16 ; III, 981-85 ; IV, 12-25 ; V, 107-110 et 973-75 ; *De Meteorum Liber*, 23-27 ; 30-33 ; 55-56 ; 1606-1608 ; *De hortis Hesperidum* I, 11-17, et une mention des *nymphae sebethides*, v. 524-525. Dans les églogues : *Lepidina*, V, 96, 145 et 228 ; VI, 35 ; *Meliseus*, 104 ; *Coryle*, 73-79. Voir A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 20, n. 94.

⁴¹ Voir, dans la première partie de cette étude, les invocations aux nymphes sébéthides dans le *De hortis Hesperidum* notamment, p. 89-93.

⁴² Pour l'analyse de la scène de métamorphose, voir D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », p. 85-86.

⁴³ On trouve des allusions au Sebeto dans l'*Énéide*, VII, 734, et les *Silves*, I, 2, 263.

⁴⁴ Stace mentionne la sirène Parthénopé en plusieurs endroits des *Silves* (III, 1, 93 et 152 ; III, 5, 79 ; IV, 4, 53 ; IV, 8, 3). Sur les origines de la légende de Parthénopé, voir L. Scarparo, « L'influence de Stace sur la poésie napolitaine », p. 8, et D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », p. 289-290.

⁴⁵ Selon J. Nassichuk, « Identité régionale et poétique de la mémoire », p. 322, cité par A. Buisson, le Sebeto est un « motif signature de l'École napolitaine ».

⁴⁶ A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 20.

⁴⁷ *Parthenopeus*, II, 14, 1-10 : voir le chapitre 1 de la première partie, p. 99-100.

endormi, fut frappé par le trident du dieu marin (v. 29-38). La seconde partie de la légende évoque le deuil de la nature environnante, en énumérant des toponymes locaux, et notamment le Vésuve (v. 39-46). Une fois le premier chagrin passé, le volcan, pris de fureur, entreprit de venger le jeune homme en jetant dans les mers des roches en fusion et des coulées de lave (v. 47-52). Une voix vint alors annoncer la métamorphose et donc la survie de Sebeto sous forme aquatique (v. 53-54). Le jeune homme mort devient cours d'eau :

*Nec mora : qua jacuit, vitrei fluxere liquores,
in laticemque abeunt membra soluta novum ;
e puero liquidus fit fons, fit numen et idem
ex homine ; hinc subitis in mare currit aquis.
Talibus ille ferox victus mentemque repressit
imposuitque suae bacchica sarta comae,
laetior et campis duxit de monte choreas,
concinuitque novo carmina digna deo.
Haec tibi, quae canerem molli resupinus in umbra,
edidit imparibus nostra Camoena modis ;
tempus erit, caros cum dicemus hymenaeos,
ut sit juncta tuo Parthenopea toro.
Interea nostri nomen titulusque libelli
pro tibi promisso munere pignus erit.*

Aussitôt, là où il gisait s'écoulèrent des eaux cristallines,
Ses membres se dissolvent, deviennent liquides ;
Du jeune homme naît une source limpide, et une divinité naît
De l'humain ; aussitôt ses eaux courent vers la mer.
Auparavant farouche, dans la défaite il modère son esprit
Et place sur sa chevelure des couronnes bachiques,
Tout heureux, il descend en dansant de la montagne aux plaines,
Et chante des chansons dignes d'un dieu nouveau.
Cette histoire que je t'ai chantée, allongé à l'ombre douce,
Ma Camène l'a racontée en vers élégiaques.
Le temps viendra de dire le cher hyménée
Où Parthénopé s'unit à ton lit.
D'ici là, le nom et le titre de mon petit livre
Te feront office de gage pour le cadeau promis.

(*Parthenopeus*, II, 14, 55-69)

La métamorphose du fleuve enchaîne deux moments. D'abord, le corps du jeune homme est envahi par les eaux ; l'image des *membra soluta*, au vers 56, montre la transformation en train de s'accomplir, l'hybridité entre l'humain et l'aquatique. Le chiasme des vers 57-58, accentué par le rejet de *ex homine* qui semble reléguer l'apparence humaine hors du temps et hors du vers, illustre également la brève congruence de deux états. Dans un second temps, le fleuve se pare à nouveau de caractères humains : *ferox*, il est même doté d'un esprit (*mentem*, v. 59) – et de traits physiques humains, comme sa chevelure (v. 60). Sebeto devient moins un fleuve,

un élément du paysage, qu'un dieu capable d'action, qui chante et danse (*duxit choreas*, v. 61, *concinuit carmina*, v. 62). En se métamorphosant, il emprunte les prérogatives des Muses et des poètes : la couronne de lierre (*serta bacchica*, v. 60) et le chant harmonieux. Source de poésie, il en demeure le destinataire, puisque Pontano retrouve l'usage de la deuxième personne à partir du vers 63, pour s'adresser au fleuve à propos de sa Camène : le paysage par lui inventé a supplanté la Muse comme source d'inspiration. Au début de l'élégie, il parlait de Sebeto à sa Muse ; à présent, il parle au fleuve de la déesse. Comme le note John Nassichuk, ce récit de métamorphose est métopoétique, le Sebeto étant le père des sources de la région comme il est la source commune de l'inspiration des poètes napolitains⁴⁸. Enfin, le fleuve, trait d'union métaphorique entre les différentes époques de l'histoire, l'est aussi entre les différents recueils de la carrière littéraire. Pontano s'engage à raconter ailleurs la suite les aventures de Sebeto, promesse dont il s'acquittera avec l'églogue *Lepidina*, bouclant ainsi la boucle et transformant l'amant humain vaincu en amant divin triomphant. La création d'un mythe étologique fait de Pontano l'inventeur du paysage, finalement dédicataire de son *libellus* tout entier dans l'ultime distique, et même d'œuvres ultérieures.

Le fleuve réapparaît dans l'élégie II, 23 de l'*Eridanus* : il chante pour Labella, énumère les cadeaux rustiques, fleurs, fraises et cigales, qu'il promet d'offrir à la belle, mais sans recevoir de réponse. Alors que sa métamorphose en fleuve pour échapper à la mort rappelait celle d'Acis, Sebeto devient, avec ce catalogue de présents, un double de Polyphème⁴⁹. Cette *contaminatio* mythologique donne une épaisseur temporelle à sa légende ; elle fait également de lui un double – bien que sans succès – du poète, qui utilise le langage rhétorique pour séduire et parvenir à ses fins.

Pontano retrouve le Sebeto et ses légendes dans l'églogue *Lepidina*⁵⁰. Dans le prologue, Macron et Lépidina discutent des noces prochaines de Parthénopé avec un demi-dieu ; Lépidina loue la beauté radieuse et magnétique de la déesse⁵¹, et les deux amants s'extasient de sa voix de sirène⁵². Le premier cortège consacre deux vers à la description de chacun des deux fiancés. Les femmes font de Parthénopé une beauté latine, mais aussi une sorte de Muse : « *Est nigris nova nupta oculis, est nigra capillis, | spirat Acidalios et tota corpore flores* » (« La jeune épousée a les yeux noirs, et noirs sont ses cheveux, | Elle exhale de tout

⁴⁸ J. Nassichuk, « Identité régionale et poétique de la mémoire », p. 305.

⁴⁹ Voir la troisième partie de cette étude, p. 386-391. La légende de Galatée, Acis et Polyphème est racontée par Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 738-897.

⁵⁰ L. Scarparo, « L'influence de Stace », p. 3-4, replace l'éloge dans son contexte et rappelle l'influence des *Silves* de Stace et de leur nature encomiastique sur la poésie napolitaine. Elle compare notamment ces éloges avec celui de la *via Domitiana* (*Silves*, IV, 3).

⁵¹ *Lepidina*, prologue, v. 28-34 et 42-47.

⁵² *Ibid.*, v. 67-81.

son corps le parfum des fleurs acidaliennes », v. 9-10). Les yeux et cheveux noirs rappellent la Muse sensuelle des *Hendécasyllabes*⁵³ ; le dieu-fleuve, son fiancé, est lui aussi décrit avec l'adjectif *acidalius* au vers 12. Les cortèges suivants, dans la liesse des noces, font défiler en l'honneur de Parthénopé et de Sebeto tout le personnel allégorique de la région ; il n'est plus nécessaire de rappeler le mythe de leurs amours, cependant, éclipsé par la seule représentation de l'allégresse générale.

Trois éléments topographiques associés au folklore des Muses, une montagne, une source et un fleuve, ainsi que quelques arbres, illustrent la *translatio Musarum* dans le second livre du *Parthenopeus*. Pontano dote sa région d'adoption d'une mythologie à la fois grandiose, pleine d'étiologies divines, et humble, consacrée à des lieux apparemment anodins. Les trois paysages sont personnifiés : la montagne devient une auditrice exaltée par le chant retrouvé des Muses, la source une amante lointaine, métaphore d'un passé inspiré, et le fleuve un double du poète en même temps que son destinataire. Pontano utilise à rebours l'esthétique de la métamorphose pour faire des paysages campaniens des images méta-poétiques, affirmer le pouvoir de création et de transfiguration du texte.

Lyra

La *Lyra* fournit l'unique exemple, dans l'œuvre poétique de Pontano, d'une pièce de circonstance encomiastique dépourvue de prétexte narratif. Antiniana, nymphe du domaine privé dont il sera question au chapitre suivant⁵⁴, rappelle à Pontano la faveur dont il jouit à la cour et le succès de sa carrière politique. Aussi l'invite-t-il, dans l'ode 6, à chanter les louanges de la ville de Naples. Le paysage urbain, bien vite, est transfiguré par la multiplication d'allégories féminines :

*Sume age intactam citharam, atque ab alto
colle descende, Antiniana, in urbem,
et novos chordis numeros novumque
concipe carmen,*

*urbi et assurge, o dea, quam superbae
muniunt turres, rigat unda subterque
et specus sebethiadum sororum,
ditat et aequor.*

*Antraque, et dulces Charitum recessus,
et sacri colles Cereri ac Lyaeo*

⁵³ *Hendécasyllabes*, I, 1, 1-4 : voir p. 100-101.

⁵⁴ Voir p. 303-313.

*vestiunt hanc, et nemora, et serena
temperat aura (...)*

*Hanc domum Musae sibi vendicarunt,
et bonae hanc artes studiis bonique
cultus et recti simul et sacrorum
justitiaeque.*

Allons, prends ta cithare intouchée, et du haut
De la colline descends, Antiniana, vers la ville,
Sur tes cordes entame une mélodie nouvelle,
Un chant nouveau ;

Lève-toi, déesse, pour la ville que défendent
Des tours superbes, qu'irriguent l'eau souterraine
Et les puits des sœurs sébéthiades,
Et qu'enrichit la mer.

Les antres, les douces retraites des Charites,
Les collines consacrées à Cérès et Lyaeus,
L'habillent, et les bois, et la brise
Sereine la tempère (...)

Les Muses l'ont revendiquée pour domaine,
Et les belles-lettres pour leurs études, et la culture
Du bien, de la droiture et des choses sacrées,
Et puis de la justice.

(*Lyra* , 6, 1-12 et 21-24)

Si Pontano fait référence aux travaux d'embellissement menés dans la ville par les Aragonais, il se garde de toute allusion directe au pouvoir dans cet éloge⁵⁵. Dans la seconde strophe, on peut reconnaître les tours et surtout l'aqueduc alimenté par le Sebeto⁵⁶. À ces notations réalistes, mais qui prennent un tour merveilleux grâce au détour par les personnifications divines (les nymphes sébéthides, v. 7), s'ajoute un tableau idéaliste, celui de l'âge d'or (v. 11-12) et de la cité humaniste rêvée, élue par les Muses (v. 21). La présence d'Antiniana permet de parer la ville de tous les atours d'un *locus amoenus* : l'eau peuplée de nymphes, les grottes (*specus, antra*, v. 7 et 9), la fraîcheur des bois (*nemora, aura*, v. 11-12). Dans ce tableau, Naples elle-même demeure floue et ne fait l'objet d'aucune description précise, seulement de touches allusives ; le regard est conduit vers ses marges, la mer qui la borde, les nappes phréatiques qui l'irriguent souterrainement, les collines qui l'entourent. La

⁵⁵ Voir A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 16-17.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19. A. Iacono voit également dans les v. 17-18 une allusion à la reconquête d'Otrante dans « Un umanista a la corte di Napoli ».

ville est métamorphosée à l'image de celle qui la chante, la nymphe habitante de la colline du Vomero.

Lepidina

L'exemple le plus éclatant d'investissement du paysage régional par une multitude de personnages allégoriques se trouve dans la série des cortèges de l'églogue *Lepidina*. Puisque ce texte a été largement étudié par Hélène Casanova-Robin, et comme il échappe au corpus considéré, je me contenterai de reprendre les points les plus importants sans proposer d'analyse stylistique des *pompa*⁵⁷.

Dans la *Lepidina*, l'*admiratio* est suscitée par la représentation remarquable d'une *phantasia* plutôt que par la recherche d'une *mimèsis*. L'églogue, plus qu'une description du paysage, en propose une mise en scène au moment où il se peuple de personnifications vivantes. L'*inventio* porte sur la *copia* de ces figures allégoriques : dans le second cortège, Lépidina indique à Macron les noms et les légendes des Néréides de la baie de Naples⁵⁸, suivies par les Tritons dans le troisième ; dans le quatrième, elle énumère les nymphes « urbaines et suburbaines » des faubourgs de Naples⁵⁹ ; le cinquième cortège décrit la suite de Planuris, qui prend la parole pour énumérer les héros locaux⁶⁰ ; le sixième cortège est un chant alterné de Dryades et d'Oréades, qui annonce la venue des deux dernières nymphes, Patulcis, tristement célibataire, et surtout Antiniana, qui célèbre les noces dans la septième et dernière *pompa*. Ces innombrables allégories locales – de villas, de bourgs, de cours d'eau, de reliefs, de baies ou d'îles –, dont Lépidina puis les autres locuteurs décrivent l'aspect et

⁵⁷ Pour une présentation générale de la *Lepidina*, voir H. Casanova-Robin, *Églogues*, Étude introductive, p. XLVI-XLIX. Sur le genre bucolique et l'héritage antique dans l'adaptation des codes du *locus amoenus* au paysage italien, *ibid.*, p. CXLII-CXLIV. Sur l'esthétique du « primitif » et de la cosmogénèse, *ibid.*, p. CLXXIX-CLXXXV. Sur l'esthétique de la rusticité sensuelle et fertile, ead., « *Rustica voluptas* : produits agrestes et sensualité dans la première Églogue de Pontano », *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, p. 187-212. Sur la *copia* et la polyphonie dans *Lepidina*, ead., « Figures du poète dans les *Églogues* », en part. p. 125-129. Sur l'influence possible du romanesque dans la représentation des nymphes, la suprématie d'Éros et le choix du *mirabile*, ead., « Des éléments romanesques dans les *Églogues* latines de G. Pontano », *Présence du roman grec et latin*, éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand, Centre de recherches A. Piganiol, 2011, p. 587-609.

⁵⁸ D'abord la belle Pausilippe (v. 3-9), puis la séduisante Mergellina (v. 13-27), la dangereuse Sarnitis (v. 28-44), aimée de Faunus ; enfin Résina, fille du Vésuve (v. 45-60) et Hercli dont elle craint la concurrence (v. 61-73). La dernière venue est appelée *Caprei maris heroine* (v. 74-89). Sur les origines de ces Néréides et les notations de Pietro Summonte à leur sujet, voir H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. 174-180.

⁵⁹ La première, Butine (v. 1-5), dodue et dansante, préside aux troupeaux ; Ulmia la pâtissière la suit (v. 6-16), puis Pistasis, glaneuse et tresseuse d'osier (v. 17-31 et 42-47). Lépidina conte à Macron leurs peines de cœur, et évoque d'autres nymphes, de ses compagnes, dans son long monologue des v. 42-91, pour finir par Formellis, image rayonnante de la femme d'intérieur (v. 80-101). Sur toutes ces nymphes, voir *ibid.*, p. 183-187.

⁶⁰ Le monologue de Planuris occupe les v. 41-242. Sur Planuris, incarnation de la commune de Pianuri, et les légendes qu'elle évoque, voir *ibid.*, p. 188-195.

racontent les aventures, sont moins divines qu'humaines. Occupées à des activités domestiques (cueillette, cuisine) ou tourmentées par des peines de cœur, ces Nymphes humanisées sont mises au service des amants – moins les fiancés que Macron et Lépidina. Leur nombre et leur variété produit un effet choral et polyphonique⁶¹ qui remplace l'invocation par une description, un catalogue débordant de *copiosa varietas*, de fécondité, de bon aloi dans un épithalame⁶². La personnification systématique des moindres détails du paysage sous les traits de nymphes accortes s'inscrit dans la tradition humaniste d'anthropomorphisation du paysage⁶³, notamment les Néréides de la baie de Capri, décrites selon une esthétique hybride et maniériste⁶⁴. Outre ce goût du pittoresque, de la *varietas*, de la *poikilia*, Pontano fait du mythe un usage qui n'est pas seulement ornemental, mais architectural⁶⁵. Le mythe prend une fonction d'ordonnement du monde et de sa beauté, qui fait sens des sensations éprouvées et les organise en les incarnant sous les traits de personnifications. Les cortèges de la *Lepidina* illustrent l'aspiration à la *varietas* prônée dans l'*Actius*⁶⁶, et la *copia* des Nymphes convoquées par les locuteurs réaffirme le pouvoir du poète sur le paysage qu'il transforme et transfigure.

L'inflexion patriotique des hommages que rend Pontano à Naples repose sur une *inventio* mythologique foisonnante. Si les éloges de cités suivent les mêmes étapes que les éloges de personnes, les éléments du paysage campanien sont, ici, de véritables personnages. Pontano allie une *mimèsis* humble, le plus souvent dépourvue d'hyperbole, à une *phantasia* foisonnante et souvent narrative : non seulement il invente ou réinvente les récits relatifs aux personnages du mythe napolitain qu'il élabore, mais il les reprend d'un recueil à l'autre, ce qui assure la cohérence de sa création. Il constitue ainsi tout un légendarium de la *translatio* napolitaine, peuplé de Muses, de Nymphes innombrables et de personnifications aquatiques qui deviennent, pour les poètes de son Académie, de véritables symboles de ralliement.

⁶¹ Sur le motif de l'invocation « humanisée » de la nature et du chœur, voir E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 92-94 : dès *Ajax*, l'appel aux puissances et objets de la nature les humanise au lieu de les diviniser, ce qui permet de les rendre empathiques et de les mettre au service du poète ; ce chœur remplit l'espace sonore autour du poète.

⁶² H. Casanova-Robin étudie les motifs de l'épithalame dans l'Étude introductive aux *Églogues*, p. XCV-CXI, et les images de la fécondité dans « *Rustica voluptas* », p. 189-195 et 198-204.

⁶³ Voir F. Hallyn, « Le paysage anthropomorphe », *Le Paysage à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, Fribourg, Éditions Universitaires, 1987, p. 43-51.

⁶⁴ Les vers 74-79 de la deuxième *pompa* sont ainsi étudiés par A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 13.

⁶⁵ Voir P. Laurens, « La poésie latine de la Renaissance », p. 125, sur ce rôle de la mythologie, en particulier dans la *Lepidina*.

⁶⁶ Sur la *variatio*, *Actius*, IV, 3-4 (*Dialogue*, p. 332 sq).

Baïes

Les thermes de Baïes, dès l'Antiquité, acquièrent une réputation sulfureuse⁶⁷ ; dans la petite station balnéaire située au nord du golfe de Naples, plusieurs auteurs antiques avaient leur villa⁶⁸. Comme le montre John d'Arms, c'est un lieu à la réputation double, faite de vie sociale et littéraire mais aussi d'*amoenitas* et même de *luxuria*. Ce mélange apparemment paradoxal de sensualité et de culture est repris par Pontano dans son recueil éponyme. Le paysage est transfiguré à la fois par l'arrivée des Muses antiques et par le cortège des Nymphes désirables ; dans un même échauffement, le désir d'écrire et celui de faire l'amour se mélangent. Donatella Coppini a consacré un article à l'utilisation des personnages mythologiques dans le recueil, où elle note que la mythification de l'habitat du poète déploie la fonction « magico-littéraire » de transformation du monde réel en monde idéal, concluant : « *questo mito-letteratura, che trova nell'umana realtà il suo fulcro centripeto, è un mito propriamente umanistico*⁶⁹ ». Deux tableaux illustrent cette *translatio* érotisée : celui de la nature éveillée et inspirée par la venue d'un visiteur de marque, et celui du souvenir des auteurs anciens, ranimé par les Muses et les eaux.

Éloge et cortèges

Pontano pratique une poésie encomiastique oblique, qui exploite l'*inventio* mythologique pour sous-entendre la louange de personnages importants en montrant la réaction euphorique, à leur arrivée, du paysage qui s'anime. La pièce II, 27 raconte l'arrivée de Corvino, évêque de Trivento et poète⁷⁰ :

Nymphae Gaurides accolaeque Averni,

⁶⁷ Voir ainsi Cicéron, *Pro Caelio*, XV ; Properce, *Élégies*, I, 11 ; Ovide, *Art d'aimer*, I, 255 sq. Sur la tradition poétique relative aux thermes en général et à Baïes en particulier, voir S. Busch, *Versus balnearum. Die antike Dichtung über Bäder und Baden in römischen Reich*, Teubner, 1999. L'étude de référence est celle de J. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples: a social and cultural study of the villas and their owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Harvard, University Press, 1970, en part. les chap. 3 (fin de la République), p. 49-78, et 5 (l'époque impériale), p. 117-159. D'Arms confirme cette réputation : Baïes est un lieu de récréation, dont les poètes chantent le cadre naturel exceptionnel, voire exotique, mais aussi, plus clairement qu'à la période républicaine, un lieu associé au luxe et à la corruption, voire au vice.

⁶⁸ Sur la réputation thermale de Baïes, voir Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXI, 2 ; Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 51 ; Strabon, *Géographie*, IV, 5-6. Sur Baïes comme lieu littéraire et lieu de villégiature, voir D. Coppini, « *Baianum Veneres colunt recessum* », p. 246-252, avec notamment une étude approfondie de Properce et de son intertexte.

⁶⁹ D. Coppini, *ibid.*, p. 244.

⁷⁰ Leonardo Corvino († 1502) était devenu évêque de Potenza en 1491, puis de Trivento en 1498. Il publia une pièce poétique dans l'*Oratio de Christi ad caelos ascensu apud Alexandrum VI papam* de Pietro Gravina (1493).

*quae fontes colitis salubriores,
nymphae, ceruleae decus lacunae,
quas Bacchus fovet et fovet Dione,
vos, nymphae, veteri et bono sodali
Corvino et tenera comam cypero
et molli viola et virente myrto,
casta et tempora subligate lauru,
qua Phoebus sacer et sacer Camenis
intret balnea cognitus sacerdos ;
Corvinus et nemus assonent et aurae,
tota et litora sentiant poetam.*

Nymphes du Gaurus, voisines de l'Averne,
Qui habitez les sources bienfaisantes,
Nymphes, gloire de la lagune céruléenne,
Qui avez la faveur de Bacchus, la faveur de Dioné,
Vous, nymphes, de mon vieil et excellent ami
Corvinus, liez les cheveux de tendre cyprès,
De douces violettes, de myrte verdoyant,
Et ses tempes de chaste laurier,
Pour que, consacré à Phébus, consacré aux Camènes,
Il entre aux bains en prêtre reconnu.
Corvinus ! Que de son nom les bois sacrés, les brises, résonnent,
Et que tout le rivage sente la présence d'un poète.

(Hendécasyllabes, II, 27)

L'évocation initiale des Nymphes et des lieux qui leur sont associés, avec le balancement entre des toponymes précis au vers 1 (*Gaurides* et *Averni*), et des éléments descriptifs génériques liés au monde aquatique (*fontes salubriores, ceruleae lacunae*), ne laisse que très vaguement deviner le paysage qu'elles peuplent. La description disparaît derrière la personnification des Nymphes, dont la mention, dès l'ouverture du premier vers puis en anaphore au vers 3, suscite tous les éléments du paysage : elles l'habitent, *colitis*, elles en sont l'ornement, *decus*. En animant le lieu, Pontano justifie le couronnement de l'ami, couronnement à la fois bachique et apollinien, les trois végétaux associés aux dieux (*cypero, myrto, lauru*) étant placés à la rime. La fin reprend le lexique religieux du couronnement : *sacer* est répété en chiasme au vers 9, entre Phébus et les Camènes, puis repris par *sacerdos*, et le nom du destinataire, mis en valeur par sa place en début de vers, est consacré par le paysage tout entier. Ce couronnement, toutefois, ne dépasse pas les limites de Baïes : l'abondance de termes géographiques aux vers 11-12 (*nemus, aurae, tota litora*) enferme la scène dans le cadre restreint des bains.

La pièce II, 31, « *De Federico rege ad balneas accedente* », plus longue, décrit le paysage qui va s'animant à l'arrivée du roi Frédéric I^{er} :

*Quid, quod plus solito serenus aer
 et gramen viret et nitescit arbos ?
 Quid, quod plus solito canunt volucres,
 cantant gutture leniore cygni,
 Progne et lugubrioribus querelis ?
 En spirant zephyri salubriores
 et rident pelago silente arenae,
 nullo et murmure litus opstrepescit ;
 en ducunt choreas per arva nymphae
 et Musae numeris suis sequuntur,
 ipsa et balnea perstrepunt cachinnis.
 An non adveniente Federico
 ipsa et balnea molliter cachinnent,
 ipsa et litora suaviter susurrent ?
 Agnoscunt dominum suum lacunae,
 regem balneolae suum salutant,
 assurgunt et hero suo liquores.*

Pourquoi l'air est-il plus serein que d'ordinaire,
 L'herbe plus verte, le verger plus resplendissant ?
 Pourquoi les oiseaux chantent-ils plus que d'ordinaire,
 Le cygne à gosier plus doux,
 Procné en des plaintes plus lugubres ?
 Voici que le souffle des zéphyrus est plus bienfaisant,
 Les plages sourient au bord de la mer silencieuse,
 Le rivage ne bruisse pas du moindre murmure ;
 Voici que les Nymphes mènent leurs chœurs à travers champs,
 Que les Muses les suivent à leur rythme,
 Les bains eux-mêmes éclatent de rire.
 N'est-ce pas, à l'arrivée de Frédéric,
 Que les bains eux-mêmes rient doucereusement,
 Que les rivages eux-mêmes soupirent délicieusement ?
 Les lagons reconnaissent leur maître,
 Les petits bains saluent leur roi,
 Les flots se lèvent pour leur héros.

(Hendécasyllabes, II, 31, 1-17)

Le jeu des questions rhétoriques et des comparatifs (*quid... plus solito*, v. 1 et 3), dans les premiers vers, suggère l'opposition entre un état normal, antérieur, et un état exceptionnel du paysage décrit ici. Comme la pièce se trouve parmi les dernières du recueil, le lecteur peut avoir l'impression de connaître la topographie de ce lieu, d'en mesurer les bouleversements. La double occurrence de *en* au début des vers 6 et 9 accentue la rupture entre passé et présent, et donne à voir, par hypotypose, le paysage au moment même où il s'anime ; son évocation repose sur des verbes d'action suggérant le mouvement et l'harmonie sonore (*rident*, *opstrepescit*, *ducunt*, *sequuntur*, *perstrepunt*). Après les éléments de la nature aux vers 6-8, ce sont les personnifications féminines qui arrivent en un cortège dansant et mélodieux (v. 9-10).

L'harmonie retrouvée est traduite par l'homorythmie des vers 13-14, qui font se répondre les deux adverbes *molliter* et *suaviter*, et mettent en écho les sons des verbes qui riment, *cachinnent* et *sussurrent*. Enfin, la répétition du possessif *suum* aux vers 15 à 17, alliée à la variation des noms de lieux et des appellations du roi (*dominum, regem, hero*), suggère que c'est la reconnaissance du roi par le paysage qui, véritablement, l'en rend maître. L'arrivée de Frédéric révèle le lieu au lieu : il ne le transforme pas, il en fait ce qu'il était destiné à être, une version idéale qui correspond à sa nature profonde, et dont le paysage lui-même reconnaît l'avènement.

Les Muses aux bains : sensualité et sérieux

Le paradoxe qui fait se juxtaposer Baïes la dépravée et Baïes la cultivée est mis en scène dans la pièce I, 31, où Pontano fait se succéder l'injonction à ne pas visiter un lieu aussi immoral et l'invitation à en fréquenter les bains amis des Belles-Lettres. D'abord, le poète feint de dissuader son destinataire, Aquosa⁷¹, de fréquenter un pareil lieu de perdition : « *Ne, tu ne pete balneas, Aquosa (...) nil illis petulantibus lacunis, | infractum magis impudentiusque* » (« Non, Aquosa, ne va pas aux bains (...) Ces lagunes effrontées, | Il n'y a rien de plus dévoyé, de plus impudent »)⁷². Mais aussitôt après, Pontano rappelle que les bains ont tout de même leur noblesse en raison des auteurs qui s'y sont rendus et qui y ont laissé leur empreinte :

*O jam jam pete balneas, Aquosa,
et litus tepidum et lacus salubres :
nil Baiis moderatius severis,
ad quas Palladius chorus migravit,
migravit studium pudoris omne,
migrarunt simul Attici lepores
atque artes itidem bonae migrarunt...
Quocirca cole balneas, Aquosa,
et litus medicum atque aquas salubres,
quas et Pierides colunt puellae,
quis et se Cicero Maroque lavit,
dum hic Anchisiaden canit vagantem,
illic Socraticos refert libellos.*

Oh maintenant, maintenant va aux bains, Aquosa,
Gagne le rivage tiède, les lacs qui guérissent :
Rien n'est plus raisonnable que la sévère Baïes,
Où le chœur de Pallas a migré,

⁷¹ Tommaso Aquosa, secrétaire d'Alfonse I, reçut le surnom de Magnificus Masius Aquosa de l'Académie en 1495. Pontano le mentionne dans le *De sermone*.

⁷² *Hendécasyllabes*, I, 31, 1 et 4-5.

Où a migré tout respect de la pudeur,
 Comme ont migré les charmes de l'Attique
 Et les Belles Lettres, tout ensemble. (...)
 Aussi, honore ces bains, Aquosa,
 Ce rivage qui soigne et ces eaux qui guérissent,
 Qu'habitent les demoiselles Piérides,
 Où Cicéron et Maron eux aussi se baignèrent
 - L'un y chante l'errance du fils d'Anchise,
 L'autre en rapporte les livres socratiques.

(Hendécasyllabes, I, 31, 6-12 et 23-28)

Le contraste entre lascivité et sérieux est souligné par la reprise de l'expression *pete balneas* aux vers 1 et 6, la seconde occurrence étant renforcée par la répétition de *jam jam*, et par les tournures *nil* + comparatif aux vers 4-5 et 8, qui souligne l'antithèse d'*impudentius* et de *moderatus*. L'image de la *translatio studii* est ensuite développée sur quatre vers : l'allégorie initiale (*Palladius chorus*) symbolise à la fois la morale (*studium pudoris*, v. 10), le charme (*lepores*, v. 11) et la culture (*artes bonae*, v. 12). La répétition du verbe *migro* (avec un double effet de chiasme par le placement en début et en fin de vers, et de parallélisme par la succession du singulier et du pluriel), crée l'insistance sur le déplacement. La seconde partie, statique et non plus dynamique, place aux côtés des Muses les deux immenses auteurs de l'Antiquité, Virgile et Cicéron, que leur activité anodine et trop humaine (*se lavit*) désacralise avec humour. La référence à leurs œuvres respectives est une autre image de la *translatio*, celle de Troie à Albe au fil des pérégrinations d'Énée, celle de la philosophie athénienne reprise par l'académisme.

La pièce II, 6 reprend le même argument : Baïes est fréquentable en raison des grands noms qui la fréquentèrent, et dont le souvenir est ravivé par le paysage. Pontano s'inscrit dans une veine plus morale, à la manière de la satire horatienne, faisant de Baïes et de son paysage l'incarnation des différentes facettes de l'*otium* :

*Inter Socraticos licet libellos
 atque inter studium licet sophiae
 miscere et teneros, amice, lusus,
 o Parde, Aonidum comes dearum.
 Quare nec medicos lacus nec hortos
 Baianos fuge myrteumue litus :
 myrtos nam Maro, balneas et inter
 Eneam cecinit, petit profundi
 Ditis dum hostia, dum parentis umbras,
 et prolis seriem accipit futurae ;
 myrtos et Cicero tuus frequentans
 fontisque et celebris agros Sibyllae
 ornavit Latium potente lingua,*

*destraxit spolia Atticae et Camenae ;
 has Marcus coluit, pater senatus,
 terrarum et dominus parensque Romae
 atque omnis sapientiae magister.
 Has et tu cole, Parde, nam severam
 quandoque et jocus addecet sophiam.
 Et ludit sapiens : dies et ipse
 et soles variant itemque lunae,
 est et tristitiae lepor levamen,
 Baianis lepor et levamen undis.*

Au milieu des traités socratiques, il est permis,
 Et au milieu de l'étude de la sagesse,
 D'entremêler aussi, ami, de tendres jeux,
 O Pardus, compagnon des déesses d'Aonie.
 Aussi, les lacs qui guérissent, les jardins
 De Baïes, son rivage de myrte, ne les fuis point :
 Car Maron, au milieu des myrtes et des bains,
 A chanté Enée, lorsqu'il cherche l'offrande pour atteindre
 Les profondeurs de Ditis, puis l'ombre de son père,
 Et apprend la lignée future de sa maison ;
 Et même ton cher Cicéron, quand il fréquentait
 Ces myrtes, ces sources, les champs de la célèbre Sibylle,
 A paré le Latium d'une langue souveraine,
 Ramené les dépouilles de la Camène attique.
 Marcus les a honorées, lui le père du Sénat,
 Seigneur de la Terre, père de Rome,
 Et maître de toute sagesse.
 Toi aussi, Pardus, honore-les, puisque parfois
 S'amuser sied à l'austère sagesse ;
 Le sage aussi s'amuse : le jour aussi,
 Le soleil, la lune, sont également changeants,
 Et le charme apporte soulagement à la tristesse,
 Le charme et le soulagement des eaux de Baïes.

(Hendécasyllabes, II, 6)

Le verbe *miscere*, au début du vers 3, résout l'antithèse entre *studium* et *lusus* : la double occurrence de *licet* insiste sur la possibilité de les concilier. La ville de Baïes devient comparable au recueil éponyme : on peut y voir juxtaposées des références à la culture antique et une inspiration sensuelle. Plutôt que de parsemer d'allusions littéraires sa description du paysage, comme il le faisait dans la pièce précédemment étudiée, Pontano fait revenir le paysage, de manière obsédante, dans son évocation de Virgile et de Cicéron. En effet, aussitôt après avoir cité leurs noms, il les entoure d'éléments caractéristiques, les myrtes (v. 6, 7 et 12) et les points d'eau (*balneas*, v. 7 et *fontis*, v. 12). Ici encore, la *translatio* s'opère, plus longuement, grâce à l'évocation de l'œuvre de Virgile, qui fait accoster Énée à Cumès, et de Cicéron, héritier des penseurs grecs. Quatre vers rappellent la catabase du chant

VI de l'*Énéide* (v. 7-10), huit rendent un vibrant hommage à Cicéron (v. 11-18), acteur de la *translatio Musarum* qui a latinisé les Muses, comme le montre l'oxymore *Atticae Camenae*. L'allusion à la carrière politique de Cicéron rappelle que l'*otium* est le fait du sage, ce qui permet à Pontano de justifier le *jocus* et le *lepor* de Baïes, réponses de philosophe aux aléas de la vie.

Dans les deux poèmes évoqués, la description contemporaine de Baïes ne fait que redoubler une *translatio Musarum* qui a déjà eu lieu dans l'Antiquité, d'Attique à Rome. Le paysage est plein des souvenirs de ce titre de gloire : c'est ici que la littérature est devenue latine, par le travail de traduction mené par Cicéron, par la fiction inventée par Virgile, qui situe dans ce cadre l'arrivée en Italie de son héros troyen. Pontano affirme ainsi que le *labor* et l'*inventio* des auteurs ont le pouvoir d'accomplir la *translatio*, une *translatio* qui change et transfigure durablement le paysage. Il affirme également que la sensualité et la légèreté ne sont pas contraires à cette entreprise, mais au contraire, qu'en favorisant l'*otium* dans un paysage vivant et charmant, elles nourrissent l'inspiration.

La *translatio Musarum* est doublée de celle, plus originale, de Vénus et de son cortège d'allégories plaisantes : l'érotisme et la sensualité sont un autre lien entre le monde antique et le monde contemporain⁷³. La scène est mentionnée dans la pièce II, 15 :

*Baias nam Veneres Cypro relictas,
relictis Charites procul Cytheris,
desertis Paphiae Urris vetustis
migrarunt, Amor et migravit una
et blandus Iocus et tener Cupido
altrixque et juvenum et senum Voluptas.*

Pour Baïes Vénus en effet a quitté Chypre,
Les Charites ont abandonné au loin Cythère,
Les Paphiennes ont déserté la vieille Urie,
Tous ensemble ils ont migré, Amour,
Le doux Jeu, le tendre Cupidon
Et Volupté, nourrice des jeunes gens et des vieillards.

(Hendécasyllabes, II, 15, 3-8)

Baïes appelle à elle les allégories qui caractérisent le mieux la poétique du lieu et du recueil, démultipliant l'image de la *translatio* par la variation sur les verbes de mouvement (*relictas/relictis* aux v. 3-4, *desertis* au v. 5, l'écho de *migrarunt* et *migravit* au v. 6) et

⁷³ Le lien entre Vénus et l'inspiration est la conséquence naturelle de ce que l'amour est l'une des quatre fureurs ; il remonte également à l'apostrophe initiale du *De rerum natura* (voir p. 45-46). Sur les représentations iconographiques de ce lien, voir M. Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration*, p. 84-86.

l'énumération des lieux antiques associés aux divinités. En substituant aux Muses les personnifications du charme et du plaisir, Pontano donne au lieu décrit, et au recueil, les traits qui caractérisent ses destinataires, les douces *puellae*. L'esthétique du paysage et les allégories vivantes qui assurent l'*enargeia* descriptive font se rejoindre l'*otium* frivole de l'érotisme balnéaire et l'*otium* lettré d'un lieu prisé des Muses et des écrivains ; c'est même dans leur congruence que l'inspiration poétique peut renouer avec le modèle antique. Comme l'a montré Donatella Coppini en étudiant le jeu du voyeurisme dans le recueil, Baïes se présente comme un « *theatrum amantum*⁷⁴ », un lieu où les choses de la vie privée peuvent devenir un objet de spectacle. De ce point de vue, le recours à des personnifications, vivantes et animées, dont la fonction est de rendre visible des sous-entendus du texte – l'éloge ou le souvenir – participe de cette fonction « théâtrale » et spectaculaire.

Eridanus : une translatio personnelle

Le fait que Pontano dédie un recueil entier à la région de Ferrare où il demeura plusieurs années en campagne et où il rencontra sa maîtresse, Stella, comme il l'avait fait pour la Campanie avec le *Parthenopeus* et les *Hendécasyllabes*, peut surprendre. En réalité, comme on l'a vu, Pontano ne pratique pas une poésie d'éloge des puissants ; la ferveur régionaliste qui l'habite naît de ses fonctions politiques, mais aussi d'un sentiment personnel, de l'importance reconnue à un lieu dans sa vie privée, éventuellement dans sa carrière. Comme Naples et Baïes, les berges du Pô deviennent un paysage peuplé de présences merveilleuses qui le rendent vivant, où la *translatio* des Muses s'opère ; le fleuve lui-même est personnifié pour emprunter quelques-uns de ses traits au poète.

Le fleuve

Le fleuve Eridan apparaît huit fois dans les titres du recueil, dont deux fois comme destinataire⁷⁵. L'élégie I, 1 s'ouvre sur un long éloge qui rattache le paysage à son glorieux passé antique, tout en le personnifiant d'emblée sous les traits d'un amant :

Coeruleis generose vadis, rex divitis agri,

⁷⁴ *Hendécasyllabes*, II, 23, 16 : c'est la citation qui clôt l'article de D. Coppini, « *Baianum Veneres colunt recessum* », p. 262. Voir aussi E. Stärk, « *Theatrum amantum : Pontanos Baiae und Catull* », *Pontano und Catull*, p. 295-305.

⁷⁵ *Eridanus* I, 1 : *Ad Eridanum* ; 2 : *De Amore colligente succina in Eridano* ; 6 : *Eridanum alloquitur* ; 16 : *Queritur de Eridano* ; 26 : *De Eridani felicitate* ; 30 : *De Eridano* ; 36 : *De Venere lavante se in Eridano et quiescente* ; II, 18 : *Eridanus Phaetontem consolatur*.

*Gallica qui medio flumine regna secas,
Heliades cuiserta parant, venerantur et amnes,
Nereus et placidis accipit hospes aquis,
Nympharum cui dia choros Ferraria mater
ducit, et ad thalamos uxor amata canit
(non Charites desunt illi, non carmina Musae
cultanegant, dulcis gratia in ore sonat ;
tum tibi per tacitas serpit nova flamma medullas,
ureris, et medio fervet in amne calor),
salve, amnis, salve, hesperidum regnator aquarum,
cujus et in coelo flumina nota micant.*

Toi qu'ennoblissent tes flots céruleens, roi de la riche plaine,
Qui de ton cours sépare les royaumes français,
Toi pour qui les Héliades préparent des couronnes, que vénèrent les fleuves,
Qui reçus Nérée pour hôte de tes eaux paisibles,
Toi pour qui Ferraria, mère divine, conduit ses chœurs de nymphes,
Au lit duquel chante l'épouse aimée
- Les Charites ne lui font pas défaut, les Muses ne lui refusent pas
Leurs chants soignés, la douce grâce résonne dans sa bouche ;
Alors dans le silence de tes moelles rampe une flamme nouvelle,
Tu brûles, la chaleur monte au creux de ton cours -
Salut, fleuve, salut, toi qui règnes sur les eaux hespériennes,
Toi dont les eaux célèbres miroitent dans le ciel.

(*Eridanus*, I, 1, 1-12)

L'éloge du fleuve, en rappelant la *Moselle* d'Ausone et l'éloge de Ferrare par Tito Vespasiano Strozzi⁷⁶, insiste sur sa fertilité (*generose, divitis*, v. 1), son statut divin (*serta, venerantur*, v. 3), et le cortège des allégories qui l'habitent. Aux côtés des Héliades, qui bordent le fleuve depuis leur métamorphose racontée par Ovide, on retrouve Vénus, désignée par l'épicièse *Ferraria* (v. 5) qui fait d'elle l'occupante légitime de la plaine du Pô. Viennent ensuite les Nymphes, les Charites et les Muses, allégories attendues de la *translatio*.

Or ces signes de la *translatio* allégorique sont éclipsés par ceux d'une *translatio* personnelle. Le poète vieillissant, en changeant de région, de statut – à Naples, il est époux et père de famille ; à Ferrare, il est l'amant d'une femme plus jeune – change aussi d'inspiration. C'est sur le fleuve apostrophé dans l'élégie liminaire que sont projetés ces désirs nouveaux. La parenthèse des vers 7 à 10 commence par représenter l'inspiration poétique comme une simple présence (avec les tournures parallèles *non desunt* et *non negant*, v. 7-8), caractérisée

⁷⁶ Ausone, *Idylles*, X : voir P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, chap. V. Tito Vespasiano Strozzi fait l'éloge de Ferrare, cité habitée par les Muses, et du Pô dans les élégies « *De Musis a Leonello principe acceptis Ferrariae* » (*Eroticon*, II, 32) et « *Laudat Ferrariam* » (*Eroticon*, III, 1).

par l'ornement et la grâce (*carmina culta, dulcis gratia*)⁷⁷. Mais au vers 9, cette inspiration sage et contrôlée laisse place à un déferlement de désir, signalé par le champ lexical de l'embrasement (*flamma*, v. 9, *ureris, fervet* et *calor*, v. 10). Le *calor* dont il est question semble être à la fois celui de l'inspiration, puisqu'il vient d'être question des Muses, et celui du désir physique et amoureux. Rien ne vient révéler l'objet de cet échauffement, une fois la parenthèse close. Il me semble que Pontano fait du fleuve le double de sa situation : le désir retrouvé pour une autre femme rallume le désir d'écrire, et la *translatio* des allégories sert moins à glorifier le lieu nouveau qu'à accompagner son propre déplacement.

Les vers suivants racontent comment Mars interrompt sa campagne militaire pour répondre aux appels de Vénus, autre parallèle avec la situation du poète. La scène de leur union demeure cachée par le fleuve, complice de leurs amours clandestines : c'est bien lui qui favorise la flamme nouvelle du poète. Après cette digression, l'éloge du fleuve reprend :

*Salve iterum, Eridane ; nam tu quoque jungis amantes,
tu quoque concilias, quos suus urget amor ;
tu vatem teneraeque senem placare puellae,
et cupis, et ducis muneris esse tui.*

Salut encore, Eridan : car toi aussi tu réunis les amants,
Toi aussi tu réconcilies ceux qu'aiguillonne leur amour ;
Toi, gagner la faveur d'un poète vieillissant à l'égard d'une
tendre demoiselle,
Tel est ton désir, tel est ton office, crois-tu.

(*Eridanus*, I, 1, 57-60)

Comme dans le *De amore conjugali*⁷⁸, Pontano, dans l'élégie liminaire, place l'ensemble du recueil sous l'égide d'une personnification de l'inspiration capable de représenter les choix poétiques qui le président. L'Eridan est celui grâce auquel se résout l'oxymore du vers 59 et se retrouvent le *senex vates* et la *tenera puella* ; il réconcilie le désir et le devoir, juxtaposés au vers final (*cupis* et *muneris*). Si les circonstances ne l'aident pas, le poète est impuissant à écrire ; le fleuve, lieu de renouveau poétique et personnel, rend possible et l'amour et l'écriture.

Sur les berges de l'Eridan se revivifie donc le passé antique et mythologique. Comme le monte Camino des environs de Naples, le fleuve accueille la *translatio Musarum*, et les Muses ou les Nymphes qui l'habitent lui rendent hommage en se levant :

⁷⁷ Sur l'adjectif *cultus* appliqué au poème et à la poésie dans l'œuvre de Pontano pour signifier l'élégance, la grâce, notamment dans cette élégie de l'*Eridanus*, voir J. Nassichuk, « *Culta puella* », p. 511-512.

⁷⁸ Voir le chapitre 2 de la première partie, p. 146-150.

*Eridano assurgunt Musae, nova Mincius antro
intonat et varios voce manique modos,
assurgunt Charites, ipsa et dea mater Amoris
summittitque faces, signaque subdit Amor.*

En l'honneur de l'Eridan se lèvent les Muses, en son antre le Mincio
Entonne un hymne nouveau, des mélodies variées qu'il chante et joue,
En son honneur se lèvent les Charites et la divine mère de l'Amour
Abaisse ses flambeaux, l'Amour rabat ses enseignes.

(*Eridanus*, I, 26, 19-22)

Les deux hexamètres (v. 19 et 21) s'ouvrent par une apparition, le verbe *assurgunt* en anaphore précédant le nom des Muses et des Charites pour en montrer la soudaineté. Leur salut enthousiaste vient couronner l'image filée dans le reste de l'épigramme, description émerveillée des berges du fleuve : l'ambre qui suinte des arbres (v. 5-6), le miel de Mélissa qui goutte (v. 7-13), enfin l'ambrosie qui perle sur les lèvres, les seins et les yeux de Stella (v. 14-17). La présence magique des allégories confirme la nature poétique du fleuve.

Virgile

Comme le troisième livre du *De amore conjugali* se plaçait sous le patronage d'Ovide, habitant notoire de Sulmone, l'épigramme I, 14 de l'*Eridanus*, « *Ad Antimachum Mantuanum, de amoribus Mincii ac de Virgilio* », rend hommage à Virgile⁷⁹, en conciliant l'imitation avec l'*inventio* d'une fable mythologique. La pièce se découpe en trois temps. D'abord, Pontano invente une généalogie à Virgile en racontant comment, sur les berges de l'Eridan, Amour se promenait nonchalamment ; un cygne lui déroba une flèche qui, lorsqu'il s'éleva vers les airs, s'enflamma et vint frapper Mincius et la nymphe Pasyalé. Celle-ci conçut un enfant qui fut nourri du miel de Mélissa, nymphe des abeilles et nourrice de Zeus :

*Senserunt flammam ripae, sensere salicta ;
infantem decimo sidere nympha parit.
Excipit hunc tepidoque sinu complexa, Melisse
blanda fovet blandis conciliatque jocis
instratum lauri foliis somnoque gravatum,
tutanturque et apes labraque melle linunt.
Hinc Musae placidis salicum docuere sub umbris,
Sebethus liquidis qua fluit huber aquis...*

⁷⁹ Sur les représentations de Virgile comme auteur dans la littérature humaniste, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 31. Sur l'*imitatio* de Virgile dans l'œuvre de Pontano, voir L. Monti Sabia, « Trasfigurazione di Virgilio nella poesia di Pontano », *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte*, Napoli, Liguori, 1983, p. 47-63 et V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento*, p. 242-243.

Les berges ont perçu leur flamme, ils l'ont perçue, les saules ;
 À la dixième lune, la nymphe enfante un nouveau-né.
 Elle le recueille et le serre sur son sein tiède, Mélissa
 La douce le réchauffe et par de doux jeux l'apaise,
 Le dépose sur des feuilles de laurier, tout lourd de sommeil,
 Les abeilles le protègent et frottent ses lèvres de miel.
 Puis les Muses lui firent l'école, à l'ombre paisible des saules,
 Là où le Sebeto fécond fait couler ses eaux transparentes...

(*Eridanus*, I, 14, 29-36)

Pontano ne raconte pas la naissance et la petite enfance de Virgile, mais la manière dont ces événements transforment le paysage alentour. Pudiquement, il détourne le regard du lecteur, au moment de la conception, vers les rives et les arbres environnants, qui partagent l'émoi de la nymphe ; le lecteur adopte leur point de vue, puisque ce sont les sujets du verbe *senserunt* répété en anaphore au vers 29. C'est également la nature qui s'occupe du nourrisson : d'abord Mélissa et ses abeilles⁸⁰, puis le fleuve et les arbres qui le longent. L'image du nouveau-né protégé par une nature bienfaisante et élevé par des Muses maternelles rappelle le mythe imaginé par Horace sur sa propre enfance dans l'ode III, 4⁸¹, mais aussi celui inventé par Politien sur l'enfance du même Virgile dans la silve *Manto*⁸².

La seconde partie de l'épigramme inscrit dans le paysage trois scènes qui correspondent, dans l'ordre chronologique, aux trois chefs-d'œuvre de Virgile – le chant d'un berger pour les *Bucoliques* (v. 37-40), le tableau de champs et de vignes prospères pour les *Géorgiques* (v. 41-44), et la juxtaposition rapide de vignettes tirées de l'*Énéide* (v. 45-56)⁸³. Enfin, le poète se livre à l'éloge de Virgile, acteur de la *translatio* :

*O salve, Italidum gentis decus, in Latium qui
 Aonio ducis vertice Pieridas,
 salve et idumaeas debet cui Mantua palmas,
 cui Phoebus latio vestit honore comam ;
 sparge, Charis, roremque tuum syriosque liquores,
 Parthenope, violas, Mantua, funde rosas.
 Ipse aram statuens vati venerare Camoenas,
 Antimache, et patriae concine grata tuae,
 quae puerum genuit, cujus sub voce locutae
 Pierides nostrum constituere decus.*

⁸⁰ L'évocation des abeilles fait référence au livre IV des *Géorgiques*, consacré à l'apiculture.

⁸¹ Voir les prolégomènes, p. 52-54.

⁸² Politien, *Manto*, v. 69-80 : voir P. Galand-Hallyn, « Muse naïve et tendre style », p. 236. Macrin reprend le même intertexte dans son évocation de l'enfance de Catulle (*Carmina*, I, 11) : voir p. 122-123.

⁸³ Version très abrégée du discours dans *Manto*, v. 110-280.

Salut, ô gloire du peuple italien, qui dans le Latium
 Fais descendre les Piérides du sommet aonien,
 Salut, toi à qui Mantoue doit les palmes iduméennes,
 Pour qui Phébus revêt sa chevelure de l'honneur latin ;
 Epands, Charis, ta rosée, tes parfums syriens,
 Parthénopé, répands tes violettes et toi, Mantoue, tes roses.
 En dressant pour le poète un autel, vénère les Camènes,
 Antimaque, et chante ta reconnaissance à ta patrie,
 Qui a engendré l'enfant par la voix duquel parlèrent
 Les Piérides, faisant advenir notre gloire.

(*Eridanus*, I, 14, 57-66)

Cet éloge final reconnaît à Virgile l'honneur d'avoir accompli la *translatio studii* de Grèce en Italie – la proximité des deux termes géographiques, *Latium* à la fin du vers 57 et *Aonio* au début du vers 58, suggère le déplacement des Muses. Comme dans les élégies adressées au fleuve Eridan, derrière cette *translatio* s'en cache une seconde, révélée par la mise en parallèle, au vers 62, de Parthénopé, la ville de Pontano, et de Mantoue, celle de Virgile, parées des mêmes honneurs floraux : le vers fait alterner les noms de villes et les noms de fleurs, et donne la première place à Naples. La juxtaposition des deux villes suggère celle des deux poètes, réunis, dans le dernier distique, autour des Piérides : dans un même mouvement, elles ont parlé par la voix du premier (v. 65) et assuré la gloire du second (v. 66). La *translatio* se fait aussi dans le sens inverse : les berges de l'Eridan, lieu de la passion fougueuse de Mincius et Pasyalé et de la « scène primitive », annoncent celles du Sebeto, lieu de l'éducation par les Muses. Le poème repose sur un effet de circularité : en inventant la légende de la conception de Virgile sur les bords de l'Eridan, Pontano trace en fait les traits de sa propre mythologie intime et peuple ses lieux familiers d'un souvenir glorieux.

La *translatio* des Grâces

Les Charites

Je souhaiterais, dans un dernier temps, m'intéresser non plus à un lieu, mais à une personnification récurrente dans le corpus : celle des Charites et des Lepores, incarnations d'une poésie gracieuse et légère. Leur *translatio* redouble celle des Muses et propose un programme poétique quelque peu différent de celui qu'incarnent les déesses. Personnification

chérie de Pindare⁸⁴, les Grâces sont, d'après Jean Seznec, l'exemple de la « réintégration » à la Renaissance des dieux qui retrouvent un « souffle païen », l'image du retour de l'ordre et de l'harmonie⁸⁵. La beauté des Charites est inséparable de leur pluralité : c'est une figure chorale. L'ode 8 de la *Lyra*, qui leur est dédiée, tisse ensemble des réseaux allégoriques différents :

*O deae, o almae Veneris ministrae,
quae puellarum juvenumque curas
ore mulcetis capitisque amantum
pectora cantu,*

*quaeque nympharum virides recessus
fluminum et ripas colitis, quae et antra
pectine arguto recreatis hudas
et maris attas,*

*vos deae, vos, o Charites, sub umbra
myrtea, ad fontem gelidique circum
prata Sebethi canite et sonoras
tangite chordas.*

*Luditis dum, dum canitis, puellae,
auraque aestivos relevat calores,
concinuntque una nemora et quieti
marmora ponti...*

O déesses, servantes de l'alme Vénus,
Qui des demoiselles et des jeunes gens adoucissez
Les soucis de votre bouche, et capturez par votre chant
Les cœurs des amants,

Vous qui habitez les vertes retraites des nymphes
Et les rives des fleuves, qui de votre plectre
Harmonieux délassiez les antres et les plages
Humides de la mer,

Vous déesses, vous, Charites, à l'ombre
Du myrte, auprès de la source, autour des prés
Du Sebeto glacé, chantez et faites vibrer
Vos cordes sonores.

Tandis que vous jouez, que vous chantez, demoiselles,
Que la brise apaise les chaleurs estivales,
Qu'avec vous chantent les bois et l'impassible
Surface de l'océan...

(*Lyra*, 8, 1-16)

⁸⁴ Voir les prolégomènes, p. 42-43.

⁸⁵ J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, p. 178-179. Sur la place des Grâces dans les traités de mythographie à la Renaissance, voir les prolégomènes, p. 68-69.

Les Charites empruntent, alternativement, les attributs de Vénus – ainsi, dans la première strophe, la douceur sensuelle d'*ore mulcetis* et le pouvoir séducteur prêté au chant par l'expression *capitis amantum pectora* – puis ceux des Nymphes, dont le poète énumère les demeures favorites (*virides recessus, fluminum ripas, antra*) dans la seconde strophe. Leur pouvoir tient également de celui des Muses, puisque c'est leur chant qui éveille l'amour au vers 4, leur plectre qui ranime les paysages au vers 7, et que le double impératif des vers 11-12 (*canite et ludite*), repris par le vers 13 (*dum canitis*), les invite à jouer les poétesses. Les Charites occupent tous les paysages : fleuves (v. 6 et 11), plages (v. 7-8 et 16), bois et prés (v. 5, 9, 15). Cette versatilité fait de la grâce l'apanage de tous les genres poétiques.

Les thermes tièdes et accueillants de Baïes sont les lieux de prédilection des Charites, qui supplantent par leur présence les Muses dans les *Hendécasyllabes*⁸⁶. Leur intimité avec les autres allégories féminines est par exemple mise en scène dans la pièce II, 24, où les déesses viennent habiter les plages de Baïes. Après une brève introduction⁸⁷, Pontano donne la parole, successivement, aux sept Charites qu'il nomme : Euphrosyné, Aglaïa, Pasitéa, la trinité classique⁸⁸, à laquelle il ajoute quatre noms inconnus, Opsiglycea, Chariotaris, Gelopae et Pasirhythmie⁸⁹. Dans l'*inventio*, Pontano reste fidèle aux commentaires des mythographes sur l'origine des noms des Grâces, utilisant des racines sémantiques suggérant la douceur (*γλυκύς*), l'éclat et la joie (*γελάω*), la musicalité (*ῥυθμός*)⁹⁰. Chacune des Charites – les trois premières assez brièvement, les quatre suivantes deux par deux et plus longuement – est décrite : le poète insiste sur leur beauté, leurs talents artistiques et leurs harmonieuses activités⁹¹. Ce renfort de Grâces permet au poète de déployer une *copiosa varietas* à la fois érudite et légère. La succession des strophes donne l'impression d'une juxtaposition de vignettes maniérées, l'harmonie venant du tableau d'ensemble.

Dans la pièce II, 22, « *Invitantur pueri et puellae ad audiendas Charites* », Pontano place dans la bouche des déesses des conseils à ces jeunes amants : moins qu'une leçon de

⁸⁶ On dénombre, dans le livre I des *Hendécasyllabes*, 7 mentions de Muses (je compte toutes les occurrences *Musa, Camena, Pierides* + les périphrases érudites et les noms singuliers) et 7 de Charites ; dans le livre II, 20 Muses et 26 Charites ou Grâces. Aucun autre recueil de Pontano ne comprend plus de mentions des Charites que des Muses (*Parthenopeus* : 42 Muses, 2 Charites ; *De amore conjugali* : 18 Muses, 11 Charites ; *Eridanus* : 13 Muses, 12 Charites ; *De Tumulis* : 50 Muses, 20 Charites).

⁸⁷ Commentée dans le dernier chapitre, p. 445-446.

⁸⁸ Depuis Pindare, *Olympiques*, XIV, 13-16.

⁸⁹ Elles pourraient correspondre aux Heures, autres compagnes de Vénus dans le second *Hymne homérique à Aphrodite* : voir R. G. Dennis, *Baiae*, p. 222, n. 15. Les noms inventés par Pontano seraient, d'après Dennis, un hommage teinté d'humour au destinataire de la pièce, Manilius Cabacius Rallus, originaire de Sparte et dont Pontano admirait les talents de latiniste (*ibid.*, introduction, p. X).

⁹⁰ Sur l'étymologie du nom des Grâces, voir Cornutus, *De natura deorum*, XV ; A. Michel en propose un commentaire dans *La Parole et la beauté*, p. 30.

⁹¹ Euphrosyné, v. 20-26 ; Aglaïa, v. 27-31 ; Pasitéa, v. 32-37 ; Opsiglycea et Chariotaris, v. 43-55 ; Gelopéa et Pasirhythmie, v. 56-77.

séduction à la manière d'Ovide dans l'*Art d'aimer*, leur discours devient une description mi-amusée, mi-exaltée des jeux érotiques dans un paysage éclaboussé de leur sensualité⁹². Les vers 1-6 correspondent à l'appel aux Charites, dont la tirade occupe les vers 7-90. Le poète tient le rôle d'un coryphée au milieu de leur chœur harmonieux⁹³ :

*Ad myrtum, juvenes, venite, myrti
laetae dum Charites canunt sub umbra ;
ad myrtum, tenerae, simul, puellae,
ludunt dum Charites, venite, cultae.*

Au myrte, jeunes gens, venez, tandis que sous le myrte
Les Charites joyeuses chantent dans l'ombre ;
Au myrte, tendres jeunes filles, vous aussi,
Tandis que jouent les Charites élégantes, venez.

(*Hendécasyllabes*, II, 22, 1-4)

Les deux groupes, *juvenes* et *puellae*, sont mis en parallèle par les répétitions prosodiques et lexicales ; les variations subtiles comme le déplacement de l'impératif *venite* dans la phrase et le remplacement de *canunt* par *ludunt* rappellent la succession lyrique de la strophe et de l'antistrophe. Même si le poète délègue, bien vite, la parole aux personnifications de la Grâce, mieux à même de rendre l'effet polyphonique d'une pièce découpée en strophes sur le mode lyrique, c'est lui qui, initialement, rassemble les conditions du chant et de la parole⁹⁴.

Les Lepores

Aux côtés de ces nouvelles Charites, Pontano imagine une autre allégorie du charme poétique, les Lepores, personnification du *lepor* catullien caractéristique de sa poésie amoureuse⁹⁵. Il invente une filiation et un récit de naissance à ces personnages. Dans l'élegie II, 7 du *De amore conjugali*, « *De ortu et genitura Leporum* », Pontano commence par planter

⁹² On y retrouve l'influence de l'épicurisme horatien et surtout celle du *carmen* 62 de Catulle : voir A. Della Casa, « Le Fonti classiche in *Hend. II, 22 del Pontano* », *I Classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea Filologica*, éd. G. Puccioni et S. S. Ingallina, Genova, 1975, p. 261-270.

⁹³ Sur le poète-coryphée dans la poésie lyrique, voir F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée*, chap. III.A, sur la « parole en archipel », et en particulier p. 91, et A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 27.

⁹⁴ Cette polyphonie est également à l'œuvre dans la poésie bucolique, comme dans l'églogue *Lepidina* où discours et points de vue se multiplient autour des deux locuteurs du début. H. Casanova-Robin a suggéré que la multitude des voix permettait l'émergence d'une voix singulière : voir l'étude introductive aux *Églogues*, p. CXXXVIII-CXLI.

⁹⁵ Voir notamment, dans le *Parthenopeus*, I, 14, 1 ; 22, 6 ; 27, 3 ; et surtout, *Hendécasyllabes*, I, 1, 11 ; 13, 52 ; 24, 9 ; 30, 13 ; 31, 11 ; II, 6, 24-25 ; 20, 8 ; 21, 10 ; 24, 14 ; 37, 4.

le décor – les rives du Sebeto, où leur mère, Dulcidia, s’endort, mais aussi, auparavant, le lieu où se tiennent le poète et son public pour écouter l’histoire :

*Fallor, an est Charitum chorus hic, chorus ille Leporum?
 Ure, puer, plena mascula thura manu.
 Spargite humum violis, chorus advenit ; ite, profani ;
 jam subit ornatas candida turba fores.
 Nunc ades, o mihi culta chelys, dum pauca puellis,
 dum canimus blando pauca sed apta gregi.
 « Forte quiescebat Veneris chorus ad caput amnis,
 roscida Sebethos qua piger arva secat.
 Coeruleae per prata deae, per prata Napaeae
 hic illic placida membra quiete levant,
 aura movet virides ramos, vaga murmurat unda,
 et dulce in solis garrula cantat avis... »*

Me trompé-je, ou est-ce là le chœur des Charites, le chœur des Lepores ?
 Brûle, enfant, l’encens mâle, à pleines mains.
 Répandez sur le sol des violettes, le chœur approche : arrière, profanes,
 Déjà la blanche troupe passe sous les portes décorées.
 Viens à présent, ô lyre que j’adore, alors que pour les demoiselles
 Nous entonnons quelques vers, mais aptes à la douce troupe :
 « Un jour, le chœur de Vénus se reposait, à la source du fleuve,
 Là où le riche Sebeto divise les champs couverts de rosée.
 À travers prés, les déesses céruléennes, à travers prés les Napées
 Çà et là détendent leurs membres en un sommeil paisible,
 La brise fait frémir les rameaux verdoyants, l’eau vagabonde murmure,
 Et sur son trône l’oiseau bavard chante doucement.... »

(*De amore conjugali*, II, 7, 1-12)

Les six premiers vers préparent l’approche du chœur en ménageant le suspens : les rites sont accomplis, le décor préparé, selon un rituel dont le poète est maître, puisqu’il donne les ordres (*ure, spargite, ite*, v. 2-3) avant d’invoquer, à l’instant d’entonner le chant, la lyre qui vient soutenir de sa ligne musicale la voix qui parlait (*nunc ades*, v. 5). Au lieu que les divinités arrivent, c’est leur histoire qui est racontée à partir du vers 7, l’adverbe *forte* marquant le passage au temps de la narration. Dans la scène évoquée, le silence du sommeil domine d’abord (*quiescebat*, v. 7, *placida quiete*, v. 10). Peu à peu, la nature s’anime d’une symphonie de quelques sons, les rameaux sous la brise (*aura movet*, v. 11), le murmure de l’eau (*murmurat unda*, v. 11), le chant de l’oiseau enfin (*dulce garrula cantat*, v. 12). La chorale de la nature sert de prélude à la scène amoureuse.

Par cet après-midi tiède et paisible sur les berges de Sebeto, Dulcidia, une Grâce nouvelle venue du cortège vénusien, rêvant de son amant Tégée, le fait venir à elle et se trouve enceinte à la suite de leur union (v. 13-34). Elle attend des jumeaux, mais Lucine absente ne peut

présider à sa délivrance : c'est Mercure qui vient à son secours (v. 35-44), et les enfants sont appelés *Lepores* parce qu'ils rappellent à leur mère le grand soulagement d'avoir été libérée des souffrances de l'accouchement (son discours occupe les v. 45-49). Vénus prend dans sa suite les charmants *Lepores* et leur fait boire l'ambrosie, les vouant à toujours connaître plaisir tranquille et délices (v. 50-72). Le poète conclut en s'adressant à ces deux nouvelles divinités :

*Vos numeros ne, dia cohors, ne temnite nostros,
si mea sunt vestris cognita plectra choris.
At vos, Dulcidiae nati, qui mitia tecta
Parthenopes, miti rura beata solo,
qui colitis stabiosque sinus Sarnique recessum
et surrentinis litora nota jugis,
cantibus his spirate, hilares tenerique Lepores,
lenis et afflatu mulceat aura novo...*

Non, troupe divine, non, ne méprisez pas ma mélodie,
Si mon plectre est connu de vos chœurs.
Vous, enfants de Dulcidia, qui habitez les aimables demeures
De Parthénopé, ses campagnes heureuses au sol aimable,
Les anses de Stabies, les retraites de Sarnes,
Et les rivages familiers des hauteurs de Sorrente,
Inspirez mes chants, *Lepores* rians et tendres,
Qu'une brise légère les caresse d'un souffle nouveau...

(*De amore conjugali*, II, 7, 73-80)

Deux traits font des *Lepores* une allégorie créée sur mesure par et pour Pontano. D'une part, ils sont associés à la géographie locale napolitaine : conçus sur les rives du Sebeto, ils occupent ensuite les paysages divers de la région, énumérés dans toute leur variété aux vers 75-78. Les toponymes rappellent les lieux aimés du poète, à commencer par Parthénopé, dont le nom est mis en valeur au début du vers 75. D'autre part, Pontano entretient avec l'allégorie du *lepor* catullien une intimité qu'il rappelle au vers 74 (*mea sunt vestris cognita plectra choris*). L'inspiration même change de visage : elle reste souffle (*spirate*, *afflatu*), mais ce souffle est caresse douce et sensuelle (*teneri*, *lenis*), à l'image de la poésie pontanienne ; il est aussi, c'est le dernier mot du vers 80, « nouveau » (*novo*). Cette élégie, au livre II du *De amore conjugali*, annonce les *Naeniae* qui la suivent immédiatement, autre célébration consacrée à la naissance et à la petite enfance⁹⁶. Elle s'inscrit donc dans la thématique du lyrisme conjugal et de la glorification mythologique du paysage napolitain.

⁹⁶ Cette élégie et sa place dans le recueil ont été étudiées par W.-W. Ehlers, « Liebes-, Lebens-, Ehepartner », p. 94-95, et L. Monti Sabia, « Un canzoniere per una moglie », p. 39-41.

Pour mieux représenter la nature de son œuvre, Pontano en propose des personnifications fidèles, en revisitant les classiques Charites ou s'inventant de plaisants Lepores. Il leur donne un ancrage géographique : tantôt, comme les Muses, ces Grâces font l'objet d'une *translatio*, tantôt, comme les Nymphes, elles sont attachées à un paysage.

Pontano met la *translatio* au service d'une mythification moins politique que personnelle des lieux qu'il a habités : Naples, la Campanie, les bords de l'Eridan. Il s'appuie essentiellement sur l'*inventio* de fables ancrées dans le paysage familial, sa topographie et ses particularités, en l'animant de figures allégoriques propres à susciter l'émerveillement tout en annihilant la distance temporelle entre le présent et le passé. La *translatio* remonte, pour Naples, aux temps immémoriaux du mythe ; pour Baïes, au passé glorieux de la latinité ; pour l'Eridan, à l'histoire personnelle du poète. Aux côtés des Nymphes locales et des Charites, les Muses attestent de cette *translatio* où le sentiment patriotique le cède à l'émotion intime.

MACRIN ET L'EXIL FRANÇAIS DES MUSES

Dans la poésie de Macrin, la *translatio Musarum* est représentée avec une intention clairement patriotique. Pour un Français, il ne s'agit pas de redonner vie aux personnifications du passé glorieux, dans un paysage qu'elles avaient occupé dès l'Antiquité et où leur légitimité ne pouvait faire aucun doute, mais de justifier leur fuite et leur installation dans une terre nouvelle. Pétrarque, dans les *Epistulae metricae*, faisait des Muses des déracinées, compagnes de son exil dans le temps et l'espace⁹⁷. Pour les poètes néo-latins français, la *translatio* devient un mythe nationaliste, les Muses symbolisant le climat humaniste et le soutien politique qu'il reçoit⁹⁸. Macrin, dans les recueils de 1531 à 1537, thématise une *translatio* représentée comme un retour du printemps où de l'âge d'or, mythes dont François Rouget avait montré les affinités⁹⁹. Le premier acteur de cet âge d'or est le roi François I^{er}, mais les humanistes sont également les champions des Muses – ceux de France comme ceux d'Europe et de la République des Lettres.

Translatio Musarum et éloge du Roi

Le retour de l'âge d'or : Lyrica (1531) et Élégies (1534)

Le recueil de 1531 fait suivre les deux livres des *Lyrica*, dédiés à François I^{er} et contenant de nombreuses pièces encomiastiques à la gloire du roi et de la famille royale, d'une réédition du *Carminum libellus* sous le titre d'*Épithalames*, où dominent les thématiques amoureuses et personnelles. Cette juxtaposition peut sembler surprenante ; en réalité, les deux recueils entretiennent des affinités poétiques, notamment par leur représentation émerveillée du printemps et de ses cortèges¹⁰⁰. L'éloge du roi, vague quant à ses mérites politiques et militaires, lui reconnaît pour titre de gloire son action en faveur des Belles-Lettres, symbolisée

⁹⁷ Voir en part. *Epistulae metricae*, III, 1 ; pour le commentaire et la bibliographie, voir les prolégomènes, p. 71-74.

⁹⁸ Sur ce mythe de la *translatio* et son devenir dans la poésie française du XVI^e s., voir G. Demerson, « Le mythe de la fuite des Muses », p. 144-149 et en part. p. 147.

⁹⁹ F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée*, p. 142 : « Le renouveau du pouvoir rapporte l'abondance de la vie, laquelle ranime une nature assoupie ». Voir également A. Hulubei, « L'Églogue en France », p. 284, qui montre que Macrin imite les *Bucoliques* de Virgile dont il ne perçoit, d'après elle, que la fonction encomiastique.

¹⁰⁰ J'ai traité de cette mise en parallèle dans mon article « L'imagerie printanière dans les *Epithalamia* et les *Lyrica* ».

à plusieurs reprises par les deux motifs de la *translatio Musarum* et de l'âge d'or¹⁰¹. Tous deux sont les versants d'une même louange du roi,

*Ad Sequanae undas urbe Lutetia
sedem Camoenis qui exulibus dedit,
mercede linguarum peritos
proposita alliciens magistros.*

*Hac arte gratus Coelicolis tuae
genti reduces aurea secula...*

Près des eaux de la Seine, dans la cité de Lutèce,
Il a offert un séjour aux Camènes en exil,
Attirant à lui, contre salaire, les maîtres
Experts de toutes les langues.

Cher aux habitants du Ciel par ton talent,
Tu feras revenir pour ton peuple l'âge d'or...

(*Lyrica [1531]*, I, 16, 33-38)

L'image de la Seine s'impose la première, au vers 33 : le fleuve succède au Tibre autrefois victorieux (*victorque quondam Tiber*, v. 18)¹⁰², à présent déchu de sa gloire passée et contraint de reconnaître la supériorité militaire de François I^{er}. Macrin ne garde pas implicites les causes de la *translatio* et il double la métaphore du refuge des Muses (v. 34) d'une explication concrète : la *translatio* ne peut se faire qu'au prix d'une aide matérielle et financière consentie aux humanistes. Le *sedes* des Muses correspond au *mercede* promis aux philologues et aux humanistes invités à Paris. Dans les dernières strophes, Macrin décrit l'âge d'or : la fécondité spontanée de la terre (v. 41-44) et le retour de la paix, marqué par la cohabitation apaisée des proies et des prédateurs (v. 45-48), sont empruntés au *Carmen saeculare* d'Horace¹⁰³. Dans le poème horatien, toutefois, la *translatio* n'intervient qu'une fois la paix rétablie¹⁰⁴ ; Macrin, lui, fait du soutien royal aux Belles-Lettres la condition, et non la conséquence, du printemps retrouvé.

¹⁰¹ Ce topos dans l'éloge du roi est repris notamment dans A.-M. Lecoq, *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987. Sur le motif de l'âge d'or à la Renaissance, voir l'ouvrage collectif dirigé par L. Secchi Tarruggi, *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2003.

¹⁰² Sur la reconnaissance par l'univers entier des mérites du roi, un peu plus haut dans la même ode, voir l'analyse proposée dans le chapitre 3 de la première partie, p. 203-204.

¹⁰³ Horace, *Carmen saeculare*, v. 29-32 et 57-60.

¹⁰⁴ *Ibid.*, v. 61-68 : Phébus et les Camènes doivent voir d'un œil favorable la Rome nouvelle et prolonger, non causer, l'âge d'or (« *melius semper proroget aevum* », v. 67-68).

Cette image est développée dans l'ode II, 16 du même recueil, « *De laudibus Francisci regis Franciae* », où Macrin décrit le séjour offert aux Muses, en glissant du plus explicite au plus métaphorique :

*Ergo poetas respicit optimus
princeps ? et illis munifica manu
insignis hortator, suorum
praemia digna operum rependit ?*

*Ergo quod antehac non licuit, licet
Pimplaea cuivis tendere lintea,
sacrumque Libethri per amnem
laurigera volitare cymba ?*

*Ne musa deinceps ne dubites jugo
Pindi nivalis gallica culmina
mutare Permessique natis
lenem Ararim Rhodanumque lymphis.*

*Hic tuta sedes, hic tibi pinguis
cantanti amoenis vallibus ocia,
hicserta contactaeque nunquam
tempus ad hoc redolent coronae.*

Ainsi donc il tourne les yeux vers les poètes, le meilleur
Des princes ? Et de sa main généreuse,
Soutien remarquable, il les paie en retour
De récompenses dignes de leurs travaux ?

Ainsi donc, ce qui n'était auparavant pas permis, il est permis
À qui veut de déployer les voiles pimpléens,
Et sur le fleuve sacré de Libethrum
De voler à bord de la barque ornée de laurier ?

Non, Muse, à ton tour, n'hésite pas à échanger la crête
Du Pinde neigeux contre les sommets français
Et les eaux nées du Permesse
Contre la calme Saône et le Rhône.

Ici tu trouveras un séjour sûr, ici de fertiles
Lieux de repos pour chanter, dans de charmantes vallées ;
Ici des guirlandes et des couronnes jamais touchées
Avant ce jour exhalent leur parfum.

(*Lyrica [1531], II, 16, 1-16*)

Trois verbes caractérisent l'action du roi dans les deux premières strophes. D'abord, c'est son regard (*respicit*, v. 1) posé sur les poètes qui leur permet d'apparaître dans le texte : les rôles s'inversent, ce n'est plus à l'auteur de faire exister par les mots celui qu'il chante, mais à

l'objet du chant de donner leur existence à ceux qui écrivent. Au vers 3, ce don d'existence métaphorique est redoublé par un autre, matériel : le soutien financier qui l'accompagne (*praemia rependit*, v. 4). Les adjectifs *munifica* et *insignis* (v. 2 et 3) font l'éloge de cette générosité, dont Macrin précise qu'elle est méritée (*digna operum suorum*, v. 4), sertissant dans la louange royale celle des poètes. Enfin, le roi est une autorité politique, dont l'action a valeur de loi, comme le souligne le polyptote *licuit/licet* du vers 5. Ce triptyque – intérêt pour les lettres, soutien financier et exercice du pouvoir – est à l'origine de l'élection poétique, traduite aux vers 7-8 par l'image d'une navigation mystique.

La Muse est à l'image du poète : objet des soins du roi, elle peut à présent reprendre ses activités. Le verbe *mutare* (v. 11) substitue aux grands noms du paysage apollinien (une montagne, le Pinde, et un fleuve, le Permesse, v. 10 et 11) des repères géographiques français : d'abord une désignation générale, *gallica culmina*, exprimant l'idée de hauteur, puis deux toponymes, la Saône et le Rhône (v. 12). Ces lieux sont caractérisés par la sécurité et la fertilité (*tuta et pingua*, v. 13) de l'âge d'or ; de surcroît, ils sont vraiment neufs, intouchés (*contactae numquam*, v. 15), contrairement aux lieux antiques. Macrin fait ensuite défiler, dans les strophes suivantes, les noms des grands humanistes dont le roi a permis l'avènement, en commençant par Budé et les deux frères Langey (v. 25), puis Benoît Théocrène et Jacques Colin¹⁰⁵. À leur nombre s'ajoutent les humanistes italiens, dont la publication en France devient un signe supplémentaire de la *translatio studii*¹⁰⁶.

Dans le recueil de 1534, Macrin renchérit dès l'élégie liminaire, adressée au Roi :

*Unde fit, ut studio vatam calor entheus omni
certatim laudes tollat ad astra tuas,
jure quidem, tristes quando hac aetate Camoenas
respicis, et gratam fers prope solus opem
abjectasque prius donis regalibus artes
impertiris, humi nec jacuisse sinis.*

Si bien que de tout son zèle, la chaleur enthousiaste des poètes
Rivalise pour porter aux nues tes éloges,
Et tu le mérites, puisqu'à notre époque, les malheureuses Camènes,
Tu les considères, tu es presque le seul à apporter une aide bienvenue

¹⁰⁵ Benoît Théocrène, précepteur du duc d'Orléans, fut nommé évêque de Grasse en 1534. Jacques Colin (1490-1547), poète néo-latin et ami des frères Langey, fut lecteur puis aumônier du roi. Macrin adresse à ces deux personnages l'ode II, 10 de ce même recueil. Outre celles-ci, il adresse à Théocrène deux odes des *Carmina* [1530], I, 4 et IV, 13, et à Colin quatre pièces : *Carmina* [1530], III, 21 ; *Odes* [1534], 13 ; l'élégie dédicatoire du recueil de 1534 ; et *Hymnes* [1537], V, 2.

¹⁰⁶ *Lyrica* [1531], II, 16, 34-36 : « *accivit oris nuper ab Italis / Vidam Cremonensem, Asculanum / Euryalum, et Venetum Camillum* » : Macrin donne la première place à Vida de Crémone, édité par ses bons soins (voir p. 28 et 82). Giulio Camillo (1480-1544), philosophe italien et citoyen vénitien, qui gravita dans les cercles de Bembo et de l'Arétin et rencontra Érasme, était venu à Paris en 1530 à l'invitation de François I^{er} ; le soutien financier du roi l'avait incité à rester en France jusqu'en 1537.

Aux arts abattus, tu es le premier à leur faire partager tes présents royaux,
Et tu ne permets pas qu'ils demeurent à terre.

(*Élégies [1534]*, 1, 11-16)

On retrouve, dans ces quelques vers, les trois mêmes actions royales que dans l'ode II, 16 des *Lyrica* : le regard bienveillant (*respicis*, v. 14), le don généreux d'aide matérielle (*impertitis*, v. 15) et l'exercice de l'autorité (*nec sinis*, v. 16). Le soutien du roi suscite le *calor entheus* et le justifie, comme le montrent l'expression de la conséquence au vers 11 (*unde fit ut*) et l'adverbe *jure* au vers 12. L'inspiration épidiétique est donc légitimée par les actions de celui qui est chanté.

Les recueils de 1537 à 1546

Dans les recueils de 1537, Macrin se laisse aller à un lyrisme martial dont Suzanne Laburthe a souligné les difficultés et les contradictions¹⁰⁷. Les images de la *translatio* lui permettent de tenir sa place de poète de Cour et de pratiquer la poésie encomiastique tout en déplaçant le motif du triomphe dans un contexte plus propice au genre lyrique et au style médian. Après la bataille, le rôle des Camènes n'est plus d'accueillir et de conseiller le roi, comme chez Horace, mais de l'adorer, puisque, soumises à sa majesté, elles lui doivent tout :

*Francisci aurea quem tulere secla,
clarum militiae domique Regem,
ad cujus solium et verenda sceptrum
vultus dejiciunt suos Camoenae
atque insignia liliata adorant,
Custodem ac Dominum suum fatentes.
Vt qui scilicet exulum misertus,
has regni penetralibus locarit
et certos dederit bonus penates,
cursu Sequana qua fluit bisulco,
leni metropolim alluitque lympa.*

François, qu'a engendré l'âge d'or,
Roi éclatant à la paix comme à la guerre,
Vers son trône et son vénérable sceptre
Elles tournent leur visage, les Camènes,

¹⁰⁷ S. Laburthe, « Les trophées du roi François I^{er} », p. 4, relève ainsi une triple contradiction : entre la volonté d'hymnique chrétienne et la nécessité d'adjoindre aux saints les héros de son temps ; entre le devoir du poète de cour et l'impératif horatien de l'*inbellis lyra* ; et par conséquent, entre style moyen et style élevé. Elle rappelle que Vadian n'interdit pas la célébration martiale au genre de l'ode, seulement son traitement « grave » (*gravis*) et épique (*Art poétique*, chap. VIII). Le lyrisme martial est encore plus net dans le recueil des *Odes* de 1537, où les pièces liminaires sont adressées au roi et portent essentiellement sur ses victoires.

Adorant ses enseignes fleur-de-lisées,
 Le proclamant leur Gardien et Maître.
 C'est qu'il avait pris leur exil en pitié
 Et les avait relogées au cœur de son royaume,
 Leur avait offert, dans sa bonté, des pénates sûrs,
 Là où s'écoule la Seine au double cours,
 Baignant la capitale de son eau paisible.

(*Hymnes [1537]*, VI, 1, 23-33)

Tout en reprenant l'image de l'accueil des Muses exilées à Paris, suggérée par la métonymie du fleuve, Macrin surenchérit par rapport aux *Lyrice* de 1531. L'attitude des Muses vis-à-vis du Roi tient de la vénération religieuse, traduite par les verbes *adorant* et *fatentes* (v. 27-28) ; la Muse qui tourne son visage (v. 26) n'est plus maternelle et protectrice, mais suppliante et adoratrice. Ce n'est pas le poète, mais les déesses elles-mêmes, qui décernent au roi les titres de *Custos* et de *Dominus* (v. 28). Que ces Muses désemparées soient une métaphore du poète n'est pas douteux, d'autant que trois pages plus loin, Macrin se sert de ce premier poème d'éloge comme tremplin, afin de demander au roi de lui accorder sa faveur, qui lui est injustement boudée. Dans l'hymne I, 4, après avoir comparé les vains efforts de ses Camènes aux maigres récoltes d'un cultivateur (v. 1-12), le poète déplore, avec ironie, de ne plus avoir pour excuse à la stérilité de sa plume les misères de son temps, puisque le roi a assuré à la France une prospérité irréprochable (v. 13-23). Mais, continue-t-il, alors que d'autres poètes et humanistes jouissent de la faveur du roi, lui en est privé (v. 24-31), ce qui sans doute explique son impuissance puisque le roi partage avec les Muses le pouvoir de mettre en branle le cœur des poètes (« *Cum Musis tibi par sed est potestas | ad praecordia concitanda vatum* »)¹⁰⁸. Il supplie donc le roi de l'inclure dans la troupe de ses poètes, sa *grex vatum* – et donc de le faire bénéficier des mêmes faveurs que ses collègues (v. 36-41). Aussi bien le rôle du roi dans la *translatio Musarum*, qui a apporté un âge de paix¹⁰⁹, que son pouvoir qui le substitue aux divinités de l'inspiration, servent d'argument à Macrin pour rendre évidente l'intention parénétiq ue de son ode.

Dans les recueils ultérieurs de la carrière de Macrin, le motif est repris de manière ponctuelle dans les odes adressées au roi. À la fin du premier livre des *Hymni selecti* de 1540, François I^{er} est désigné comme celui qui a permis le refleurissement des Muses (« *reflorescere*

¹⁰⁸ *Hymnes [1537]*, VI, 4, 32-33.

¹⁰⁹ Macrin reprend ce thème un peu plus loin dans les *Hymnes* de 1537, dans la pièce VI, 17 adressée à Anne de Montmorency, v. 57-60.

Musas, / montem et pandi Heliconium »)¹¹⁰ et le renouvellement de l'inspiration. Macrin en déduit qu'il y a une corrélation universelle entre la générosité du pouvoir politique et la fécondité littéraire des temps¹¹¹ :

*Sic Regum facili munificentia
invitante choros laurigeros, novo
surgunt carmina Phoebo,
et vatium ingenium calet.*

Ainsi, lorsque la largesse bienveillante des Rois
Fait venir les chœurs couronnés de laurier, sous le signe
D'un nouveau Phébus, des poèmes voient le jour,
Et le génie des poètes est échauffé.

(*Hymni selecti* [1540], I, 29, 29-32)

Le lien entre *translatio* géographique et temporelle est rendu évident, le déplacement des chœurs apolliniens correspondant à leur renouvellement. C'est le dieu Phébus qui est caractérisé par l'adjectif *novus*, dans un écho du *Carmen saeculare* d'Horace où Apollon se substitue, dans l'âge d'or augustéen, à la triade capitoline et promet une ère nouvelle d'inspiration. Le roi est un double d'Auguste, qui fait résonner le chant des Muses à travers Paris et non plus Rome, capitale nouvelle de la poésie et de la connaissance. Il devient même, dans les *Odes* de 1546, un double du dieu lui-même, puisque Macrin lui accole l'épithète de Musagète¹¹².

La résurrection par les poètes français

Une caractéristique de la poésie néo-latine française, relevée par Perrine Galand, est que la recherche individuelle de la gloire va souvent de pair avec l'exaltation de la collectivité à laquelle le poète appartient, qu'elle soit conscience régionale ou, le plus souvent, conscience de classe¹¹³. La *sodalitas* et les pièces qui lui sont adressées constituent même un « ciment qui garantit l'harmonie d'ensemble » du recueil¹¹⁴. Macrin ne fait pas exception : la *translatio*, rendue matériellement possible par le soutien royal, n'est effectivement réalisée que grâce aux

¹¹⁰ *Hymni selecti* [1540], I, 29, 23-24.

¹¹¹ C'est la thèse de Pietro Crinito dans le *De poetis latinis* (1505) : voir P. Galand-Hallyn, « Les miscellanées de Pietro Crinito : une philosophie de l'engagement et du lyrisme », *Ouvrages miscellanées et théories de la connaissance*, éd. D. de Courcelles, Paris/Genève, Champion/Droz, p. 72.

¹¹² *Odes* [1546], poème liminaire du livre I, v. 23.

¹¹³ P. Galand-Hallyn, « Quelques orientations spécifiques », p. 29.

¹¹⁴ P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre tempéré », p. 242-243.

poètes et aux humanistes. Alors que le roi apparaît sous les traits d'un protecteur bienveillant des Muses, la métaphore qui domine pour traduire le rôle des auteurs est plus belliqueuse : artistes et écrivains sont les champions des Belles-Lettres personnifiées dans la lutte contre la barbarie¹¹⁵. La *sodalitas* macrinienne constitue, dans sa poésie, une véritable nation capable de donner à la France l'avantage sur la rivale italienne dans la course à la *translatio*.

1528-1531 : à la recherche de la République des Muses

Dans les premiers recueils de Macrin (1528 et 1530), les odes adressées aux *sodales* sont dépourvues de ferveur nationaliste. Dans l'ode II, 6, s'il les appelle – sans les nommer – à la rescousse, c'est pour qu'ils apaisent les tourments de sa passion ; c'est également le rôle reconnu aux compagnons énumérés dans l'épithalame 14, adressée « *Ad se ipsum* », où Macrin s'exhorte à demander leur soutien à ses *fides amicos*, Toussain, Florimond, Roussel, Lascaris, Deloigne et Briault¹¹⁶. Dans l'épithalame 7, il convoque Montault, Chorrion, Théocrène, Langey, Lazare de Baïf et Lascaris¹¹⁷, mais pour mieux leur faire ses adieux au moment de quitter la Cour. Il invoque, pour justifier son départ, son amour dévorant des Muses (« *inardescens studiis sororum | quae tenent Pindi juga limpidosque | Phocidii amnes* », « brûlant de passion pour les sœurs | Qui habitent les crêtes du Pinde et les limpides | Fleuves de Phocide », v. 30-32). Mais le *locus amoenus* poétique, dont la description occupe cinq strophes (v. 33-52), est aussi le lieu de ses amours avec Gélonis¹¹⁸, de la vie privée donc, ce qui explique que les collègues s'en trouvent exclus ; et la Cour, manifestement, n'est pas un lieu propice à l'inspiration. La *translatio* est cependant l'œuvre de certains humanistes : on retrouve des inflexions patriotiques dans l'ode IV, 22 à Jacques Toussain¹¹⁹, qui « fai[t] même

¹¹⁵ On retrouve ce motif également dans les *Nugae* de Nicolas Bourbon, par exemple l'épigramme 543, dans laquelle il peint Érasme et Budé comme les sauveurs de l'humanité, ou l'épigramme 276, où il affirme que la *translatio studii et imperii* est bien achevée. Voir S. Laigneau-Fontaine, « De l'éloge de l'humanisme à l'éloge de la France : la *translatio studii* chez Nicolas Bourbon (*Nugae*, 1533) », *Acta Conventus Neo-Latini Budapestinensis*, éd. R. Schnur, J. P. Barea et K. Enenkel, 2010, p. 406-412.

¹¹⁶ *Épithalames [1531]*, 14, 14-15 et 18.

¹¹⁷ Sur les amitiés de Macrin, voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 24-25 et 112-119 ; Soubeille travaille également à reconstituer ses réseaux de relations dans « Amitiés de Salmon Macrin », p. 112-119. Voir aussi P. Galand-Hallyn, « Michel de L'Hospital à l'école de Salmon Macrin dans les *Carmina* », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 65, 2003, p. 10-12. Je donnerai des indications biographiques, et la liste des pièces adressées à chacun, au moment d'étudier les poèmes qui leur sont consacrés individuellement.

¹¹⁸ Sur ce *locus amoenus* à la fois poétique et conjugal, voir le chapitre suivant, p. 337-340.

¹¹⁹ Jacques Toussain fit partie de la même *sodalitas* estudiantine que Macrin avant d'enseigner le grec ; outre cette ode, Macrin lui rend hommage, et souligne ses qualités de pédagogue, dans l'épithalame 20. Voir P. Ford, *De Troie à Ithaque*, p. 185-186.

migrer la vieille Athènes | Jusque dans nos remparts et dans les frontières du monde celte »
 (« *migrare et veteres jubes Athenas / haec in oppida Celticosque fines* »)¹²⁰.

En même temps que sur le sol national, c'est dans une République des Muses européenne que Macrin semble aspirer à réaliser la *translatio*. De nombreuses pièces font résonner sa déploration des guerres¹²¹. Sans que son admiration pour les humanistes étrangers n'éteigne la ferveur de son orgueil national, il cherche quelque espoir de paix retrouvée auprès de figures nationales mais aussi anglaises ou italiennes. C'est à un helléniste italien originaire d'Asie Mineure, Jean Lascaris¹²², que revient l'honneur d'inspirer le poète tout en ramenant la paix universelle et le soutien aux Belles-Lettres. L'ode I, 19, « *De Iano Lascare Rhyndaceno* », s'ouvre sur une demande d'inspiration :

*Ecquis volentem me canere auribus
 digna eruditis et fide Teia
 dulces laborantem malignis
 eximere a tenebris amicos,*

*saltus in altos transferet Aonum
 quo trita raris sit via passibus ?
 quis rore Permessi fluentis
 ora mihi stibunda tinget ?*

Qui, moi qui veux chanter pour des oreilles
 Érudites des chants dignes d'elles, et sur la lyre de Teos
 M'efforcer, aux ténèbres mauvaises,
 D'arracher mes doux amis,

Qui, dans les hauts défilés d'Aonie, me transportera,
 Sur une voie qui ne serait foulée que de rares pas ?
 Qui, de la rosée du liquide Permesse
 Mouillera ma bouche altérée ?

(*Carmina* [1530], I, 19, 1-8)

¹²⁰ *Épithalames* [1531], 20, v. 5-6.

¹²¹ Dans le livre I des *Carmina*, citons les odes I, 4, 17-24 ; I, 5, où il exprime son tourment à la Vierge ; I, 7, à Henry VIII ; I, 8 à Livio Crotto ; I, 11 à Budé (en part. v. 1-12) ; I, 19 à Lascaris, en part. v. 18-28. Dans le reste du recueil, le thème est repris dans les odes II, 1, 5-14 ; II, 7, 9-20 ; II, 14, 17-40 ; III, 2 (adressée au roi François I^{er}) ; III, 5 (intitulée *Deploratio bellorum Italiae*) ; IV, 20, 7-29.

¹²² Jean Lascaris (1445-1535) est un érudit grec originaire d'Asie Mineure (il est surnommé Rhyndacenus) ; après la chute de Constantinople, il se réfugia à Venise puis à Florence, tout en continuant de voyager en Grèce pour acquérir des manuscrits. Il fut l'ambassadeur du royaume de France à Venise de 1503 à 1508, et se lia à cette occasion avec Alde Manuce ; par la suite, il s'établit à Rome, mais fut chargé par le roi François I^{er} d'organiser la bibliothèque de Blois lors de son déménagement à Fontainebleau, avec l'aide de Guillaume Budé. Lascaris permit également l'édition originale de plusieurs textes grecs, notamment de l'Anthologie. Voir B. Knos, *Un ambassadeur de l'hellénisme, Janus Lascaris*, Paris, 1945 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 353. Macrin, qui admire cet helléniste hors pair, lui adresse, outre celle-ci, deux odes dans l'ensemble de son œuvre (*Carmina* [1530], IV, 15 et *Hymnes* [1537], II, 18).

C'est au public lettré qu'il s'agit de s'adresser (*auribus eruditis*, v. 2) et, en même temps et dans la même strophe, c'est lui qu'il s'agit de célébrer (*eximere a tenebris amicos*, v. 4) : aussi faut-il trouver une inspiration à la hauteur du public et du sujet confondus¹²³. Macrin semble suivre les préceptes de Pontano, qui recommandait d'écrire pour un public d'égaux¹²⁴. La seconde strophe représente l'inspiration comme un mouvement, le verbe *transfero* (v. 5) suggérant le déplacement dans l'espace mais aussi le transport de l'enthousiasme, suivi du baptême des Muses¹²⁵. Mais au terme de cette montée en puissance, ce n'est pas la Muse qui apparaît, et le poète en semble lui-même surpris :

*Iam foeta largo numine pectora
thyrsosque Iacchi sentio frondeos,
aspreta inaccessosque Nysae
jam videor peragrarare lucos.*

*Hicne ille Ianus Lascaris ambulat
pressus virenti tempora laurea,
cui barba promissusque crinis
vincit hyperboreas pruinas*

candore puro ? fallor ?

Déjà les cœurs fécondés par une vaste puissance
Je crois les voir, et les thyrses feuillus d'Iacchos,
Les pierriers de Nysa,
Déjà, je crois les parcourir, et ses inaccessibles bois.

Mais serait-ce là le grand Jean Lascaris qui se promène
Les tempes ceintes de laurier viride,
Sa barbe et ses longs cheveux
Surpassant les givres hyperboréens

Par leur pureté blanche ? Me trompé-je ?

(*Carmina* [1530], I, 19, 9-17)

L'apparition de la puissance inspiratrice est présagée par la double occurrence de *jam* en début de vers (v. 9 et 12), à mesure que son incarnation se fait de plus en plus tangible : c'est d'abord la sensation intérieure (*foeta pectora*, v. 9) d'un *numen* encore anonyme et insaisissable, caractérisé par sa seule puissance ; c'est ensuite une perception extérieure (*sentio*, v. 10), à la fois visuelle et auditive, l'assonance des sifflantes aux vers 10-11 rappelant le bruit des feuilles du thyrses ; enfin, c'est l'illusion d'un mouvement (*videor*

¹²³ Sur l'usage de ce *topos* (la recherche d'une inspiration à la hauteur), voir au chapitre précédent, p. 177.

¹²⁴ Voir le premier chapitre, p. 80-82.

¹²⁵ L'image de la *trita raris via* est lucrétienne (*De natura rerum*, I, 926-927) : voir les prolégomènes, p. 46.

peragraré, v. 12) dans un espace que l'inspiration construit autour du poète, caractérisé par sa nature inhospitalière et inabordable (*aspreta* et *inaccessos*, v. 11 et 12). Nulle divinité ne se matérialise, et les attentes du lecteur sont déjouées : la figure apollinienne n'est autre que Jean Lascaris, paré de deux signes évocateurs du dieu, le laurier (v. 14) et l'adjectif *hyperboreas* (v. 16). Au moment où Macrin cherche l'inspiration, le poète aussi bien que les personnifications traditionnelles sont brutalement évincés du tableau par un collègue plus admirable : la première personne disparaît ensuite de l'ode. Lascaris est désigné par le lexique comme une figure divine : il est d'abord un héros (*heroa*) caractérisé par sa piété (*pius*, v. 21) et ensuite même un père (*pro gente personam parentis* / *Argolica*, v. 23-24) puis un refuge (on lui demande des *tutos receptus*, v. 19, il préserve les arts, *tueatur artes*, v. 24). La circonstance qui a présidé à la composition de l'ode est alors révélée : la fondation par le roi du Gymnase des Grecs pour Lascaris (v. 33-36)¹²⁶. La strophe finale achève la substitution de Lascaris aux Muses en les rendant dépendantes de son travail : il ne demande rien, sinon « que les Muses reflourissent, et que les arts des Anciens reviennent en grâce » (« *Musae ut reflorescant, in usum et / tot veterum revocentur artes* », v. 43-44). L'image du poète lettré, protecteur des Muses au lieu d'être leur protégé, est renouvelée par le détournement inattendu d'une demande d'inspiration apparemment topique, supplantée par l'avènement de Lascaris.

Deux autres destinataires prestigieux permettent à Macrin d'exprimer sa vibrante aspiration à la paix. Le premier est Thomas More, à qui Macrin dédie une ode en signe de réconciliation après avoir soutenu l'*Antimorus* de Germain de Brie¹²⁷. Macrin rend hommage à l'humaniste anglais dans son ode au roi Henry VIII (*Carmina* [1530], I, 7), l'appelant « *Morus arguta ante alios Camoena* », « More à l'élégante Camène, avant tous les autres » (v. 5). Il lui adresse ensuite l'ode 25 du même livre. Le premier vers, « *Musis amicus pacis et artibus / ineducatus* » (v. 1-2), semble désigner le destinataire, alors qu'en réalité il développe le sujet à la première personne, qui apparaît au verbe suivant, *persequor*. Macrin ne donne donc, en réalité, qu'une deuxième place à l'écrivain britannique ; il demande à sa Muse de faire connaître les mérites de More (« *O quae gramineo specu / Libethri gaudes et nemorum coma, (...) | facundo honores adstrue debitos | etserta Moro, fac meritum viri | discant* » : « Ô toi qui prends plaisir à la grotte herbeuse du Libethros et à la chevelure des forêts, (...) cet homme éloquent, décerne-lui les honneurs et les couronnes qui lui reviennent, More, et fais

¹²⁶ Gymnase créé par le roi vers 1528 et destiné à devenir un foyer de rayonnement pour l'hellénisme, dirigé par Lascaris : voir B. Knos, *Un ambassadeur de l'hellénisme*, p. 208 et G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 355.

¹²⁷ Sur cette querelle autour des critiques adressées par More à la *Conflagratio navis Chordigeræ*, voir ci-dessous, la note 145, et G. Soubeille, « Un épisode du pacte des Muses, l'amitié de Thomas More et de Salmon Macrin », p. 11-21.

connaître les mérites de cet homme », v. 9-10 et 13-14). En demandant pour un autre la faveur de la Muse, Macrin parle le langage de l'apaisement, mais s'arroge tout de même la position de supériorité. Le second de ces destinataires est Érasme, à qui Macrin adresse l'ode IV, 18 du même recueil. Il s'y réjouit d'une paix relative, et, reprenant la formule horatienne *nunc est bibendum* (v. 26), appelle aux réjouissances et à l'insouciance. Georges Soubeille a consacré deux articles à ces odes, dont il fait deux épisodes du « pacte des Muses »¹²⁸, et montre l'enjeu, dans le premier recueil majeur de la carrière de Macrin, de cette ouverture à une *amicitia* européenne.

1537 : l'orgueil national

Les recueils ultérieurs de Macrin s'éloignent de la République des Muses pour se recentrer sur l'éloge de la France et la glorification de ses concitoyens. Le fameux hymne I, 30, « *Ad poetas Gallicos* »¹²⁹, exprime l'orgueil national, légitimé par le grand nombre de plumes talentueuses, de manière bien cavalière :

*Brixi, Dampetre, Borboni, Dolete
Vulteiue operis recenti author,
facundi numero elegante vates,
foelices animae atque honore dignae,
quis et Gallia nostra gloriatur,
fidenter medium exerens et unguem
gentes Ausonias lacessit audax,
mercedem a patria feretis ecquam,
decretis quibus eveheminiue
Musaei celebres leporis ergo ?
Vestra nanque opera et labore lactum,
insigni simul eruditione,
haec ut natio Gallicana nullo
ante humaniter instituta cultu,
et quae barbara diceretur olim,
jam agrestem exuat expolita morem,
ipsam jam Attida Graeciamque totam
doctos provocet ac Remi nepotes,
nec sese Italia putet minorem.*

¹²⁸ G. Soubeille, *ibid.* et « Un épisode du pacte des Muses... Érasme et Salmon Macrin », p. 133-136.

¹²⁹ Sur cet hymne et les conditions de sa rédaction, voir I. D. McFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 322-323 ; G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 22-23 ; S. Laburthe, *Hymnes*, p. 436-437. Sur les raisons de l'absence de Clément Marot dans cette énumération des poètes de la « génération » qui porte son nom, voir I. D. McFarlane, « Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry », *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays presented to C. A. Mayer*, éd. P. M. Smith et I. D. McFarlane, Lexington, 1985, p. 124. Macrin adresse à Germain de Brie l'hymne V, 22, étudié ci-dessous, et deux autres pièces (*Odes* [1537], V, 9 et *Péans* [1538], IV, 3. Au moins Jean Dampierre, il adresse trois odes (*Carmina* [1530], III, 3 ; *Hymnes* [1537], V, 3 ; *Péans* [1538], II, 9). Une seule autre pièce est adressée à Bourbon : *Odes* [1546], III, 12 – voir ci-dessous, p. 290.

Brie, Dampierre, Bourbon, Dolet,
 Et toi Visagier dont l'œuvre vient de paraître,
 Poètes éloquents à l'élégant rythme,
 Heureux esprits, dignes des honneurs,
 Vous dont notre France s'enorgueillit,
 Grâce auxquels elle peut, confiante, lever le doigt du milieu
 À la face des nations ausoniennes, provocante, audacieuse,
 Recevez-vous salaire de votre patrie,
 Serez-vous par décrets portés aux nues,
 Illustres par le charme de votre Muse ?
 Car c'est par votre ouvrage, votre labeur, qu'il s'est fait,
 En même temps que par votre insigne érudition,
 Que la nation française, jusqu'alors privée
 De toute culture humaniste à ses fondations,
 Qu'autrefois on appelait barbare,
 Se dépouille aujourd'hui de ses manières de paysanne
 Et à l'Attique, à la Grèce toute entière,
 Elle lance un défi, et aux doctes descendants de Rémus,
 Sans plus se croire inférieure à l'Italie.

(*Hymnes [1537]*, I, 30, 1-19)

L'énumération des deux premiers vers, reprise deux fois dans le poème (une fois au milieu, vers 32-33, et à la fin, vers 62-63, donnant à l'ode sa symétrie), rappelle inlassablement qui sont les *poetae Gallici* auxquels l'ode, d'après son titre, s'adresse. Macrin énumère ses *sodales* dans l'ordre chronologique de parution de leurs œuvres¹³⁰. Le rythme musical de ces noms – allitération croisée des premières lettres, avec l'alternance des B- et des D-, et assonance croisée des finales en –i et en –e, puis rupture avec le second vers qui élabore sur l'un des noms – en fait un cortège non seulement nombreux, mais harmonieux. Le bref éloge des cinq poètes (v. 3-4) cède rapidement la place à la personnification de la France, au vers 5 – et quelle personnification : le premier geste qui la désigne, *exerens medium unguens* (v. 6), est un geste obscène emprunté à la satire latine¹³¹, appuyé par l'adjectif *audax* (v. 7). De la sorte, les individus sont absous de tout soupçon de vulgarité envers leurs voisins. Cette personnification se confond ensuite avec la figure du roi, dont la présence est suggérée par le lexique politique des vers 8-9 (*mercedem ferre, decretis*) : comme dans les *Lyrica*, Macrin

¹³⁰ La *Chordigeræ navis conflagratio* de Germain de Brie fut composée en 1513 ; sur cet auteur, voir plus loin dans ce chapitre, la note 145. Jean Dampierre (†1550) est un poète parlementaire, auteur d'Hendécasyllabes dans le style catullien. Nicolas Bourbon (1502-1549) publia des *Epigrammata* (1529) et surtout des *Nugae* (1533) avant de s'établir à Lyon ; voir l'introduction de S. Laigneau à l'édition commentée des *Nugae* (Genève, Droz, 2008). Étienne Dolet (1509-1546) fit paraître en 1534 un recueil de *Carmina*, augmenté en 1538 : voir l'édition commentée donnée de ce recueil par C. Langlois-Pézeret (Genève, Droz, 2009) et *Centuriae Latinae*, p. 317-322. On doit à Jean Visagier, enfin, des *Epigrammata* publiés en 1536 et 1537 : voir J.-C. Margolin, « Le cercle humaniste lyonnais d'après l'édition des *Epigrammata* (1537) de Jean Visagier », *L'Humanisme lyonnais au XVI^e siècle*, Grenoble, Presses Universitaires, 1974, p. 151-183.

¹³¹ Martial, *Épigrammes*, II, 28, 2 et Juvénal, *Satires*, X, 53.

prend soin de rappeler la nécessité du soutien royal et de l'aide financière. Dans un second temps, il donne aux poètes un rôle qui n'est plus passif (*evehemini*, v. 9) mais actif : il insiste sur l'importance de leur *labor* et leur érudition. C'est à ce moment-là, au prix du travail poétique, que la gloire de la France cesse d'être un concours de provocations avec la voisine italienne, pour devenir la patrie de la culture humaniste et des Muses. Une nouvelle personnification, aux vers 15-16, fait d'elle une femme sensuelle (avec les verbes *exuat*, v. 16 et *provocet*, v. 18) à qui la culture littéraire sert de vêtement. L'éloge des poètes français se dédouble : d'un côté, la louange topique et sérieuse des qualités littéraires des *sodales* (avec les adjectifs *facundi*, *elegante*, v. 3, et les noms *opera*, *labore*, *eruditione*, v. 11-12), de l'autre, le portrait insolent et audacieux de la France, Muse nouvelle supérieure aux Anciens comme aux contemporains.

Reprenant l'opposition entre la brève gloire politique et militaire et l'éternité promise par la gloire poétique, Macrin s'appuie sur ce *topos* pour faire allusion aux deux gloires gauloises antiques, Sidoine Apollinaire et Ausone, qui viennent rejoindre, par-delà les siècles, le tableau rayonnant de la *sodalitas* poétique française victorieuse :

*At praeconia luculenta vatam,
tinctae et nectare Hymettio Camoenae
annos usque ferent, nec interibunt
dum stellis polus aureis nitescet,
ardore immodico flagrabit aestas,
in vastum fluvii ruent et aequor.
Testis Solius ille Apollinaris,
Arvernae soboles beata terrae,
testisque Ausonius pecuniosae
lumen Burdegalae, Thalia quorum
magni insigniit accolas Garumnae
pendentesque cavis jugis Gebennas.*

Mais les proclamations éclatantes des poètes,
Les Camènes imprégnées du nectar de l'Hymette
Leur feront traverser les ans, elles ne mourront pas
Tant que luiront au ciel les étoiles dorées,
Tant que brûlera l'été sans mesure,
Que les fleuves dans la vaste mer se jeteront.
Témoin le grand Sidoine Apollinaire,
Heureux rejeton de la terre d'Auvergne,
Témoin Ausone, flambeau
De Bordeaux l'opulente, dont Thalie
A fait connaître les riverains de la grande Garonne
Et des hautes Cévennes aux crêtes trouées de grottes.

(*Hymnes [1537]*, I, 30, 38-49)

Trois métaphores illustrent l'immortalité des poètes : la lumière (*aureis, nitescet*, v. 41), la chaleur (*ardore, flagrabit*, v. 42) et le cours des fleuves (v. 43), qui toutes trois symbolisent la poésie elle-même. L'image des fleuves qui se jettent dans la mer efface l'écart temporel entre les poètes français d'hier et d'aujourd'hui. La France peut enfin se glorifier d'une *translatio* dans le temps, et non pas seulement dans l'espace, comme le faisait l'Italie avant elle : elle ne se contente pas de recueillir des Muses exilées, mais réactive une gloire poétique qui existait sur son territoire dès l'Antiquité¹³². Ausone et Sidoine Apollinaire sont fermement associés aux lieux qu'ils ont habités, présentés selon un chiasme (Bordeaux et la Garonne, v. 47-48, sont encadrés par l'Auvergne et les Cévennes, v. 45 et 49). Cet effet de miroir donne l'impression d'un voyage à travers les paysages français d'où surgit un tableau universel, englobant, du pays. La place du poète est donc à la fois dans la *sodalitas* de ses pairs et dans la continuité temporelle avec ses illustres ancêtres.

C'est tout naturellement que l'ode aboutit à l'intégration de Macrin lui-même dans le chœur de ses amis, l'inspiration des Muses devenant aussi légitime que l'*amicitia* :

*Quocirca Aonio furore raptum
vestris jungite me choris amicum
et sextum sacrum in ordinem vocate.
Hoc si contigerit favore justo
sublimi ardua vertice astra tangam,
Crassi divitias nec anteponam,
Brixi, Dampetre, Borboni, Dolete,
Vultei que operis recentis auctor.*

Aussi, moi qu'emporte la fureur aonienne,
Associez-moi à vos chœurs, moi votre ami,
Nommez-moi le sixième de votre ordre sacré.
Si ce juste bonheur m'échoit,
Au sommet des régions célestes je toucherai les astres élevés,
Et ne jalouserai point les richesses d'un Crassus,
Brie, Dampierre, Bourbon, Dolet,
Et toi Visagier dont l'œuvre vient de paraître.

(*Hymnes [1537]*, I, 30, 56-63)

L'homéotéleute de *raptum* au vers 56 et *amicum* au vers 57 justifie à deux titres la place de Macrin dans le chœur : comme *vates* enthousiaste et comme ami, les deux fonctions semblent se superposer. De même, le *furore* du vers 56 est repris en écho par *favore* au vers 59, les deux mots tenant la même place dans le vers : la bienveillance des amis se substitue à

¹³² C'est l'argument de Pontano pour chanter l'Eridan, lieu de naissance de Virgile, la Campanie, peuplée des souvenirs d'Ovide, ou encore Baïes, fréquentée par Cicéron : voir plus haut, p. 266-268, 152-154 et 259-263, respectivement.

l'enthousiasme. Le groupe des poètes est désigné par des termes ordinairement réservés aux Muses : ils forment un chœur (*vestris choris*, v. 57) et un ordre sacré (v. 58). Le catalogue des *sodales* avait permis l'élaboration d'une personnification, allant du concret vers l'abstrait ; à la fin de l'ode ce sont les noms qui se désincarnent, sonnante comme des noms de divinités. La mise en scène de l'*amicitia* confondue avec la représentation mystique de la fonction de poète offre aux auteurs une reconnaissance sociale, non seulement en reprenant le *topos* de la supériorité de la commémoration littéraire sur les hauts faits qu'elle commémore, mais en faisant de la France même le produit de leur création. Le dévouement admirable des *sodales* à la cause des Muses encourage Macrin, à la fin du recueil des *Hymnes* (VI, 3), à se placer lui aussi sous leur protection : il espère que ses *amici praedulces* (v. 20) soutiendront et promouvoir son livre, qu'il recommande tout particulièrement à Pascal Clément, auquel la pièce est dédiée, mais aussi à Toussain, Danès, Du Maine, Vatable (v. 7-8) et, enfin et surtout, Lascaris, leur maître à tous (v. 9-18)¹³³.

Visagier s'était indigné de la modestie de Macrin¹³⁴, qui se donnait tout juste la sixième place dans la brigade néo-latine alors qu'il en était, à cette époque, le chef de file. C'est pourquoi ce dernier s'inclut aux côtés de ses *sodales* dans l'ode I, 2 du recueil de 1537, « *De laudibus Iulioduni* ». Les trois premières strophes invoquent sa *facilis Thalia* (v. 2) pour lui demander sa faveur au moment de chanter les louanges de sa terre natale (v. 5-6)¹³⁵ ; les noms des *sodales* sont énumérés à titre de comparaison, accolés au nom de la ville ou de la région qui s'enorgueillit de les avoir portés¹³⁶. Il se livre à un dialogue comparable avec Nicolas Bourbon dans une ode du recueil de 1546, où il commence par rappeler les éloges dont l'a gratifié son ami (« *Principem Musae lyricae vocasti | versibus nuper, memini, Macrinum* », « Prince de la Muse lyrique : voici le nom | Dont tu appelas autrefois Macrin, je m'en souviens »=¹³⁷, avant de lui retourner le compliment, le qualifiant de *terse Vates*¹³⁸ et louant le

¹³³ Sur les destinataires de cette pièce et les raisons du choix de Macrin, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 1043-1044, qui note que la majorité des personnes citées sont des humanistes liés au Collège des Lecteurs Royaux (Toussain, Danès, Lascaris et Vatable), hellénistes (les trois premiers) ou hébraïsants (Vatable). L'intention peut avoir été de faire un pendant à l'hymne I, 30, adressé aux poètes de langue latine, en plaçant le recueil sous le signe des trois langues, en ajoutant au latin le grec de Pindare et l'hébreu de David. Toutefois, ajoute S. Laburthe, ces hypothèses demeurent délicates dans la mesure où le destinataire de la pièce n'a pas été identifié.

¹³⁴ Voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 117, avec les vers de Visagier n. 570.

¹³⁵ Cette ode sera étudiée au chapitre suivant, p. 332-336.

¹³⁶ Respectivement Dolet au v. 13, Brie au v. 14, Bourbon au v. 15, Dampierre au v. 17 et Visagier au v. 18.

¹³⁷ *Odes [1546]*, III, 12, 1-2.

¹³⁸ *Ibid.*, v. 3.

nectar de ses vers¹³⁹. L'ode est prétexte, cependant, à les mettre tous deux en-dessous des mérites de Jean du Bellay¹⁴⁰.

Macrin fait preuve du même patriotisme dans l'hymne I, 6 adressé à Antoine Héroët¹⁴¹. Il y développe d'abord le *topos* du lieu de naissance rendu glorieux par le poète qui y a vu le jour :

*Magno Mantua quam Marone gaudet,
Smyrnaeique suo tument Homero,
nostra, Heroice, tam tuis magisque
gaudet Gallia dulcibus Camoenis,
ac caelo caput erigit superbum.*

Comme Mantoue se félicite de Maron,
Comme les Smyrniens, de leur Homère, sont gonflés d'orgueil,
Chez nous, Héroët, tout autant, plus même,
Notre France se félicite de tes Camènes
Et lève vers le ciel une tête orgueilleuse.

(*Hymnes [1537]*, I, 6, 1-5)

La personnification d'une France qui doit sa fierté à un auteur (*caput erigit superbum*, v. 5) est renforcée par la double comparaison élogieuse avec Mantoue et Smyrne. Toutefois, dans les deux premiers vers, le toponyme précède le nom de l'auteur – parce qu'il est attendu, certes – alors qu'aux vers 3 et 4, le nom d'Héroët précède celui de son pays. La structure est donc renversée : ce n'est plus la terre glorieuse qui donne naissance à l'auteur, mais le poète qui fait naître ou reconnaître sa terre d'origine. La présence au vers 4 des Camènes témoigne de la *translatio* qu'il a rendue possible. De surcroît, ses mérites doivent surpasser ceux de ses illustres prédécesseurs, justement en raison du contexte historique et géographique :

*Nam quo tempore sermo graius atque
perfecta latius vigebat arte,
illi carmine florueret terso.
Tu, cum Gallica lingua adhuc jaceret (...)
Gallos carminibus tuis beasti,
nostra et secula seculis vetustis
aequasti eximiae lepore Musae.*

Car c'est du temps où les langues grecque
Et latine, au sommet de leur art, prospéraient,

¹³⁹ *Ibid.*, v. 10-12.

¹⁴⁰ *Ibid.*, v. 13-20.

¹⁴¹ Antoine Héroët (1492-1567), poète de langue vernaculaire, venait notamment de composer l'*Androgyne* dont l'épître préliminaire explore les mêmes thèmes que cette ode de Macrin. Sur Héroët, voir les actes du colloque organisé par A. Gendre et L. Petris, « *Par elevation d'esprit* » : *Antoine Héroët, le poète, le prélat et son temps*, Paris, Champion, 2007 ; sur ses relations avec Macrin, voir G. Soubeille, « Amitiés de Salmon Macrin parmi les poètes de langue vernaculaire », p. 104-106, et S. Laburthe, *Hymnes*, p. 415. Macrin lui adresse une autre ode dans les *Naeniae [1550]*, III, 52.

Qu'eux ont fait florès de leur élégante poésie.
 Mais toi, c'est au moment où la langue française gisait à terre (...)
 Que tu as gratifié les Français de tes vers,
 Et notre siècle, des siècles antiques
 Tu en as fait l'égal, par le charme de ta Muse impeccable.

(*Hymnes [1537]*, I, 6, 6-9 et 16-18)

L'éloge du poète de langue vernaculaire s'éloigne de celui des collègues néo-latins : Macrin insiste sur la différence entre Héroët et les gloires grecques et latines, plutôt que sur leur parenté. Ainsi, la vigueur de la langue (*vigebat*, v. 7) exploitée sans effort par les auteurs antiques, s'oppose à la passivité du français (*jaceret*, v. 9), qui oblige le poète à prendre en charge son salut : il devient le sujet de verbes d'action (*beasti, aequasti*, v. 16 et 18). Le chiasme du vers 16 accomplit la *translatio* en France, *nostra secula* devenant le miroir de *seculis vetustis*, tout en rejetant dans un passé révolu et dépassé les œuvres antiques.

À l'enthousiasme pour le talent poétique français, il faut ajouter l'admiration de Macrin pour une France humaniste devenue capitale du savoir et de l'érudition. Dans un poème des *Hymni selecti* (1540) adressé à Guillaume du Bellay, le poète retrace l'histoire de la Renaissance et du triomphe des Belles-Lettres sur la barbarie en Europe. Il décrit d'abord en grand détail la déchéance dans laquelle se trouvait plongée l'Italie, comparée à un genre de gangrène¹⁴², avant d'énumérer en une strophe le nom des penseurs et poètes qui l'ont arrachée à la maladie de l'ignorance¹⁴³ : Macrin énumère, dans l'ordre, Ermolao Barbaro, Pic de la Mirandole, Ange Politien, Vida et enfin Pontano (v. 38), désigné par son surnom d'Actius. Il procède de même pour la France, mettant en opposition sa défaite face à l'obscurantisme¹⁴⁴ et sa victoire, grâce à une liste de héros humanistes : Langey lui-même, accompagné de Lazare de Baïf et de Budé. La reprise d'une construction parallèle pour l'Italie et la France suffit à traduire l'idée de *translatio*. L'attachement de Macrin à une nation protectrice des Muses poétiques aussi bien que savantes revient dans l'ultime strophe du recueil de 1540 :

*Voce jam Musae triplici docentur
 urbis in multis dominae Lycaeis,
 qua bipartitum sinuosus amnem
 Sequana findit.*

Déjà d'une triple voix on enseigne les Muses
 Dans bien des Lycées de la ville maîtresse

¹⁴² *Hymni selecti [1540]*, III, 2, 13-36.

¹⁴³ *Ibid.*, v. 37-40.

¹⁴⁴ *Ibid.*, v. 41-48.

Que fend de son cours dédoublé
La Seine sinueuse.

(*Hymni selecti [1540]*, III, 29, 33-36).

Les Muses sont assimilées à l'érudition universitaire et à la transmission du savoir par l'enseignement, la *triplici voce* désignant le *trivium* : la tournure passive du verbe fait des Muses non seulement une allégorie du savoir, mais un objet d'étude. Les Français ne se contentent pas de composer de la poésie, ils l'enseignent. En concluant son éloge de Paris devenue *domina* par l'évocation du cours de la Seine, Macrin clôt son recueil par une image topique de la continuité entre les lieux et les époques et procède d'une manière comparable à Pontano et aux poètes napolitains avec le Sebeto.

Le laurier de Germain de Brie

De nombreux humanistes et poètes français rendirent hommage à Germain de Brie¹⁴⁵, et Macrin est de leur nombre¹⁴⁶. L'hymne VI, 14 du recueil de 1537, « *De lauru Germani Brixii Poetae et Oratoris clarissimi* », salue son patriotisme en même temps que son élégance en développant subtilement la métaphore de l'activité poétique comme jardinage. Le laurier, salué dans le titre et le premier vers, donne à voir les mérites éclatants du poète-jardinier :

*Tu laure foelix, inter et arbores
spectanda raras, sive quis aestimet
umbramque odoratasque baccas,
sive tui studium coloni*

*qui primus inter millia civium
authoritate ac divitiis, sua
unius excultam manu te
delicias vocat atque amores.*

¹⁴⁵ Germain de Brie (1489-1538) s'attira, avec la composition en 1513 de son poème épique néo-latin *Chordigeræ navis conflagratio*, aux accents patriotiques, l'estime d'humanistes comme Aléandre et les faveurs de la Cour, mais aussi une querelle par écrits satiriques interposés avec Thomas More, à partir de 1517. Érasme, son ami depuis son premier voyage à Venise, s'interposa dans la dispute. L'amitié des deux hommes fut ébranlée par les querelles autour de la publication du *Ciceronianus*, où Brie essaya de défendre Budé tout en ménageant son amitié pour Érasme. Poète mais aussi prosateur néo-latin prolixe, il était particulièrement considéré pour l'élégance et la pureté de son latin et de ses vers. Sur ce personnage et son œuvre, voir *Centuriae Neolatinae*, vol. 1, p. 305-310 ; *Humbert de Montmoret, Germain de Brie, Pierre Choque, L'incendie de la Cordelière : l'écriture épique au début de la Renaissance*, textes traduits et présentés par S. Proveni, La Rochelle, 2004, p. 16sq ; P. Galand-Hallyn, « Quelques orientations spécifiques », p. 31-34.

¹⁴⁶ Sur les relations entre Germain de Brie et Macrin, et l'influence du premier sur le second, voir P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre tempéré », p. 248-253. Macrin fait de lui un éloge tout aussi vibrant dans les *Odes [1537]*, V, 9, où il fait de lui un intime des Muses (v. 17-18 et 25-26).

*Quanvis ad Arcton consita frigidam
propter silentis flumina Sequanae,
auram reformides iniquam,
durae hyemis Boreamque flantem,*

*solers coloni sic tamen anxii
dextra allaborat ne tibi qua gelu
sit parte crescenti molestum,
neu pluvii noceant Decembres,*

*ut te educatam vertice Delphico
mitique quivis sub Iove judicet,
sic fronde sublimes in auras
perpetuo viridante ferris.*

Toi, laurier bienheureux, qu'au nombre des arbres
Sans pareil on doit tenir, que l'on prise
Ton ombre et tes baies parfumées
Ou le zèle de ton jardinier,

Lequel, premier parmi des milliers de citoyens
Par l'autorité et la richesse, seul
De sa propre main t'a embelli,
T'appelle ses délices et ses amours.

Bien que tu pousses sous l'Ourse glaciale
Au bord du cours silencieux de la Seine,
Bien que tu craignes la brise impitoyable
Du rude hiver, et le souffle de Borée,

Pourtant la main experte de ton prévenant jardinier
S'affaire auprès de toi, pour éviter que le gel
Ne vienne gêner ta croissance,
Que Décembre et ses pluies ne te fassent du tort,

L'on pourrait croire que c'est sur les collines de Delphes
Que tu as poussé, sous des cieux plus doux,
Tant vers les brises élevées
Tu portes haut ta ramée toujours verte.

(*Hymnes [1537], VI, 14, 1-20*)

Le laurier, arbre apollinien et méditerranéen, pousse sur un terreau bien défavorable, affirme la troisième strophe : le Nord de la France a les rigueurs des contrées nordiques de l'épopée, puisqu'il est évoqué par des métonymies issues de la mythologie (l'Ourse au v. 9 et Borée au v. 12) ; Macrin accumule les hyperboles pour décrire cette atmosphère glaciale (*frigidam*, v. 9, *auram iniquam*, v. 11, *durae hyemis*, v. 12). La France est désignée au vers 10 par la métonymie de la Seine : ce fleuve silencieux (*silentis Sequana*) est l'emblème d'un pays peu accoutumé à la création poétique. Ces exagérations accentuent le contraste entre la France et

l'Italie, et symbolisent la difficulté plus grande, pour les Français, d'écrire une poésie latine admirable. Seuls les soins attentifs du jardinier, image du *labor* poétique¹⁴⁷, assurent la beauté de l'arbre : au poète, les qualités de prévenance et d'ardeur au travail (*studium*, v. 4, *solers*, v. 13, *allaborat*, v. 14) ; à son œuvre, celles d'élégance et de hauteur de style (*excultam*, v. 7, *educatam*, v. 17).

Les Muses ne tardent pas à faire leur apparition, accomplissant la *translatio* :

*Sub te frequenter Mnemosynes solens
Dyrce relicta ludere filiae,
mutare cyrrhea tuamque
saepe specu Pataraeus umbram.*

*Levi ille plectro, nox ubi conticet
candetque junctis Cynthia cornibus,
ducente cum Nymphis choreas
Cypride, tangit ebur canorum.*

Sous tes feuilles souvent elles aiment à venir
Jouer, délaissant Dircé, les filles de Mnémosyne,
Contre ton ombre il échange
Sa grotte de Cirrha, le Pataréen.

D'un plectre léger, quand vient tomber la nuit,
Quand blanchit la Cynthienne aux cornes jointes,
Quand elle conduit ses chœurs en compagnie des Nymphes,
Cypris, le dieu effleure l'ivoire mélodieux.

(*Hymnes [1537]*, VI, 14, 21-28)

Apollon et sa suite de Muses, accompagnés de Diane, de Vénus et de leurs Nymphes, viennent peupler les abords de l'arbre, chaque vers ou presque venant grossir la troupe des divinités rassemblées. Le choix d'épiclèses géographiques (*Pataraeus*, v. 24, *Cynthia*, v. 26 et *Cypride*, v. 28) et la mention des lieux délaissés par les dieux (*Dyrce*, v. 22 et *cyrrhea specu*, v. 23) font du laurier un petit univers où tous les lieux semblent converger et se mélanger. Ainsi, la première strophe exprime l'idée du départ, avec des verbes de mouvement (*relicta*, v. 22 et *mutare*, v. 23), alors que la seconde concentre, avec une tendance centripète, les personnages et personnifications : cette image de réunion est visible dans les cornes de la lune qui se sont jointes, les chœurs qui se constituent autour de Cypris, et même la structure syntaxique de la phrase, où la proposition principale (*levi ille plectro... tangit ebur canorum*) encadre la série de circonstancielle.

¹⁴⁷ Sur le jardinage comme métaphore du travail poétique, voir notamment la figure d'Ariadna dans l'œuvre de Pontano, analysée p. 313-319.

Apparaît enfin le poète, jusque là demeuré anonyme, non plus sous ses traits de jardinier mais dans la splendeur du *vates* enthousiaste :

*Illius actus numine Brixius,
idem sacerdos et citharae sciens
 bacchatur ac miranda seclis
 scripta parat meditans futuris,*

*utraque lingua doctus et ingeni
exercitati, seu libitum foro est
 limare non temnenda rauco,
 seu numeros cecinisse dulces.*

Lui, mû par la puissance divine, Brie,
Tout à la fois prêtre et initié de la cithare,
 Est emporté par le délire et pour les siècles futurs
 Il médite et prépare des écrits qui les émerveilleront,

Savant dans les deux langues et d'un génie
Exercé, qu'il veuille limer des propos
 Que ne reniera pas le forum bavard,
 Ou de chanter de douces mélodies.

(*Hymnes [1537]*, VI, 14, 29-36)

Germain de Brie apparaît comme l'écrivain accompli : il unit le *furor* sacré (*numine*, v. 29 et *sacerdos*, v. 30) et le *labor* érudit (ainsi les participes *sciens*, v. 30 et *meditans*, v. 32, mais aussi les verbes *parat*, v. 32 et *limare*, v. 34) ; il pratique les deux langues (v. 33) ; il excelle dans la prose comme dans la poésie (v. 34-36). Les deux dernières strophes promettent au laurier, objet de ses chants, une immortalité qu'il devra, non aux foules divines installées alentour, mais aux écrits du poète qui l'a planté :

*Vt nemo dotes commemoret tuas
hunc praeter, aevo sat tamen ac super
 laudata notesces sequenti,
 atque hominum venies in ora.*

*Nec turba vatium non tibi cespitem
lectae dicatum sanguine victimae
 tingetque votivasque ramis
 adjiciet tabulas onustis.*

Quoique personne ne commémore de tes mérites
Que lui, pourtant pour les générations à venir
 Tu recevras assez d'éloges pour être connu,
 Pour venir sur la bouche des hommes.

La foule des poètes aussi, ta pelouse

Consacrée, du sang d'une victime choisie
 Elle l'imprènera, et à tes branches alourdis
 Fera pendre des tablettes votives.

(*Hymnes [1537]*, VI, 14, 37-44)

Le laurier devient un sanctuaire, encombré de matériel sacré, à la mémoire de Brie (*commemoret*, v. 37) ; en attirant à lui la *turba vatium* des générations à venir, il se substitue au poète comme maillon de la « chaîne d'or » de l'inspiration contagieuse. L'identification de l'arbre à l'œuvre poétique est accomplie par cette dernière fonction donnée au lieu : après avoir permis de réaliser la *translatio*, résorbant la distance entre le passé et le présent, il efface l'éloignement du futur. Sans doute, la métaphore de l'œuvre-arbre est topique ; Macrin en explore toutes les possibilités, et l'utilise pour illustrer de manière éclatante la *translatio* patriotique et la nécessité du *labor*.

Pour Macrin, la *translatio* des Muses dépend de deux acteurs : le Roi, dont il souligne bien que c'est le soutien financier et politique qui rend possible la fécondité florissante des belles-lettres, et les poètes humanistes contemporains, en tous points supérieurs aux rivaux italiens et même aux Anciens. Les Muses servent de substrat métaphorique à l'exaltation patriotique : elles permettent de donner un ancrage à la demande de mécénat, et un tour à la fois idéaliste et amical aux aspirations à une République des lettres.

Conclusion

Comparer la manière dont Pontano et Macrin traitent le motif de la *translatio Musarum* permet de mesurer la différence d'enjeu qu'il représente pour un Italien et pour un Français. Pour Pontano, la légitimité des mythes de la *translatio* napolitaine repose sur leur antiquité : en imaginant ou en réécrivant des légendes appartenant au temps du mythe, ou en convoquant les auteurs classiques, il suggère que les Muses et leur gloire sont déjà, et depuis toujours, les habitantes de la région qu'il honore. Il ne lui reste qu'à peupler ces fables d'un personnel allégorique foisonnant et vivant, témoin de la fécondité poétique de sa patrie mais aussi des ressources de sa *phantasia* personnelle. Macrin, au contraire, inscrit la *translatio* des Muses dans le présent du règne de François I^{er} et de l'âge d'or poétique et humaniste qu'il a rendu possible par son soutien financier. Là où Pontano a très majoritairement recours à des personnages fictifs ou mythologiques, Macrin fait dépendre la présence des Muses de personnages réels : elle est donnée comme la conséquence, et non la cause, de la vigueur des Belles-Lettres et du talent poétique de sa génération. Cependant, sa description du printemps français tend elle aussi à se constituer comme une mythologie.

En rendant hommage à leurs patries respectives, Pontano et Macrin affinent leur *persona* poétique. Pontano, à première vue, adopte celle d'un narrateur dont l'*auctoritas* transforme les créations imaginaires en folklore local. Toutefois, ses mythes de la *translatio* suivent moins le parcours des Muses que le sien : ils se réinventent au gré des lieux qu'il habite de son imagination ou de ses affections, se modèlent sur le genre pratiqué et sur l'*ethos* de l'auteur dans ses différents recueils, et se révèlent très individuels. Macrin emploie une stratégie plus collective, en s'inscrivant, implicitement ou explicitement, dans la *sodalitas* poétique à laquelle il rend hommage. Avec un ton souvent élogieux, parfois provocateur, il cherche ainsi à donner corps aux idéaux de l'humanisme et à conforter l'espoir patriotique et personnel qu'il place en eux.

CHAPITRE II

LA MUSE FAMILIÈRE

Introduction : de l'*otium* domestique au lyrisme conjugal

Le lieu où accourent les Muses poétiques a été défini de longue date : c'est le *locus amoenus*, où le poète se livre à l'*otium*, en marge de l'espace public et collectif, dans un cadre naturel et retiré, un *secessus*. Revendiquée par les poètes augustéens¹, la notion d'*otium* est adoptée par les humanistes², qui en font une condition de l'activité poétique, pour désigner le loisir lettré à l'écart des tourments politiques³ ou l'oisiveté bienheureuse qui prélude à l'élan créateur⁴.

L'aspiration à l'*otium* et au *locus amoenus* nécessaire à l'écriture poétique correspondent à un cadre sociologique qui met l'artiste à part⁵, mais aussi à un cadre psychologique, un rapport au temps et à l'espace qui échappent au reste du monde. Comme le montre Jean Lecointe, l'idée de ségrégation entre le poète et la société, entre les ordres cosmique et civique, est mise à mal par la nécessité pécuniaire, qui les contraint à se rencontrer⁶. Pour les poètes néo-latins, la maison, villa ou domaine permet de résorber cette tension : elle offre un lieu privé, séparé, mais également emblématique du statut social et de l'*ethos* public. De surcroît, cette rencontre entre le *locus amoenus* naturel et le jardin ou la villa ordonnés par

¹ Voir le volume collectif dirigé par P. Galand-Hallyn et C. Lévy, *Vivre pour soi, vivre dans la cité, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2006. Sur le concept d'*otium* dans la pensée latine, voir l'ouvrage de référence de J.-M. André, *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, Paris, 1966.

² Sur cette tentation de l'anachorèse, loin du *vulgus*, notamment chez Boccace, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 242-244.

³ Par exemple Bartolomeo Fonzio dans son art poétique, *De poetice ad Laurentium Medicem libri III* (ca. 1490) : voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 347.

⁴ Vida compare l'alternance de l'*otium* et du *labor* à celle de la jachère et de la mise en culture des champs : *De arte poetica*, I, v. 346-353.

⁵ Voir E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 187.

⁶ J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 260-266.

l'homme mettent en scène, d'après Danièle Duport, « la prise de conscience d'un dissemblable éminemment désirable »⁷. Ce spectacle suscite le désir de voir, et son incarnation dans des figures féminines sensuelles comme les Nymphes réputées habiter ce paysage parachève l'expression de ce désir.

Si la poésie s'est inventé, au fil des siècles, un lieu littéraire codifié⁸, la tendance des auteurs néo-latins est de s'approprier ce lieu, non seulement en l'ornant de qualités uniques, mais en s'efforçant de le superposer à la réalité géographique de leur paysage familier. La grotte secrète⁹, la source vive et la clairière sauvage se conjuguent avec le jardin cultivé, propriété du poète qui en organise l'abondance charmante comme il le fait pour ses écrits. Danièle Duport montre que l'activité du jardinier est métaphorique de celle du poète, et « [met] en scène les mystères de la production textuelle¹⁰ ». L'impératif de *varietas* favorise la coexistence entre les différents types de décors¹¹. Tous s'animent de personnifications mythologiques, comme les Muses mais aussi les Nymphes, métonymie qui suggère leur caractère sacré et inexprimable et leur essence poétique¹². En effet, le paysage simple et familier est sacralisé dès lors que le poète s'installe en son centre, qu'il le célèbre et qu'il s'y montre, affirme Danièle Duport¹³. Mais si la présence topique de ces divinités rapproche le lieu familier du *locus amoenus* universel, les poètes prennent soin de conserver les caractéristiques uniques du décor qu'ils habitent, du lieu réel. Pour paraphraser Jean Lecointe, la nature n'est pas une pure convention littéraire : le lieu d'inspiration doit à la fois être celui

⁷ D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 151.

⁸ Sur les lieux dans la poésie lyrique, voir J.-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989, p. 153, qui énumère trois fonctions du lieu lyrique : organiser le monde (« l'architecture lyrique », p. 155-161), y reconstruire le berceau de la subjectivité (« l'intimité paisible », p. 162-170) et y ouvrir des perspectives d'évasion (« l'ouverture infinie », p. 171-180). Pour l'Antiquité et la Renaissance, F. Rouget, *L'Apothéose d'Orphée*, p. 153, ajoute que ce lieu qui personnifie la nature doit permettre « l'intégration du divin dans l'intimité des humains ».

⁹ Sur ce motif, voir A. Deremetz, *Le Miroir des Muses*, p. 139 et D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 292.

¹⁰ *Ibid.*, p. 299. Voir également p. 214 : « Quant au poète qui cultive la diversité agricole et horticole comme une source d'inspiration plus qu'il ne la vit, il est mis en étroite symbiose avec les recettes de la géorgique et du style moyen. Sa contemplation est éminemment constructive, pleine d'une ferveur imprégnée des marques très tempérées de la fureur. Chez certains, toutefois, l'exercice est avoué, le thème ouvertement tissé au culte des Muses, quelque sincère que puisse être, au demeurant, l'attirance pour l'authenticité de la terre » ; l'auteur prend l'exemple de la première églogue de Baïf.

¹¹ *Ibid.*, p. 288 : « Les Muses accourent dans un décor sauvage aussi bien qu'elles assistent aux tâches poétiques du jardinier, en dehors de toute hiérarchie des lieux puisque seule prime la variété du XVI^e siècle. » Dans la tripartition virgilienne, le style élevé est associé aux antres (comme celui de la Sibylle), le style médian aux champs cultivés de la poésie géorgique, le style bas aux bois, prairies et sources bucoliques (p. 287). – Notons que dans les arts visuels, les Muses demeurent attachées à « leur » paysage, leur univers propre et inaccessible (Hélicon, Parnasse) : voir M. Vasselin, « L'iconographie des Muses à la Renaissance », p. 59.

¹² Voir le développement sur les nymphes et leurs fontaines dans G. Demerson, *La Mythologie classique dans l'œuvre de la Pléiade*, p. 84-87 ; sur le paysage sacré naturel, voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 259.

¹³ D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 291.

du Poète et celui du poète¹⁴, renouer avec des constantes universelles tout en rappelant l'individualité de l'écrivain. Le paysage poétique – c'est-à-dire le lieu décrit comme propice à l'inspiration – mime ce qui se produit dans l'écriture : l'appropriation, même au prix de l'imperfection, du *topos* pour le plier aux réalités personnelles et intimes du moi. Ancrant le fantasme universel dans le monde familier dont la réalité est construite par le texte, le paysage sert de toile sur laquelle se projette le désir d'écriture. De plus, Perrine Galand l'a noté, les néo-latins se méfient des lieux génériques et fictionnels¹⁵. Ils préfèrent ancrer l'écriture dans un lieu bien réel ; ce sera la villa ou le village où ils résident, écrivent et rejoignent leur famille. Dès lors, un glissement s'opère, par lequel la villa devient métonymie de son propriétaire : Perrine Galand propose l'expression de « villa-portrait » pour désigner l'éloge de l'homme à travers le lieu¹⁶.

Dans le cas de Pontano et de Macrin, l'assimilation du lieu poétique au domicile familial est indissociable de l'invention du lyrisme conjugal. Le volume collectif consacré à cette veine d'inspiration nouvelle dans la poésie néo-latine, dirigé par Perrine Galand et John Nassichuk, a dégagé les sources antiques de la célébration conjugale¹⁷ et rappelé l'influence de la réflexion humaniste sur l'unité familiale et sa bonne ordonnance, sur le mariage ainsi que sur l'éducation des enfants¹⁸. Le lyrisme conjugal emprunte, pour l'esthétique, à l'élegie augustéenne et à la poésie amoureuse pétrarquiste, donc à la mythification de la femme chantée transformée en puissance inspiratrice¹⁹, et pour l'éthique, à la réflexion érasmienne et chrétienne sur l'institution du mariage et de la famille.

Pontano et Macrin sont les deux poètes néo-latins les plus prolifiques de l'amour conjugal. Tous deux font apparaître leur épouse et leur vie familiale dans un grand nombre de leurs

¹⁴ J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 267.

¹⁵ P. Galand-Hallyn, « Quelques orientations spécifiques », p. 29.

¹⁶ P. Galand-Hallyn, « Aspects du discours humaniste sur la villa au XVI^e siècle (Crinito, Brie, Macrin, Michel de L'Hospital) », *La Villa et l'univers familier*, p. 118-120.

¹⁷ *Aspects du lyrisme conjugal*, introduction, p. 11-12. Voir également S. Laigneau, *La Femme et l'amour*, p. 276-296 sur le *foedus* amoureux dans l'élegie augustéenne ; E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, p. 101-102, sur les figures « idéales » de la femme et de ses âges, et la différenciation entre la femme réelle et ces abstractions personnifiées.

¹⁸ *Aspects du lyrisme conjugal*, p. 13-15. Voir aussi P. Van Tieghem, *La Littérature néo-latine*, p. 94-95, sur les « affections familiales ».

¹⁹ Voir M. Ruvoldt, *Imageries of sex and sleep*, p. 66, sur l'évolution à la Renaissance de la femme inspiratrice : « *The power of woman as a sign is further amplified by the Renaissance discourse on love, which played a considerable role in conceptions of inspiration and creation. In the Petrarchean model, woman occupied a double role, as both the inspiration for and the ultimate product of the poet's creative experience. The context of Petrarchean and Neoplatonic theories of love indicates that woman might have even greater potential as a sign, able to embody both inspiration and creation, fusing in one figure the two components necessary for the ideal experience of creativity* ». Sur l'origine de cette figure, notamment dans la poésie grecque, et la divinisation érotique, voir G. Lieberg, *Puella divina*, p. 13.

recueils, laissant transparaître l'évolution de leur couple au fil du temps, et rendant un ultime hommage à leur épouse arrachée par la mort. Cette ressemblance thématique entre les deux œuvres correspond à une conception partagée de l'écriture poétique : la maison et sa maîtresse se confondent, dans l'imaginaire des deux poètes, en une même source de célébration et de mythification, jusqu'à faire de cette figure hybride une Muse nouvelle. La sensualité du *locus amoenus* domestique et celle de la jeune épouse se superposent ; l'*otium* permet d'être à la fois époux et poète. La demeure ou ses environs sont personnifiées selon des allégories dont les traits rappellent la femme aimée ; l'épouse est métaphorisée dans le paysage qu'elle contribue à créer par ses soins, écho de l'activité créatrice de son époux. Pontano laisse une large place à Antiniana et Patulcis, nymphes de son invention qui incarnent ses villas amalfitaines, pour en faire des divinités de l'inspiration domestique. Ariadna, son épouse, en est la jardinière : son portrait, avant et après sa mort, insiste sur le parallèle symbolique entre son activité et celle de son époux. Pour mieux comprendre la *phantasia* pontanienne, et la manière dont il mêle dans un même imaginaire de l'inspiration les femmes aimées et les lieux intimes, nous mentionnerons également les autres *puellae* de son œuvre, notamment sa maîtresse, Stella. Macrin chante les louanges de Loudun avec des accents patriotiques et personnels à la fois, par exemple dans son évocation des sources voisines, Brisseau et Leucocrène. Le doux paysage loudunais évolue en même temps que sa relation avec son épouse Gélonis, des émois de la première jeunesse à la nostalgie du vieillissement et à l'abattement muet du deuil.

PONTANO ET LE PAYSAGE FÉMININ

De même que son éloge patriotique repose sur la construction d'une mythologie régionale et l'incorporation des éléments du paysage napolitain dans un réseau de fables, de même la sphère privée fait l'objet, dans la poésie de Pontano, d'une mythification. C'est ce que souligne, à propos des *Églogues*, Hélène Casanova-Robin :

[Le mythe] entre dans son projet de transférer dans le domaine poétique des éléments de sa vie personnelle, et permet l'émergence d'une écriture autobiographique (...). Le corollaire en est l'insertion de l'élément personnel également dans le mythe : l'événement familial, individuel, bénéficie ainsi d'une transfiguration non seulement par l'assimilation à une fable du répertoire classique, mais parce qu'il est constitué en mythe à part entière, mythe dont les motifs sont disséminés dans le livre tout entier. Cette mise en scène est infléchie par une prolifération de signes qui vont jusqu'à la saturation symbolique²⁰.

Le domaine familial s'anime sous les traits de deux nymphes, Antiniana et Patulcis, personnages récurrents dans l'œuvre poétique, tandis que la sage Adriana, l'épouse de Pontano devient, dans ses vers, Ariadna, comme l'héroïne aimée de Bacchus. Dans ses jardins, elle rappelle le travail de création poétique de son époux. La poésie conjugale est placée sous ce double signe, la villa devenue nymphe et la femme en son jardin ; on s'attardera sur quelques autres images de la femme-paysage dans l'œuvre de Pontano, afin de définir la manière dont elle se constitue en personnification de l'inspiration poétique.

Antiniana et Patulcis

Les largesses du duc Ferdinand de Naples avaient permis à Pontano, en 1472, de faire l'acquisition d'une villa sur la colline du Vomero, à Antignano, puis d'une seconde sur le Pausilippe. De même qu'il avait imaginé pour sa cité et ses environs des mythes étiologiques, transformant par exemple le Sebeto en héros ovidien²¹, le poète invente pour personnifier ses villas deux nymphes, Antiniana et Patulcis. Elles apparaissent tout au long de son œuvre poétique et constituent sans doute l'exemple le plus éclatant de ce que Donatella Coppini appelle, chez Pontano, le « *mito domestico* »²². La figure d'Antiniana en particulier est

²⁰ H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. CXCII.

²¹ Voir le chapitre précédent, p. 249-252.

²² D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », p. 272. La définition donnée par D. Coppini du *mito domestico* est la suivante : « *quando la mitologia classica è dal poeta napoletano "addomesticata", cioè applicata a, e fatta interagire con, una realtà familiare – affettiva, sentimentale, erotica, e soprattutto geografica*

profondément polysémique²³ : elle est à la fois villa, famille, paysage, cadre de l'*otium* rural, symbole de la réussite politique et sociale, du bonheur conjugal, puissance inspiratrice, personnage de fable mythologique, voix qui prend la parole. Après s'être demandé de qui Antiniana et Patulcis sont les voix, et ce qu'elles ont à dire, on s'intéressera sur la mythologie que leur construit Pontano.

Le chant des villas

En faisant de sa villa un paysage poétique, Pontano s'inscrit dans une longue tradition où se croisent l'exaltation horatienne de la vie simple et retirée dans sa villa de Tibur²⁴, et l'émerveillement statien devant l'embellissement de la nature par la main de l'homme, caractéristique des deux silves consacrées aux villas de Manilius Vopiscus et de Pollion Félix²⁵. Comme l'a montré Pierre Grimal, il y a dans la représentation littéraire de la villa latine une pénétration réciproque de deux univers, celui de la maison et celui du jardin, paysage naturel mais ordonné (voire théâtralisé) et privé²⁶. Au Quattrocento, la construction de villas en périphérie de la cité, dédiées à la pratique de l'*otium* lettré, est une réalité architecturale et sociologique, rappelée par Luce Scarparo²⁷. Ajoutons à ce réseau d'influences l'assimilation grandissante, à la Renaissance, entre la villa et l'univers familial²⁸. Antiniana et Patulcis incarnent la félicité conjugale et rurale à laquelle aspire Pontano, mais aussi le couronnement de sa carrière publique et littéraire, puisque la villa fut offerte à Pontano par la générosité du duc. Les nymphes entrent, montre Giovanni Parenti, dans la construction de sa *persona* de gentilhomme lettré protégé par la cour napolitaine et de *pater familias*²⁹ : en elles se résorbe l'opposition entre l'*otium* familial et l'activité politique.

Antiniana est davantage présente que Patulcis : cette dernière, à quelques exceptions près³⁰, n'apparaît qu'à la suite de cette grande sœur plus fameuse. Le dédoublement semble procéder

– alla quale le forme della mitologia antica consentono di esprimere potenzialità "mitiche" intrinsecamente, e mitiche per l'assoluta positività dello sguardo con cui il poeta si vi accosta. »

²³ *Ibid*, p. 286.

²⁴ Voir A. Deremetz, « Descriptions de villas : Horace et Martial », *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, p. 45-60.

²⁵ Je renvoie à la bibliographie donnée dans les prolégomènes, p. 60 ; la comparaison entre les représentations de villas chez Stace et chez Pontano a été menée par D. Coppini, « Pontano e il mito domestico », p. 290-292.

²⁶ P. Grimal, *Les Jardins romains*, chap. VII, en part. p. 221.

²⁷ L. Scarparo, « L'influence de Stace », p. 7.

²⁸ C'est le thème du colloque sur *La Villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance* dont les actes ont été publiés par P. Galand et C. Lévy. .

²⁹ Parenti, *Poeta Proteus alter*, p. 100.

³⁰ Voir ci-dessous, p. 310-311, les références à la « fable » des amours de Patulcis.

moins d'une volonté de représenter clairement les deux villas que d'une recherche de la *docta varietas*, formant un couple « à la fois symétrique et dissemblable »³¹.

Les livres II et III du *De amore conjugali* constituent le royaume d'Antiniana et de Patulcis. Les nymphes apparaissent ainsi dans les élégies II, 3 ou encore III, 4 du recueil³², où elles prennent la parole pour affirmer l'emprise de leur propriétaire en son domaine. Dans l'élégie III, 3, composée par Pontano à l'occasion des noces de sa fille Aurelia³³, son épouse Ariadna chante en l'honneur d'Hyménée et donne peu à peu vie et parole à la villa elle-même, Antiniana, qui prend le relais de son chant. C'est d'abord Ariadna qui parle :

« *Ad mensas, Hymenaeae, venito,
te vocat ad thalamos nupta novella suos.
Pulcher Hymen, Hymenaeae, Hymen, Hymenaeae, venito ;
te chorus et cantus, te tua pompa manet.
Pulcher Hymen, Hymenaeae, Hymen, Hymenaeae, venito ;
tybia iam teneros fundit eburna modos,
ocior ut venias, en rustica fistula cantat
teque vocat numeris Antiniana novis :
"Irriguis sic hortus aquis, sic prata salictis,
sic gaudent pratis ipsa salicta suis,
laetantur sic melle favi, sic robora glande,
laetus ut ad thalamos carmina pangit Hymen,
pulcher Hymen, Hymenaeus, Hymen, cui filia vatis
se colit et thalamos nupta pudica parat ;
qualis roscidulo florens hyacinthus in horto
Puniceo primae certat honore rosae,
hunc Dryades coluere, hunc et coluere Napaeae,
Nais et assidua fessa rigavit aqua.
Myrtus honos Veneris, myrto laetantur amantes :
pendeat ad cultas myrtea virga fores ;
laurus honos Phoebi, praefert et laurus amores :
ornent et festam laurea sarta domum." »*

« À notre table, Hyménée, viens,
La jeune épousée t'appelle à sa chambre.
Bel Hymen, Hyménée, viens, Hymen, Hyménée,
Le chœur, le chant t'attendent, et le cortège.
Bel Hymen, Hyménée, viens, Hymen, Hyménée,
Déjà la flûte d'ivoire épanche ses tendres notes,
Et pour que tu viennes plus vite, voilà que chante le flûtiau rustique,
Qu'Antiniana t'appelle en de nouvelles mélodies :
"Ainsi le jardin des eaux qui l'arrosent, les prés des saussaies,
Ainsi les saussaies à leur tour se réjouissent de leurs prés,
Ainsi exultent les rayons de leur miel, les chênes de leurs glands,

³¹ Voir A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 11.

³² Voir aussi les élégies II, 2 et II, 6. À propos de la première, J. Nassichuk, « Le retour à la villa familiale », p. 205-214, montre la double influence d'Horace, pour la représentation réaliste de la villa et de l'*otium*, et des élégiaques, pour la sensualité amoureuse. Pour la seconde, voir D. Coppini, « Poesia umanistica e codice classico », p. 121, qui y relève les traces de l'idéologie bourgeoise à l'œuvre.

³³ Celle-ci est suivie de l'épithalame en l'honneur des noces d'Eugenia (III, 4). Voir les analyses de ces textes proposées par J. Nassichuk, « *Culta puella* », respectivement p. 520-522 et 522-524.

Pour que le joyeux Hyménée compose des chants pour votre chambre,
 Le bel Hymen, Hyménée, Hymen, pour qui la fille du poète
 Se pare, pour qui la pudique fiancée prépare sa chambre ;
 Telle la jacinthe en fleur dans le jardin couvert de rosée
 Rivalise avec la beauté pourpre de la première rose,
 - Les Dryades l'ont cultivée, et les Napées,
 La paresseuse Naïade l'a arrosée à flots continus.
 Le myrte est l'honneur de Vénus, le myrte réjouit les amants :
 Qu'on pendre aux portes ornées des rameaux de myrte ;
 Le laurier est l'honneur de Phébus, le laurier préside aux amours :
 Qu'on orne la demeure en fête de couronnes de laurier." »

(*De amore conjugali*, III, 4, 29-52)

Le chant d'hyménée entonné par Ariadna fait écho à celui qui accompagnait ses propres noces, dans l'élégie I, 3 du recueil³⁴. Le discours d'Antiniana, mis en abyme dans le chant d'Ariadna, se poursuit encore pendant de nombreux vers. C'est même la villa, non l'épouse, qui donne les ordres de la maîtresse de maison concernant la décoration (v. 48 et 50). L'élégie prête au paysage des sentiments humains, où domine la joie (*gaudent, laetantur, laetus*, v. 38-40). Le motif de la parure, du soin apporté à l'ornement, du *cultus*, caractérise aussi bien la toilette de la jeune fiancée (*se colit*, v. 42), l'aménagement de la demeure (*cultas fores*, v. 50) que la croissance des fleurs dans le jardin (*coluere*, v. 47)³⁵. Il s'opère donc une identification entre l'épouse et la villa, entre la femme et le paysage. Les allégories évoquées, Dryades, Napées et Naïades (v. 47-48), font basculer le cycle végétal naturel du côté du culturel : ce sont les soins prodigués aux fleurs par leurs mains, à la fois humaines et allégoriques des puissances naturelles, qui ont assuré leur beauté. De même, c'est artificiellement que l'on donne un air naturel aux portes en les ornant de végétation : le verbe *pendeat* suggère même que cette végétation pousse spontanément, sans intervention humaine. Comme chez Stace, la beauté du jardin dépend de la main de l'homme, qui assure l'ordre et l'harmonie du foisonnement sauvage, mais les gestes humains consistent à recréer l'illusion du naturel. L'ornement attentionné de la maison auquel s'affairent Ariadna et Antiniana est une métaphore du travail poétique qui soumet l'illusion de la spontanéité au *labor* assidu.

³⁴ *De amore conjugali*, I, 3, 13-34. Sur les cortèges nuptiaux du *De amore conjugali* et l'influence des *carmina* 61 et 62 de Catulle, voir J. Blänsdorf, « Die Variation catullischer Motive in den Hochzeitsgedichten Pontanos : *De amore conjugali* I, 2 und 3 », *Pontano und Catull*, p. 173-186. Sur l'entrée d'Ariadna aux côtés des Muses, voir plus loin, p. 314-315.

³⁵ La polysémie de l'adjectif dans l'œuvre de Pontano est soulignée par J. Nassichuk, « *Culta puella* », p. 511, et, pour l'épithalame d'Aurelia, p. 520-521 ; il note que ce rapprochement sémantique permet de construire « un tableau symbolique au sein duquel les aspects variés de ces objets s'associent les uns aux autres. »

D'avantage que Stace, Pontano efface les marques de la présence humaine dans l'évocation de la villa, pour les remplacer par des figures allégoriques comme celle d'Antiniana. Le lieu habité reste le domaine de la nature, d'une nature où l'homme est le bienvenu, et même honoré. Le jardin, image, selon John Nassichuk, du travail fécond et des plaisirs de la vie conjugale tout à la fois, donne à voir une abondance ordonnée³⁶ ; le travail est montré, plutôt que son seul résultat, qui doit conserver l'apparence du naturel³⁷. Antiniana et Patulcis servent de relais, à mi-chemin entre *numen* de la nature et personnification. Leur rôle correspond aux trois démarches relevées par Danièle Duport dans les représentations littéraires du jardin à la Renaissance : la construction d'une « autre » nature dans le jardin réel, la réalisation en soi de la forme achevée du jardin et enfin la transformation de l'œuvre littéraire en jardin³⁸. En effet, les nymphes ramènent la nature dans l'univers contrôlé de la villa et la font émerger en la rendant vivante par le jeu de la personnification, qui permet l'*enargeia* ; elles incarnent à la fois la villa et le chant qui lui convient, et leur action est une métaphore de celle du poète. Toutefois, c'est moins en lui-même que Pontano « réalise » le jardin parfait qu'en son épouse Ariadna.

Les deux nymphes reprennent ce rôle dans les deux recueils de poésie élégiaque. Elles apparaissent à plusieurs reprises dans l'*Eridanus*, dans les lamentations du poète sur son éloignement. Ainsi, Pontano emploie dans l'élégie I, 40 le motif pétrarquien de l'invitation de l'ami dans la retraite intime et champêtre, typique des *Epistulae Metricae* ; Antiniana et Patulcis y jouent le rôle des jeunes filles de la maison, qui servent à l'hôte leur fertile production³⁹. Dans l'élégie II, 31, c'est Pontano lui-même que les deux nymphes appellent de leurs vœux, en écho à son désir de rentrer au pays. Elles accompagnent de leurs chants et de leurs cadeaux les noces des filles de Pontano (les élégies III, 3 et 4 du *De amore conjugali* sont les épithalames respectifs d'Aurelia et d'Eugenia), se faisant relais de la voix d'Ariadna et de celle du poète en personne.

Hélène Casanova-Robin a suggéré que les apparitions d'Antiniana dans l'œuvre de Pontano étaient « liées à la revendication d'un renouvellement poétique »⁴⁰. Elle s'appuie notamment sur le rôle joué par la nymphe dans l'églogue *Lepidina*, où la nymphe prononce des vers de Méliseus, double de Pontano lui-même : cette mise en abyme des différentes voix

³⁶ J. Nassichuk, « Images de l'union conjugale », p. 37-58.

³⁷ Pontano rejoint donc la conception du *labor* développée dans l'*Actius* : voir p. 80-82.

³⁸ D. Duport, *Le Jardin et la nature*, p. 9.

³⁹ Cette élégie témoigne également d'une influence catullienne dans la conception de l'*amicitia*, comme le montre T. Baier, « Antike und humanistische Gastfreundschaft », p. 235-247.

⁴⁰ H. Casanova-Robin, « Figures du poète dans les *Églogues* », p. 131, n. 18.

ferait d'Antiniana une *sphragis* du poète dans l'églogue, témoignant de « l'imbrication de la mémoire littéraire et de la mémoire personnelle dans le processus de création poétique »⁴¹.

De fait, dans les trois odes de la *Lyra* adressées à Antiniana et à Patulcis⁴², Pontano commence par une invocation. Dans la première des trois, Pontano s'apprête à quitter son Ombrie natale pour la Campanie⁴³ :

*O ades mecum, dea, dum, relictis
Umbriae campis nemore et sabino,
te peto sebethiaden et amnem,
Antiniana ;*

*assit et tecum comes illa, quondam
sueta nympharum choreis, Patulcis,
fistula insignis simul et canoro
nobilis aere.*

*Vos sequor, fidae Aonidum sodales ;
Aon est vester mihi collis, e quo
forsan et rivi scateant et ipsa
Thespias unda.*

Sois à mes côtés, déesse, tandis que, délaissant
Les plaines d'Ombrie et le bois sabin,
Je viens à toi, et au fleuve sébéthien,
Antiniana ;

Qu'elle y soit avec toi, ta compagne autrefois
Familière des chœurs de nymphes, Patulcis,
Insigne pour les mélodies de sa flûte, célèbre
Pour son cuivre retentissant.

Je vous suis, amies fidèles des Aonides,
Pour moi votre colline c'est l'Aon,
D'où, sans doute, des rivières jaillissent, et même
L'onde thespienne.

(*Lyra*, 3, 5-16)

Le poète regagne les collines de l'inspiration poétique : dans cette ode, ce sont à la fois la montagne aonienne, repaire traditionnel des Muses, et les collines des environs de Naples⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 129-131. Voir également W. L. Grant, « An Eclogue of Giovanni Pontano », *Philological Quarterly* 36, 1957, p. 76-83.

⁴² *Lyra*, 3, 4 et 6. L'ode 6 a fait l'objet d'une analyse dans le chapitre précédent, p. 252-253.

⁴³ Pour C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Londres, 1960, p. 62-63, cette ode est à la limite entre les genres bucolique et lyrique ; elle juxtapose en effet des passages narratifs, une invocation atypique, une adresse à l'épouse qui se colore de scènes mythologiques.

⁴⁴ Voir l'analyse de ces quelques strophes proposée par A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 11-12.

Pontano précise que cette identification de la Campanie à un nouvel Hélicon est personnelle (*mihi*, v. 10) : au lieu de raconter un mythe de la *translatio*, comme il le faisait dans le *Parthenopeus* pour le mont Camino, il revendique la part personnelle de cette image. En réalité, ces quelques vers suggèrent une *translatio* inversée : au lieu que les Muses s'exilent pour s'établir dans une région proche du poète, c'est le poète qui vient les rejoindre dans un lieu que lui seul a désigné comme étant leur domaine, lui qui se met en mouvement (*peto*, v. 3, *sequor*, v. 9). Il n'invoque pas les déesses, mais ses nymphes, avec la double occurrence de *ades* (v. 1) et *assit* (v. 4)⁴⁵ : cette formule injonctive redoublée suffit à en faire des divinités inspiratrices. Elles ne sont pourtant, malgré leurs talents musicaux – détaillés aux vers 7 et 8 – que des « familières » des nymphes et des Muses (*sueta*, v. 6, *sodales*, v. 9). Ce qui les transforme en allégories de l'inspiration, c'est la foi du poète, proclamée au vers 10 par l'assertion « *Aon est vester mihi collis* ». Celle-ci est toutefois tempérée par l'adverbe *forsan* au début du vers suivant. Enfin, l'abondance de métaphores aquatiques, comme l'allusion au Sebeto⁴⁶ (v. 3) et au jaillissement des sources thespiennes (v. 11-12) viennent compléter ce tableau allégorique. Le poète se fait démiurge pour fabriquer des divinités inspiratrices locales et même personnelles, exhibant la nature artificielle de leur substitution aux Muses ; elles accompagnent sa *translatio* à rebours, son départ en quête de ce qui sera son lieu d'inspiration à lui. L'ode sert également de prélude à l'arrivée d'Ariadna, autre compagne des Muses comme on le verra plus loin.

Dans l'ode 4 du même recueil, « *Patulcidem et Antinianam nymphas alloquitur* », l'identification des nymphes aux Muses est moins patente, mais Pontano reprend tout de même une structure d'invocation dans la première strophe :

*Colle de summo nemorumque ab umbris
Te voco ad litus placidum, Patulci,
Teque ab hortis Pausilipi et rosetis,
Antiniana...*

Viens du haut de ta colline, hors des ombres des bois,
Je t'appelle au paisible rivage, Patulcis,
Et toi aussi, sors des roseaies du Pausilippe,
Antiniana...

(*Lyra*, 4, 1-4)

⁴⁵ C'est la formule employée dans l'invocation de l'Élégie notamment : voir p. 146-148.

⁴⁶ Sur l'importance du Sebeto comme métaphore de la transmission littéraire, chez Pontano et plus généralement chez les poètes napolitains du Quattrocento, voir le chapitre précédent, p. 252.

La topographie des collines habitées par les nymphes permet de retrouver le mouvement descendant des Muses qui rejoignent le poète ; leur végétation boisée et fleurie (*nemorum, hortis rosetis*) les rend comparables aux séjours habituels des divinités inspiratrices. Le verbe *te voco* (v. 2) et la mise en valeur du nom d'Antiniana au vers 4 (comme au vers 8 de l'ode précédente) font de cette strophe une invocation en bonne et due forme.

De manière plus subtile, les nymphes prennent le relais des Muses dans le *De Tumulis*, d'Uranie dans le tombeau I, 1 et de Clio en I, 18. Dans la première de ces deux pièces, le poète invoque successivement Uranie, Charis et les deux nymphes : ce sont, en effet, trois figures intimes et personnelles, emblématiques de la carrière pontanienne. Uranie incarne la poésie sérieuse, Charis la poésie légère, Antiniana et Patulcis rappellent la poésie conjugale :

*Dumque cano, interea flores lege, collige myrtos,
Uranie, et multa sparge sepulcra rosa,
sparge et opes, Chari blanda, tuas, age et ipsas, Patulcis,
sparge tuas, spargas, Antiniana, tuas.*

Tandis que je chante, toi, cueille des fleurs, fais des bouquets de myrte,
Uranie, et ces tombeaux, parsème-les d'une abondance de roses,
Parsème-les de tes présents, douce Charis, et toi des tiens, Patulcis,
Parsème-les, Antiniana, parsème-les des tiens.

(*De Tumulis*, I, 1, 5-8)

En plaçant son recueil sous le patronage d'une Muse du style élevé, d'une figure de la grâce et de ses nymphes personnelles, toutes trois rapprochées par la répétition de l'impératif *sparge*, Pontano résume la *varietas* de son œuvre, illustrée par celle des fleurs et des présents éparés sur les tombes.

Les fables des nymphes

Pontano imagine pour ses nymphes une mythologie, des amours, une existence qui fassent d'elles plus qu'un nom et une voix. À Patulcis, il invente des amours avec un jeune homme du nom de Nivanus, dans l'élégie II, 22 de l'*Eridanus*. Surprise dans son sommeil par l'enfant, la nymphe l'embrasse, et cette tendre scène inspire à Pontano des réflexions sur les vicissitudes de l'amour. Plus tard, dans les *Églogues*, Patulcis voit son bel amant enlevé par Nisa, une rivale jalouse, et se morfond en attendant le retour de celui qu'elle aime⁴⁷.

⁴⁷ *Lepidina*, VI, v. 37-54.

Antiniana, elle, est la fille de Jupiter et de la nymphe Nesis⁴⁸, qui la mit au monde dans une grotte : c'est ce que nous apprend la première strophe de l'ode 3 de la *Lyra*, « *Ad Antinianam nympham Iovis et Nesidis filiam* ». Antiniana eut de plus glorieuses amours encore que Patulcis, puisque son amant n'est autre que Bacchus⁴⁹. En cela, elle est à un titre supplémentaire le double d'Ariadna, dont l'homonyme fut l'amante de Bacchus dans la mythologie après son abandon à Naxos, comme Pontano le rappelle en suggérant un rapprochement entre le dieu et lui-même⁵⁰. Dans une élégie du *De amore conjugali* intitulée « *Ad Bacchum consecratio* », le poète met en scène les appels sensuels de la nymphe :

*Huc tua te Antiniana vocat cultissima nymphe,
teque manet cupido blanda puella sinu,
te petit exoptatque, tuos suspirat amores,
gestit et ad plenos ludere nuda lacus,
qualis ubi primum florem primosque hymenaeos
victa dedit, cum te per juga traxit amor.*

Elle t'appelle [Bacchus], Antiniana, nymphe très élégante,
Elle t'attend, son sein plein de désir, la caressante demoiselle,
Elle te cherche, aspire à toi, soupire après tes amours,
Elle brûle de jouer nue près des bassins pleins d'eau,
Telle qu'elle était lorsque, vaincue, elle t'accorda sa prime fleur
Et sa première étreinte, quand l'amour t'entraîna à travers les crêtes.

(*De amore conjugali*, II, 5, 5-10)

Antiniana, de nymphe allégorique, devient femme de chair. Elle est qualifiée par l'adjectif *culta*, comme les femmes du recueil, au superlatif (v. 5), et reçoit, après celui de nymphe, le nom de *puella* (v. 6). Son désir passionné et sa sensualité rappellent, en effet, les *puellae* du premier livre du *Parthenopeus* et des *Hendécasyllabes*, également nues et soupirantes⁵¹. Ce portrait érotique de l'attente lascive informe le décor : les *plenos lacus* du vers 8 constituent un détail réaliste mais aussi une image du désir qui déborde. Même personnifiée et féminisée, la nymphe demeure une femme-paysage : sa virginité est une fleur (v. 9), son corps se

⁴⁸ Nesis est le nom d'une île au large de la côte napolitaine (Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XIX, 8). Sannazar en fait une Néréide aimée de Pausilippe, dans l'églogue IV des *Eclogae piscatoriae*, « Protée », v. 46.

⁴⁹ Le dieu apparaît également dans l'élégie I, 7 du *De amore conjugali*, « *Animum suum alloquitur* ». Dans son article « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Pontano », p. 13-15, J. Nassichuk montre comment son association à Cérès participe au rapprochement entre fécondité agricole et conjugale (v. 19-30) ; l'image de l'harmonie domestique est prolongée par celle de la joie festive du banquet (v. 35-40).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 15 ; on reviendra plus loin sur cette idée, p. 314-316.

⁵¹ On peut se reporter aux études lexicales proposées par C. Sénard dans *Les Représentations sexuelles*, par exemple sur les *suspiria*, p. 137.

confond avec les montagnes environnantes (v. 10)⁵². Ce tableau sensuel en suscite un autre, celui de la « première fois », scène que Pontano s'apprête à rappeler. Ce n'est pas un Bacchus lubrique tout prêt à abuser d'une pauvre éperdue⁵³, mais un dieu affaibli, victime des railleries des Dryades, qui se présente à la nymphe⁵⁴. Il tombe évanoui, et pour le ranimer, Antiniana prend l'initiative des caresses, rendant au dieu sa fougue et sa puissance⁵⁵. La fable est allégorique : le climat et la fertilité de la villa ont rendu sa vigueur à la vigne épuisée par des hivers trop rigoureux. De ce motif agricole, Pontano tire une scène profondément érotique, sur un thème récurrent de son œuvre poétique : le réveil d'un désir masculin défaillant par une figure féminine qui, en faisant renaître son appétit sexuel, ravive du même coup sa fécondité, végétale ou littéraire⁵⁶. À la fin de l'épigramme, dans le débordement du vin et du délire⁵⁷, le poète déshabille Antiniana aux yeux du dieu et du lecteur :

... *ad lusus Antiniana vocat,*
ostentatque sinu venerem ostentatque papillis,
illi amor inque oculis lusitat inque genis,
perque oculos lascivit amor perque ora genasque,
eque genis oculisque afflat et ore venus.

... Antiniana t'appelle à ses jeux,
 Elle te fait voir les plaisirs de Vénus sur sa poitrine, sur ses seins,
 L'amour badine dans ses yeux, dans ses joues,
 À travers ses yeux l'amour folâtre, à travers son visage et ses joues,
 De ses joues, de ses yeux, Vénus s'exhale, et de sa bouche.

(*De amore conjugali*, II, 5, 32-36)

Entre portrait de femme et description de paysage, ces quelques vers brouillent les repères spatiaux, reprenant avec des variations l'énumération des parties du corps féminin et changeant, à chaque vers, de préposition (à l'ablatif seul du vers 33 succèdent *in*, *per* et *e*). Le visage devient un panorama où les métonymies du plaisir, *amor* et *venus* (en chiasme),

⁵² J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Pontano », p. 17, cite les intertextes possibles de cette expression chez Horace, Virgile et Ovide.

⁵³ La scène ovidienne du viol de la nymphe par un dieu ou un satyre semble reprise dans l'épigramme II, 9 du *Parthenopeus*, variation sur le motif de la « belle endormie » étudié p. 248 ; mais la nymphe de cette fable se révèle finalement consentante. Pontano s'approprie le modèle ovidien en lui préférant une sexualité consensuelle.

⁵⁴ *De amore conjugali*, II, 5, 11-14 : voir J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Pontano », p. 17.

⁵⁵ *De amore conjugali*, II, 5, v. 15-26 : voir *ibid.*, p. 18, qui souligne la « tonalité d'ironie enjouée qui tempère décidément la solennité de l'appel » dans ce passage.

⁵⁶ Voir ainsi plusieurs odes des *Hendécasyllabes*, étudiées p. 443-446, le poème liminaire de l'*Eridanus*, p. 263-266, et les élégies adressées à Stella, p. 435-440.

⁵⁷ *De amore conjugali*, II, 5, 23-32 : voir J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Pontano », p. 18-19. L'image du flot irrésistible du vin, des grappes gonflées, du ruissellement permet de métaphoriser la jouissance sexuelle à travers la fertilité de la vigne.

évoluent et se déplacent, comme le suggèrent les verbes *lusitat* et *lascivit*. Le désordre apparent créé par les effets de répétition et de variation et la juxtaposition paratactique des différentes propositions s'inscrit dans la continuité du délire bachique décrit dans les distiques précédents. Antiniana, femme-paysage, mêle en elle les *furores* des Muses, de Bacchus et de Vénus⁵⁸.

Le pouvoir de chanter et d'inspirer reconnu à Antiniana et Patulcis, la manière dont leur figure est construite par le poète à partir d'éléments réalistes du paysage familial et du portrait de l'épouse, la *phantasia* à l'œuvre dans les fables qui racontent leurs amours, contribuent à faire d'elles de véritables personnages littéraires. Ariane Buisson note, d'ailleurs, qu'Antiniana est citée par plusieurs contemporains de Pontano, ce qui confirme son statut de personnage entré dans l'imaginaire collectif régional⁵⁹.

Ariadna en ses jardins

Par une métathèse dans les lettres de son prénom, Pontano transforme son épouse, Adriana, en personnage de mythologie, Ariadna – mais la célèbre héroïne devenue la femme de Bacchus s'efface devant cette nouvelle venue. L'expression de l'amour conjugal correspond à une recherche de l'équilibre, entre sensualité et délicatesse, et, comme l'a montré Alain Michel, Pontano pratique un lyrisme du juste milieu, où les transports de la passion s'accommodent de l'harmonie ordonnée du foyer domestique⁶⁰. John Nassichuk ayant consacré de nombreux articles au lyrisme conjugal dans les différents recueils de Pontano, je me contenterai de relever certaines représentations métalittéraires de l'épouse, vivante puis défunte, reprenant en particulier ses réflexions sur le jardinage comme métaphore de l'activité poétique.

⁵⁸ Antiniana et Patulcis sont aussi des suivantes du culte de Vénus dans les *Hendécasyllabes*, II, 37, 10-16 : voir A. Buisson, « Géographie poétique de la Campanie », p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁰ A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 190-191, souligne également que cette recherche de la douceur, de la sensualité accomplie dans le sourire, de l'amour « à la fois naturel et ordonné » du couple marié, donne l'occasion à Pontano de conserver un aspect savant ; de même, pour les *naeniae*, le retour à la tradition latine marie érudition et simplicité du folklore populaire. J. Nassichuk étudie cette recherche de l'harmonie dans « La chevelure d'Élégie », p. 304-307 (voir le chapitre 2 de la première partie, p. 146-150).

De amore conjugali : le « roman d'Ariadna »⁶¹

Les trois livres du *De amore conjugali* retracent, entre 1461 et 1490, l'histoire du couple constitué par Pontano et Adriana et de la famille qu'ils fondent, des joies de la nuit de noces à celles des naissances, des tendresses de la petite enfance au mariage de leurs filles. Bien qu'il soit malaisé de déterminer avec certitude si certaines pièces ont été composées lors de la circonstance qu'elles évoquent ou bien rédigées (ou insérées) *a posteriori*, le recueil se donne à lire comme une succession chronologique⁶², qui thématise l'idée de cycle naturel et générationnel⁶³.

L'élégie I, 3, chant d'hyménée à l'occasion des noces d'Adriana et de Pontano, fait entrer la jeune fiancée à la suite d'un cortège de Muses :

*Vos celebrem cantate deum atque « Hymenaeae » vocate,
dicite : « Io », ter « io, o Hymenaeae, io. »
Nympha venit ; praeit ipse deus, praeuntque sorores
Idaliae, atque novem thespia turba deae,
scilicet assuetasque domos assuetaque visunt
limina, et est vatis sedula cura sui.
Cernite, ut apposito moveant vestigia gressu,
et plaudat felix agmen, ovante lyra.
Dum choreas, dum plectra movent euantia divae,
dicite : « Io », ter « io, o Hymenaeae, io. »*

Vous, chantez le dieu pour le célébrer, « Hyménée ! » appelez-le,
Dites « Io ! », trois fois, « Io ! Hyménée, io ! »
La fiancée arrive ; le dieu même la précède, comme la précèdent les sœurs
Idaliennes et la troupe thespienne des neuf déesses,
Assurément ils visitent les demeures familières, les seuils
Familiers, pleins de soin zélé pour leur poète.
Voyez comme ils avancent d'un pas leste,
Comme le public heureux applaudit, tandis qu'exulte la lyre.

⁶¹ H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. CXXXVI, parle à propos du recueil d'un « roman d'Adriana ». Je m'intéresse ici moins aux représentations réalistes de l'épouse, et davantage à l'entreprise de mythification, dont la métathèse du prénom est la pierre angulaire.

⁶² Le livre I a longtemps posé des problèmes de datation, car, dans l'hypothèse où les campagnes évoquées correspondraient à la guerre de Ferrare, la rédaction des élégies I, 5 à 8 serait à dater de 1482, soit une quinzaine d'années après le reste du livre et les premiers temps du mariage. C'est l'hypothèse qui a prévalu chez E. Percopo, *Vita di Pontano*, et G. Parenti, *Poeta Proteus alter*. Ce dernier considère que la chronologie réelle ne se superpose pas à celle de l'œuvre, et qu'il s'agit d'une réécriture *a posteriori*, dans une perspective en partie autobiographique, qui vise à donner une cohérence artificielle au recueil (p. 13, 91 sq). Toutefois, L. Monti Sabia, « Trà realtà e poesia », p. 351-370, suggère que ces élégies problématiques pourraient correspondre à la campagne de Naples (1467) et non à la guerre de Ferrare (1482), ce qui redonnerait une plus grande cohérence au livre. Sur la datation des élégies II, 2 et 3, correspondant à la signature de la paix (fin 1479 – début 1480) et donc à une période postérieure de dix ans aux *Naeniae* qui bouclent le livre, ainsi que sur le livre III, datant de la guerre de Ferrare entre 1482 et 1484, voir ead., « Vicende belliche e sentimentali », p. 437-454. L. Monti Sabia a repris ces conclusions, avec une vue d'ensemble du *De amore conjugali*, dans « Un canzoniere per una moglie », p. 23-65, et en intégrant l'autre recueil élégiaque, l'*Eridanus*, dans « Tre momenti nella poesia », p. 321-397.

⁶³ J. Nassichuk, « *Culta puella* », p. 508.

Tandis que les divines mettent en branle leurs chœurs, leurs plectres,
 qui crient « Évohé »,
 Dites « Io ! », trois fois, « Io ! Hyménée, io ! »

(*De amore conjugali*, I, 3, 25-34)

Après le dieu Hesperus, qui éparpillait des fleurs variées et exhalait des fragrances assyriennes⁶⁴, ce sont les Muses qui font leur entrée : la formule *Nympha venit*, au vers 27, augmente le suspense, mais ce n'est pas encore la fiancée que décrit le poème. Les déesses de l'inspiration sont ici chez elles et la répétition de l'adjectif *assueta* (v. 29) le montre assez : elles sont familières du poète, qu'elles entourent de leurs soins, et de sa maison. La *pompa* chorale qui prélude au mariage place cet événement sous le signe de la poésie. L'usage d'un verbe de perception à l'impératif (*cernite ut*, v. 31) participe à l'*enargeia* de la scène, à laquelle le lecteur semble invité à participer pour la réactualiser encore et toujours, joignant sa voix à l'harmonie déjà constituée. C'est autour de la jeune mariée, nouvelle allégorie poétique, que les chœurs poétiques se reforment, ravivant l'inspiration du mari-*vates*.

On l'a évoqué, le nom même d'Ariadna permet au poète de se comparer à Bacchus : dans l'élégie II, 5, déjà mentionnée, il s'adresse au dieu pour affirmer « *Quodque Ariadna tibi est, quodque Ariadna mihi est* ». La nymphe Antiniana, elle-même un double de l'épouse, se substitue d'ailleurs à l'Ariane des poètes dans les bras du dieu⁶⁵. Dans l'élégie I, 7, Pontano appelait Bacchus à son secours, tout en le suppliant de ne pas séduire cette autre Ariane⁶⁶. Comme le souligne John Nassichuk, les images associées à Bacchus – inspiration mais aussi fertilité – et appliquées au motif de l'amour conjugal, sont liées à la *persona* poétique élaborée par Pontano dans le recueil⁶⁷.

Le motif du jardin cultivé, lieu d'*otium* agréable bien loin des tracas politiques et militaires, se confond avec les évocations de l'épouse : dans les poèmes où Pontano déplore son éloignement⁶⁸, il apparaît clairement que le décor rural familial, l'amour conjugal et l'activité poétique sont trois facettes indissociables d'une même réalité, d'un même *ethos*⁶⁹. Le couple se réunit autour du *labor* fécond et récréatif du jardinage, de l'entretien des vergers

⁶⁴ Deux traits caractéristiques des Muses et autres personnifications de la poésie.

⁶⁵ Voir ci-dessus, p. 311-313. Sur la symbolique du personnage d'Ariane dans la mythologie antique, voir C. Vatin, *Ariane et Dionysos*, Paris, 2004, et en particulier les commentaires qu'en fait H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. CXCVI-CXCVII et CCXV.

⁶⁶ *De amore conjugali*, I, 7, 41-48. Voir J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Pontano », p. 15.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Notamment les élégies I, 5 à 8.

⁶⁹ On reparlera de cet *ethos* dans le chapitre final, p. 428-435 ; J. Nassichuk le mentionne dans « Images de l'union conjugale », p. 40-41.

notamment : comme l'amour conjugal, il permet d'unir le plaisir sensuel et l'exigence morale. John Nassichuk montre que ce « labeur inventif » du jardin est caractérisé par sa variété⁷⁰ ; Pontano opère par *contaminatio* entre l'image ovidienne de l'âge d'or et celle du *locus amoenus* virgilien⁷¹. L'*inventio* du jardinier qui, par la greffe, crée des essences nouvelles, la *varietas* de ses productions, son travail d'organisation artificielle d'une nature foisonnante, sont autant de métaphores aussi bien de l'activité poétique que des défis de la vie conjugale⁷² et familiale⁷³. Elles peuvent également symboliser la beauté de l'épouse, entre sensualité naturelle, art de la parure et exigence de la pudeur⁷⁴ ; de fait, le corps d'Ariadna n'est pas, dans ce recueil, l'objet d'évocations énamourées comme peut l'être celui d'Antiniana, alors qu'elle l'est dans une pièce des *Hendécasyllabes*⁷⁵.

Ariadna morte

Le jardin mélancolique

Ariadna apparaît davantage dans les pièces composées après sa mort, lorsque son époux en deuil la pleure, d'abord avec une violence accusatrice⁷⁶, puis avec infiniment de mélancolie. On a vu que son souvenir se greffait sur une réécriture du mythe d'Adonis⁷⁷, notamment dans le *De hortis Hesperidum* : le cédratier né du sang du jeune homme fait resurgir la mémoire de celle qui en cultivait les vergers⁷⁸ et permet au poète de s'abandonner aux réminiscences mélancoliques des jours heureux. La cueillette des fruits sur les arbres est une image de l'activité poétique :

*Et (memini) astabat conjunx floresque legentem
Idalium in rorem et Veneris mollissima dona ;*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 40-44. Il étudie notamment les v. 25-32 de l'élégie II, 3, où Pontano énumère les diverses activités du jardin : cueillette des fleurs, tressage des guirlandes, ramassage des fruits mûrs, chasse des oiseaux, et les v. 11-18 de l'élégie II, 4, où le poète se plaît à évoquer les fruits variés du verger.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41-42 : dans la représentation ovidienne (*Métamorphoses*, I, 99-104), l'âge d'or est caractérisé par la production spontanée des fruits de la terre, et l'obligation de la travailler correspond à une chute ; chez Pontano, le travail de la terre est au contraire influencé par les représentations pastorales du travail heureux et inventif.

⁷² *Ibid.*, p. 47.

⁷³ Le verger buissonnant qu'il faut contrôler est également utilisé, dans l'élégie I, 9, comme une métaphore de l'éducation des enfants (v. 25-32) : voir J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Pontano », p. 20.

⁷⁴ On l'a noté dans la première partie, à propos de la description d'Élégie, p. 147-149 : voir J. Nassichuk, « La chevelure d'Élégie », p. 299-304 et « *Culta puella* », p. 517.

⁷⁵ *Hendécasyllabes*, I, 13, « *Ad Ariadnam uxorem* », longue pièce de 76 vers.

⁷⁶ Dans les *Hendécasyllabes*, II, 29, où il accuse son épouse, dès les premiers vers, d'être *fallax* et oubliée (*oblita, immemor*) de ses devoirs conjugaux (v. 1-3).

⁷⁷ Sur le mythe d'Adonis dans l'œuvre de Pontano, voir p. 186-190.

⁷⁸ *De hortis Hesperidum*, I, 311-340.

*amplexata virum, molli desedit in herba
et mecum dulces egit per carmina ludos.*

Et – je me souviens – elle était à mes côtés, mon épouse, quand je cueillais
des fleurs
Pour leur rosée idalienne, et les présents les plus doux de Vénus ;
Embrassant son mari, elle s'était assise dans l'herbe douce
Et avec moi s'adonnait à des jeux câlins, mêlés de chants.

(*De hortis Hesperidum*, I, 318-322)

L'incise du verbe *memini* marque le passage au temps du souvenir ; elle est immédiatement suivie par le verbe *astabat*, qui ramène l'épouse perdue aux côtés de celui qui parle. La cueillette des fleurs est à la fois une occupation réaliste dans le jardin, une image de la création poétique – comme le suggère l'allusion à la rosée idalienne, associée aux Muses (v. 319) – et de l'acte amoureux, par la périphrase *Veneris mollissima dona*. D'ailleurs, le vers 322 tresse ensemble les jeux des amants et les chants du poète, avec la préposition *per*. Aussitôt, un autre tableau vient se superposer à cette douce réminiscence : celui d'Ariadna cueillant des roses dans les Champs-Élysées, loin de son époux (v. 323-326). L'image de la main qui cueille permet, selon John Nassichuk, de lier ensemble réalité et fantasme, dans le temps (passé et fiction présente) et dans l'espace (les vergers campaniens et les paysages infernaux)⁷⁹. La métaphorisation du travail poétique comme jardinage est développée à plusieurs endroits, notamment dans le proème du chant II⁸⁰ où l'épouse est invitée à rejoindre le poète pour s'y adonner. En prenant soin des arbres, Ariadna se rapproche de son époux : elle redouble symboliquement son activité de poète tout en se livrant aux ébats du couple, et cette métaphore permet d'effacer la distance infranchissable qui les sépare après la mort.

L'image d'Ariadna jardinière est reprise dans le tombeau qui lui est consacré (*De Tumulis*, II, 24). Un *Viator* discute avec le Génie de la tombe, et à ce dialogue se joint une Jacinthe qui orne le tombeau et exprime son désarroi d'avoir perdu celle qui s'occupait si bien d'elle. De même que l'écriture poétique permet de rendre à la vie celle qu'il a perdue, de même les larmes du poète rendent vie à la fleur fanée :

*Arebam dominae interitu, sed conjuge adempta
vir mihi de lacrimis subvenit usque suis ;
hic tumulo ex oculis rorem diffundit amicum,
hic cinerem ex oculis hembre fluente rigat.
Hinc redeo in florem, flos hinc ad busta resurgit,*

⁷⁹ J. Nassichuk, « Images de l'union conjugale », p. 55-56. Sur le *De hortis Hesperidum* et l'image de la main humaine cueillant des fruits ou des fleurs, voir p. 53-57.

⁸⁰ *De hortis Hesperidum*, II, 42-51 : voir le premier chapitre, p. 91-93.

scribitur et foliis nota querela meis.

Je me desséchais à la mort de ma maîtresse, mais, privé de son épouse,
 Son mari m'apporte toujours le secours de ses larmes ;
 Là, sur le tombeau il fait couler de ses yeux une rosée bienfaisante,
 Là, la cendre, de ses yeux, est arrosée d'une pluie continue.
 Ainsi je reflleuris, ainsi ma fleur sur la tombe a rejailli,
 Et ma plainte est écrite sur mes feuilles.

(*De Tumulis*, II, 24, 23-28)

L'image de la tombe qui reflurit sous les larmes du veuf fait écho au jardin nourri par les pleurs des Piérides, dans une autre pièce du recueil⁸¹, et Pontano reprend l'imaginaire ovidien associé à la jacinthe dont les feuilles sont gravées des lettres A I A I, qui font résonner la plainte de la défunte⁸². En employant le lexique du jardinage, avec les expressions *diffundit rorem* et *rigat* (v. 25-26), Pontano renvoie au personnage d'épouse construit dans les autres recueils. La fleur poursuit son récit, pour raconter la mort d'Ariadna. Celle-ci appartient à un monde allégorique dont elle fut la victime, mais dont elle demeure la protégée :

*Invidia eripuit dominam. Lucrinide in unda
 dum lavat et calidis nuda fovetur aquis,
 obstupuit forma nymphe Misenia, et atro
 invidia infestas felle venenat aquas.
 Hinc rapta est. Flevere deae lacrimisque dolorem
 testatae ; ad tumulos inde perennis honos ;
 e lacrimis violae lacrimisque rosaria vernant,
 et mihi de lacrimis hic quoque crevit honor.*

C'est la jalousie qui m'arracha ma maîtresse. Dans l'onde du Lucrin
 Alors qu'elle se lavait et, nue, se réchauffait dans les eaux tièdes,
 Misenia fut pétrifiée par sa beauté de nymphe, et de son noir
 Fiel, elle empoisonna par jalousie les eaux contaminées.
 C'est ainsi qu'elle fut emportée. Pleurez, déesses, que vos larmes témoignent
 De votre douleur, honneur éternel pour ce tombeau ;
 Grâce à vos larmes les violettes, grâce à vos larmes les roses reflleurissent,
 Et par vos larmes mon honneur grandit lui aussi.

(*De Tumulis*, II, 24, 31-38)

Dans cette fable, le terme de *nymphe* (v. 33) peut avoir un sens neutre, mais aussi faire d'Ariadna un personnage du monde des créatures allégoriques, devenu la victime innocente

⁸¹ *De Tumulis*, II, 56, 5-6 : voir l'analyse p. 185-186.

⁸² Ovide, *Métamorphoses*, X, 215-216.

d'une naïade locale, baptisée Misenia⁸³. Le récit de sa mort, en l'écartant du monde réel habité par le poète, est réécrit dans la *phantasia* de l'époux veuf. La fin du tombeau reprend, en la développant, l'image du jardin arrosé par les larmes des Muses, où croît maintenant une flore variée (v. 37). Pontano reprend ce motif dans l'avant-dernière pièce des Tombeaux (II, 61) – laquelle précède immédiatement sa propre épitaphe – « *Pontanus uxorem salutat et laurum in hortis ab illa olim satam* ». Il salue les lauriers cultivés par son épouse, qui portent son souvenir car leur croissance avait accompagné l'existence d'Ariadna.

Le souvenir et la parole

L'églogue *Meliseus* est la pièce la plus longue, et sans doute la plus poignante, consacrée à l'absence d'Ariadna. Le berger éponyme est une figure de Pontano, mais ce n'est pas lui qui entonne le chant. Deux autres bergers, Cicériscus et Faburnus, dialoguent et le premier, témoin des amères lamentations de Méliseus, s'en fait le porte-parole. Le veuf éploré, dit-il, a laissé tomber sa flûte « familière des nymphes et des Muses » (*et nymphis et Musis cognita*⁸⁴) ; celle-ci fut recueillie par Patulcis⁸⁵ et la nymphe, en jouant de l'instrument, commença à narrer la triste fin d'Ariadna tout en appelant la nature toute entière à porter son deuil. Le long monologue de Patulcis, inséré dans la réplique de Cicériscus, occupe cent vingt vers (v. 24-144) ; il est scandé par l'écho lancinant du nom d'Ariadna, repris par la nature toute entière⁸⁶. Ces appels répétés arrachent Méliseus à sa retraite, et il prend à son tour la parole. Son discours, mis en abyme dans celui de Cicériscus (v. 146-180), fait alterner des assertions négatives qui insistent sur l'absence de l'épouse et des tournures au subjonctif présent qui vouent la nature à la stérilité puis au malheur. Son chant condamne finalement le monde végétal à la ruine, sans l'épouse pour le faire prospérer. Faburnus et Cicériscus émettent alors l'espoir d'une consolation possible pour leur compagnon, comparé à Orphée, affirmant qu'il sortira de son antre au moment où il faudra retourner s'occuper des jardins (v. 242-248).

⁸³ Ariadna mourut d'une fièvre contractée lors d'un séjour aux bains du lac Lucrin, donc non loin du cap Misène : voir H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. 201. Dans l'églogue *Meliseus*, il est simplement dit qu'Ariadna est brutalement arrachée à la vie au milieu de ses occupations (v. 115-120 : voir ci-dessous, p. 321).

⁸⁴ *Meliseus*, v. 17.

⁸⁵ Antiniana étant plus clairement associée aux joies du foyer, Patulcis est plutôt associée, d'après Pietro Summonte, à l'imitation virgilienne et au monde souterrain (H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. 202, n. 10).

⁸⁶ Campagne, forêts, collines, fleuves, arbres et oiseaux (v. 42-48) ; bergers et troupeaux, montagnes et ombres (v. 79-91) ; Nymphes, sources, vents et rochers (v. 126-143).

On relève dans cette églogue⁸⁷ plusieurs éléments déjà repérés dans d'autres œuvres. La parole est donnée au monde allégorique et naturel imaginé par le poète, à commencer par Patulcis, nymphe de sa création, chargée d'invoquer les puissances naturelles à la manière d'un poète. Son invocation aux nymphes locales, dont Patulcis énumère les genres variés, rappelle celle du *De hortis Hesperidum*⁸⁸. Le souvenir de l'épouse est inscrit dans le paysage personnifié qui fait résonner son nom⁸⁹ et même sa voix, répétée en écho :

*Non expressa quidem, tamen est vox reddita : « Lauri,
este mei memores ; fontemque inducite lauris,
Naiades mihi cultae, et solem arcete hyacinthis. »*

Sans que nul ne parle, on a entendu un écho qui disait : « Lauriers,
Souvenez-vous de moi ; conduisez l'eau de la source vers les lauriers,
Nymphes que j'ai honorées, et protégez du soleil des jacinthes. »

(*Meliseus*, v. 186-188)

Au-delà de la mort, Ariadna demeure jardinière – la jacinthe est, sur son tombeau, la fleur dont elle prenait grand soin, et le laurier l'arbre qu'elle entourait de ses attentions⁹⁰. Ce sont les arbres et les allégories féminines qui font exister son souvenir dans le paysage⁹¹, le prolongent par la métaphore aquatique. La parole qui commémore est également écrite : Méliseus laisse des inscriptions gravées sur l'écorce des arbres, un peuplier (v. 4) et des cèdres (v. 202-204). Le paysage, le monde entier deviennent un sanctuaire de la mémoire, où toute parole est une réitération du deuil et un écho de la vie passé. Le langage est partout, mais il ne peut que répéter et non plus créer ; tout l'univers est une métonymie de la parole, mais d'une parole gelée. C'est le *labor* du jardinage, à la fin, qui permettra le retour au déroulement normal du temps.

Deux *ekphraseis* s'intègrent dans cette nature arrêtée. La première décrit l'ouvrage tissé par Ariadna, représentant le fleuve Sebeto (v. 102-114) : l'écoulement des eaux et le bruissement du vent participent à l'*enargeia* de la scène représentée, tandis que la brodeuse devient un démiurge, capable par son art de faire jaillir la lumière et de repousser les ténèbres (« *ipsa sua lucem dextra insignabat et auras | spargebat flammis, radiisque micantibus atras |*

⁸⁷ L'églogue *Meliseus* a été largement étudiée par H. Casanova-Robin, *Églogues*, p. XLIX-LIV et 201-209 et surtout « *Lauri, este mei memores* », p. 327-359.

⁸⁸ Voir le premier chapitre, p. 89-92.

⁸⁹ Parmi les verbes de parole utilisés, relevons : *cum gemitu referunt* (v. 43), *iterant* (v. 44, 45, 86), *geminent querelam/questus geminate* (v. 46 et 128), *ad gemitum coeant* (v. 79). Le corbeau se joint à cette chorale (v. 196-198).

⁹⁰ *De Tumulis*, II, 24 (la jacinthe) et 61 (le laurier) : voir ci-dessus, p. 316-319.

⁹¹ Les Nàiades sont elles aussi appelées *memores*, v. 127 ; Ariadna était leur compagne et nageait à leurs côtés (v. 124-125) – on pense au récit de sa mort dans le *De Tumulis*, du fait d'une nymphe jalouse (voir p. 318).

pellebat tenebras »⁹², « elle, de sa main, dessinait la lumière, sur les airs | répandait des flammes, et de ses rayons scintillants | repoussait les sombres ténèbres »). L'*ekphrasis* est brutalement interrompue par la mort qui survient, ravageant le paysage brodé dont elle arrache les arbres et noircit le jour avant d'emporter leur créatrice (« *Inde repens lucem nox occupat, occidit et sol | et radii ; ipsa novis Ariadna offusa tenebris | caligat nocte obscura et circumdatur umbra* »⁹³, « Alors, soudain, la lumière est engloutie par la nuit, disparaissent soleil | Et rayons ; Ariadna elle-même, éclipsée par de nouvelles ténèbres, | Est aveuglée par la nuit obscure, enveloppée d'ombre »). Cette très belle image du cataclysme qui emporte à la fois l'œuvre et son auteur, qui efface les frontières entre les fruits de la *phantasia* et le monde réel, rappelle le travail de création littéraire. L'autre *ekphrasis* dépeint l'œuvre de Méliseus, qui, tressant un panier d'osier, y représente « Orphée se consolant par le chant » (*solantem se Orphea cantu*⁹⁴) puis, encore et toujours, « Orphée suivi par Eurydice » (*Orphea Eurydicensque sequentem*⁹⁵). Orphée le poète disparaît presque entièrement derrière Orphée le veuf⁹⁶ ; le tressage du panier, dont la circularité est imitée par la récurrence de formules, suggère les lenteurs et les retours en arrière de la consolation.

Pontano trouve une autre manière de raviver le souvenir de son épouse dans les scènes où celle-ci lui apparaît en rêve⁹⁷. Dans l'ode 9 de la *Lyra*, il croit partager avec sa bien-aimée les baisers d'autrefois, qui lui paraissent vrais l'espace d'un instant ; il conclut en affirmant la survie du lien amoureux dans l'au-delà. Des deux brèves pièces du *De Tumulis* (II, 60 et 61) qui rompent avec le genre du tombeau pour s'adresser à Ariadna, la première (« *Pontanus uxorem Ariadnam in somnis alloquitur* »), en seulement six vers, reprend le motif de la visite nocturne⁹⁸. Enfin, dans la longue élégie finale de l'*Eridanus*, « *Ad uxorem mortuam de obitu Lucii filli deploratio* », Pontano se plaint, des années plus tard, de ne plus recevoir ces visites en songe⁹⁹. Il se représente alors Ariadna heureuse aux Champs-Élysées, en compagnie

⁹² *Meliseus*, v. 106-108.

⁹³ *Ibid.*, v. 118-120.

⁹⁴ *Ibid.*, v. 214.

⁹⁵ La formule est répétée aux vers 222, 228, 234.

⁹⁶ Au contraire, la première ode de la *Lyra*, intitulée « *De Orpheo navigante et post ad inferos pro uxore descendente* », élabore longuement sur les talents du poète et la manière dont il charme les puissances infernales (v. 1-104), alors que son échec fait l'objet d'une ellipse et que les deux dernières strophes se contentent de déplorer rapidement son incapacité à réitérer son exploit, une fois Eurydice à nouveau disparue.

⁹⁷ Sur ce motif topique de la consolation onirique, chez Pontano et chez d'autres poètes néo-latins, voir G. Urban-Godziek, « *De consolatione somni*. Three ways of conquering love's torments inspired by Boethius and Petrarch : Giovanni Pontano, Janus Secundus, Jan Kochanowski », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, éd. A. Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, p. 1143-1154.

⁹⁸ La seconde est une adresse aux lauriers : voir ci-dessus, p. 319.

⁹⁹ *Eridanus*, II, 32, 1-20.

désormais de leur fils, et la supplie d'apaiser ses propres tourments, abattu qu'il est par le deuil, la vieillesse et le désespoir.

Si l'emploi de références mythologiques comme la figure de la nymphe, l'évocation des demeures infernales, les prosopopées d'éléments naturels, le choix même de son nom, contribuent à faire passer Ariadna dans le monde du mythe, il ne s'agit pas exclusivement d'un procédé pour faire l'éloge de la femme aimée. Souvent dépourvue de corps, incarnée par des allégories ou réduite à l'écho d'une voix, Ariadna appartient aussi au domaine de la *phantasia*. L'épouse réelle existe, certainement, dans l'œuvre ; mais lorsqu'il est question de poésie, cette réalité s'efface au profit d'une nature intermédiaire, celle des *numina* et des mondes imaginaires. Par exemple, le mot de « nymphe » se charge de connotations différentes à mesure que le temps passe : la *nympha* qui s'avancait au jour de ses noces, dans le *De amore conjugali*, était simplement une jeune vierge ; la belle nymphe, compagne des Naïades dans l'éplogue et dont la mort est décrite dans le *De Tumulis*, est une femme devenue créature divine, déjà basculée dans le monde de la *phantasia* ; dans l'*Eridanus*, Pontano s'adresse à Ariadna par l'apostrophe *lucida nympha*, « nymphe de lumière¹⁰⁰ », achevant de la diviniser mais aussi de la faire passer hors de son monde, du monde réel.

Femme-paysage et *phantasia* poétique

La beauté du corps féminin¹⁰¹ et celle du *locus amoenus* procèdent d'une même esthétique et d'une même *phantasia* : c'est un élément crucial dans les représentations d'Ariadna et d'Antiniana, dont je voudrais relever deux autres exemples dans le reste de l'œuvre.

Néère et ses cortèges

Une *puella* en particulier, Néère, devient sous la plume de Pontano une huitième Muse, coryphée des chœurs divins. Néère est la maîtresse de Pietro Summonte, ami et éditeur de Pontano¹⁰². Sa grâce redouble celle des allégories qui composent son cortège :

¹⁰⁰ *Eridanus*, II, 1, 34.

¹⁰¹ Sur la beauté dans l'œuvre de Pontano, et plus précisément sur la manière de la dire, voir E. Delbey, « Les emplois de l'adjectif "*formosus*" dans les œuvres élégiaques de Pontano », *Studi Umanistici Piceni* 17, 1997, p. 67-74. Poursuivant une étude statistique menée sur les élégiaques latins, l'auteur y analyse les occurrences de la *formositas*, de la *pulchritudo* et du *decus* dans plusieurs recueils de Pontano (*Parthenopeus*, *Eridanus*, *De amore conjugali*, *De Tumulis*) avant de rapprocher les représentations pontaniennes du néo-platonisme ficinien.

¹⁰² Pietro Summonte (1453-1526) est un ami proche de Pontano, et son héritier : il lui succéda à la tête de l'Académie napolitaine et fut chargé de l'édition posthume de ses œuvres. À propos de son intervention sur la

*Ducit dum choreas Neera, linquunt
et prata et uirides agros Napeae ;
pulsat dum citharam Neera, currunt
ad plectrum Dryadesque Oreadesque ;
cantat dum ad numeros Neera, cultae ad
cantum Naiades ruunt frequentes ;
miscent hinc thyasos, Neera ducit,
et ducit simul et canit : canenti
assurgit nemus assonantque ripae
et litus resono fragore plaudit,
plaudit ceruleis Auernus undis,
Gaurus de specula superbus alta
diffundit uiolas, rosam, cyperon
et myrti teneros thymique flores,
una et balnea consonant Neeram.*

Quand Néère conduit les chœurs, elles quittent
Leurs prés, leurs champs verdoyants, les Napées ;
Quand Néère joue de la cithare, elles accourent
Au son du plectre, les Dryades et les Oréades ;
Quand Néère chante en mesure, en foule
Les Naïades parées se pressent à son chant ;
Les thyases s'y joignent, Néère mène la danse,
Les mène tout en chantant ; et quand elle chante
Le bois se lève, les berges répondent
Et le rivage applaudit à grand bruit,
L'Averne applaudit de ses eaux céruléennes,
Le Gaurus superbe, de ses hauteurs,
Répand les violettes, la rose, le souchet
Et les tendres fleurs de myrte et de thym,
Et les bains chantent à l'unisson : Néère.

(*Hendécasyllabes*, II, 18, 1-15)

Le prénom de la *puella* scande le poème et assure son unité, contrastant avec la *varietas* foisonnante du décor. En effet, les Nymphes, désignées par des noms variés (Napées, Dryades, Oréades, Naïades), sont toutes sujets de verbes exprimant un mouvement vif et désordonné (*linquunt, currunt, ruunt*, v. 1, 3 et 6). Néère, elle, incarne l'harmonie, celle qui mène les chœurs (le verbe *duco* est répété aux vers 1, 7 et 8) et donne la mesure (*ad numeros*, v. 5). Au chant harmonieux de Néère qui joue du plectre et de la cithare (v. 3-4) répond l'orchestre du paysage dont chaque élément émet un son différent (*assonant, resono fragore, plaudit, consonant*, v. 9-15). Enfin, cette *varietas* des allégories et des noms de lieux, des

publication, voir L. Monti Sabia, « Manipolazioni onomastiche del Summonta in testi pontaniani », *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di M. Santoro*, éd. M. C. Cafisse, F. d'Episcopo, V. Dolla, T. Fiorino, L. Miele, Napoli, Società editrice Napoletana, 1987, p. 293-320 ; J. Oeschger, *Carmina*, p. 472 ; R. G. Dennis, *Baiae*, p. XV et 211. Pontano évoque le couple constitué par Summonte et Néère dans trois pièces des *Hendécasyllabes* (I, 24 et II, 18 et 19), l'épigramme II, 15 de l'*Eridanus* et le tombeau II, 33 du *De Tumulis*.

mouvements et des sons, est reprise par celle, visuelle et olfactive, des fleurs énumérées dans les vers 13-14. Les répétitions de formes verbales (*ducit/ducit* v. 7-8 en rejet, *canit/canenti* v. 8, *plaudit/plaudit* v. 10-11 en rejet), toutefois, instaurent une continuité dans ces énumérations désordonnées. C'est la *puella* qui fait l'unité de ce cortège varié et mouvant, elle aussi qui le met en mouvement : à la fois créatrice et ordonnatrice de la *varietas*, elle rappelle le travail du poète. Néère occupe une fonction semblable dans la pièce I, 24 du recueil, où elle trône au cœur du cortège vénusien, dont elle devient la maîtresse¹⁰³. Après sa mort, elle demeure la protégée des Muses et des Charites¹⁰⁴, comme l'étaient les poètes.

Stella

Durant ses campagnes dans le Nord de l'Italie, Pontano tomba amoureux d'une femme beaucoup plus jeune que lui, qu'il appelle Stella, vraisemblablement une courtisane¹⁰⁵ ; les élégies de l'*Eridanus* font la part belle à cet amour, faisant alterner les pièces érotiques adressées à Stella et celles, souvent d'inspiration mythologique, consacrées au fleuve divinisé et à ses habitants fantastiques¹⁰⁶. Pontano vieillissant, lassé des duretés de la guerre, trouve dans le sein de Stella et sur les berges du Pô le réconfort. Dans le second livre du recueil, Pontano compose d'abord des élégies à Stella qui rappellent le ton léger, sensuel et insouciant du *Parthenopeus* (II, 2, 5 et 6), puis des élégies où il unit la méditation émerveillée sur les nymphes de l'Eridan et l'éloge de sa maîtresse (II, 18 à 23)¹⁰⁷. L'étude lexicale menée par Evrard Delbey montre que Stella unit la beauté sensuelle à la beauté morale, voire sacrée ; c'est également cette beauté (*formositas*) qui lui vaut la jalousie des nymphes, auxquelles elle est comparée¹⁰⁸. La série des élégies 19 à 21 forme un ensemble harmonieux, dont la beauté de Stella constitue le fil conducteur. La première pièce, « *De Eridanea, Pasyale et Stella* », commence par décrire les deux nymphes dans leurs activités : Eridanea se pare pour accueillir

¹⁰³ *Hendécasyllabes*, I, 13-23, en particulier v. 16-18 : « [Neera] ipsa inter Veneres Cupidinesque | incedit dominans regitque euntis | et legem statuit diis deabusque », « Elle, au milieu des Plaisirs et des Amours, | S'avance, elle commande et les mène, | Et fait la loi pour les dieux et les déesses ».

¹⁰⁴ *De Tumulis*, II, 33 : « Charites servant Pieridesque deae » (v. 6), « Charitesque colunt Musaeque tuentur » (v. 9).

¹⁰⁵ Voir C. Kidwell, *Pontano*, chap. VIII, en part. p. 163-173 ; sur la question de la datation du recueil, voir L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 361-383. Le personnage de Stella a été étudié par S. P. Revard, « Courting the Star : Pontano's and Sidney's Stella », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, p. 893-902.

¹⁰⁶ Sur la poésie de l'Eridan et l'*inventio* mythologique à l'œuvre, voir le chapitre précédent, p. 263-268.

¹⁰⁷ Les élégies II, 7 à 14 sont des pièces érotiques adressées à des destinataires variées et les élégies II, 15 à 17 sont dédiées à ses *sodales*.

¹⁰⁸ E. Delbey, « Les emplois de l'adjectif "formosus" », p. 69-71.

son époux Phaéon¹⁰⁹, sous l'ombre agréable des berges (v. 1-8), et Pasyalé tresse des couronnes avant de s'unir au sien (v. 9-16). Ces deux vignettes de longueur égale, où la beauté du décor et le bonheur des amours se répondent, s'effacent devant l'apparition lumineuse et divine de Stella, comparée à Vénus, que les deux nymphes accueillent avec joie :

*Ecce procul devecta Pado, Nereidas inter,
Stella micat, radiis Stella corusca suis,
qualis mane novum surgens Cytherea sub ortum
inter clara deum sidera prima nitet.
Pasyale assurgit dominae, coniuncta marito
excipit in mediis Eridanea choris...*

Voici que descendue du lointain Pados, parmi les Néréides,
Stella respandit, Stella étincelante en ses rayons,
Pareille à Cythérée quand, se levant au matin nouveau,
Au milieu des astres clairs des dieux elle est la première à respandir.
Pasyalé se lève à l'approche de sa maîtresse, et liée à son mari
Eridanea l'accueille au milieu des chœurs...

(*Eridanus*, II, 19, 19-24)

L'apparition de Stella, annoncée par l'adverbe *Ecce*, ressemble à un avènement divin : le participe *devecta*, qui suggère un mouvement descendant, le lexique de la lumière au vers 20 (*micat, radiis, corusca*), la comparaison avec Vénus, font d'elle une déesse supérieure aux nymphes qui lui témoignent leur respect.

Toutefois, l'élégie suivante se teinte d'inquiétude. Le motif de la nymphe jalouse contre laquelle le poète doit mettre en garde sa belle amante est récurrent ; c'est aussi par la faute d'une déesse envieuse qu'Ariadna a trouvé la mort¹¹⁰. La *formositas* divine de Stella est devenue dangereuse :

*Ista tibi invidiant lumina Naiades,
invidiant pictae (fallax heu turba) Napaeae
inter formosas, hei mihi, nulla fides,
nulla fides fluviis. Rapuere et flumina nuptas,
tuta nec est ullis, hei mihi, forma locis.
Est tibi Pasyale, simul Eridanea cavenda.*

Elles seraient jalouses de tes yeux, les Naiades,
Elles seraient jalouses, - troupe trompeuse - les Napées peintes,
Au milieu de ces belles, hélas, ne te fies à rien,
Ne te fies pas aux rivières. Les fleuves ont emporté des fiancées,

¹⁰⁹ Pontano vient de raconter, dans l'élégie II, 18, « *Eridanus Phaetontem consolatur* », la renaissance et les noces de Phaéon avec Eridanea, la nymphe qui lui apparaît après sa chute, scène qui redouble les amours de Pontano et de Stella, sa « nymphe » à lui (« *Hos inter cantus en mea nympa venit* », v. 50).

¹¹⁰ *De Tumulis*, II, 24, 31-34 : voir ci-dessus, p. 318.

Elle n'est en sécurité nulle part, hélas, la beauté !
Tu dois te garder de Pasyalé, d'Eridanea aussi.

(*Eridanus*, II, 20, 18-23)

Comme Batilla dans les *Hendécasyllabes*, plus naturelle que les Charites aux parfums artificiels, Stella l'emporte sur les Napées dont la beauté « peinte » (*pictae*, v. 19) est aussi trompeuse que leur fourberie. Le poète fait de Stella un personnage récurrent dans une série, en nommant au vers 23 les nymphes Eridanea et Pasyalé, à présent menaçantes. Cette reprise donne un semblant d'évolution narrative à la série d'élégies.

Après la beauté supérieure et la beauté dangereuse, vient la beauté indicible. L'exprimer est au-dessus des forces du poète, qui, dans l'élégie II, 21, adressée à Pomone, la nymphe des fruits, demande à celle-ci de prendre le relais pour décrire son amante. Le portrait dressé par la déesse fait du corps féminin un jardin de fleurs variées :

*Talis per flores, qualis per sidera fulget
Lucifer, heois dum micat ortus aquis.
Lilia nudatae vincunt candore papillae,
Puniceasque genis purpura fusa rosas,
qualis acidaliis Cytherea vagatur in hortis,
textile dum capiti nectit, Adoni, tuo.
Marmoreum digiti referunt candore nitorem,
quaque movet gressus, florida ridet humus (...)
et, quotiens tenerae saliunt de veste papillae,
spirat odorato mollior aura sinu (...).
Talis erat, cultis errat dum Stella rosetis,
Stella tuis, vates, nobilitata jocis ;
quam Venerem dicas, unum ni distet : ocellis
Stella gerit Charites, Cypris agit comites.*

Elle est, parmi les fleurs, telle que parmi les astres respandit
L'étoile du berger, quand à son lever elle scintille sur les eaux de l'Orient.
Ses seins dénudés l'emportent, en blancheur, sur les lis,
La pourpre épandue sur ses joues, sur les roses,
Telle que Cythérée se promène dans les jardins acidaliens,
Quand pour ta tête elle brode, Adonis, des étoffes.
Ses doigts par leur blancheur rappellent l'éclat du marbre,
Partout où elle pose le pied, le sol fleuri sourit ; (...)
Toutes les fois que de sa robe jaillissent ses tendres seins,
La brise est adoucie par les effluves parfumées de sa poitrine. (...)
Telle elle était, Stella, quand elle errait dans les roseraies élégantes,
Stella, poète, anoblée par ton badinage ;
On la comparerait à Vénus, à une différence près : par ses yeux seuls
Stella mène les Charites, les compagnes de Cypris.

(*Eridanus*, II, 20, 7-24)

Le portrait reprend l'image de la lumière éblouissante, caractéristique des portraits de Stella¹¹¹, par la triple comparaison à l'éclat des astres (v. 7-8), des fleurs multicolores (v. 9-10) et du marbre (v. 13) ; de même, la comparaison à Vénus est réitérée (v. 23). Pontano y ajoute un indice supplémentaire de la divinité, le parfum entêtant, caractéristique des Muses¹¹². Le vers 22, toutefois, fait du poète l'auteur de cette beauté, qu'il a anoblie. La voix du poète a le pouvoir de transposer la femme aimée sur un autre plan d'existence, celui des divinités et des allégories. Sa beauté supérieure émerveille les nymphes des alentours : Stella est davantage qu'une simple femme puisqu'elle appartient à l'univers du surnaturel et de la *phantasia*, mais elle le surpasse également. Elle devient une image de la beauté céleste, d'une inspiration encore supérieure à celle que peuvent promettre les personnifications traditionnelles. Stella n'a plus grand-chose à voir avec la femme réelle : sa beauté, terreau fertile pour donner naissance à une abondance variée de métaphores et de mythes, construit une allégorie de l'inspiration poétique née du désir. De ce fait, elle permet à Pontano de se justifier auprès de son épouse défunte, Ariadna, de cet amour nouveau¹¹³.

La fusion de la femme désirée, du paysage personnifié et de l'allégorie du désir d'écrire en une figure unique est un élément récurrent de la poésie pontanienne, déjà présent dans sa poésie de jeunesse¹¹⁴, et qui le restera après son veuvage, où il s'efforce de la recréer dans la représentation fantasmée de Stella. La mythification d'Ariadna et d'Antiniana, dans le lyrisme conjugal, se constitue ainsi comme une allégorie jumelle de l'inspiration apaisée. Toute l'imagination créatrice de Pontano est convoquée pour donner corps à cette figure idéale de la poésie qu'il désire écrire, par laquelle l'expression de sa *phantasia* et de son amour se substituent à celle du *je* et de la *persona*.

¹¹¹ On retrouve cette image de la lumière resplendissante dans le tombeau de Stella (*De Tumulis*, I, 43), qui joue sur le nom de la défunte – comme les tombeaux des environs (p. 192-193) – et imagine son catastérisme.

¹¹² Voir notamment le portrait d'Élégie (p. 146-149).

¹¹³ Voir le dernier chapitre, p. 438-440.

¹¹⁴ Voir les pages consacrées aux Muses-*puellae* dans le *Parthenopeus*, p. 102-105.

MACRIN ET L'HARMONIE DU FOYER

Macrin tisse entre elles les images de la campagne loudunaise et de la félicité conjugale, du *locus amoenus* et de l'érotisme, de Brisseau et de Gélonis¹¹⁵. L'évolution parallèle de ces deux motifs intriqués a été soulignée par plusieurs études : Philip Ford, pour le *Carminum libellus*, a le premier mis en évidence le lien intime entre les émois des premières amours et le décor dans lequel le poète les situe, parant les alentours de la sensualité gélonidienne¹¹⁶. Macrin invente même une *villa Geloniana* pour désigner le paysage où se confondent les joies de l'*otium* et du mariage¹¹⁷, brouillant encore la frontière entre la femme aimée et son espace. Perrine Galand a dégagé trois grandes phases dans l'évolution parallèle des représentations du couple et de la « petite patrie »¹¹⁸. Les recueils de 1528 et 1530 peignent une nature vivante et sensuelle, à l'image de Macrin et Gélonis, jeunes et passionnés ; si le poète se lamente, c'est du désir d'aller retrouver, loin de la Cour, le « jardinet des satyres » et sa tendre épouse. Dans les recueils de 1537, poursuit-elle, le vieillissement du couple, les aléas de la vie, la fatigue de l'existence courtisane ont raison de cet enthousiasme, et Loudun devient un « jardin dévasté », peuplé de présences parfois dangereuses ; si Macrin y revient, c'est pour se replier dans une tour d'ivoire, un *locus amoenus conclusus*¹¹⁹. Enfin, la mort de Gélonis, évoquée dans les *Naeniae*, correspond à un reniement de Loudun et de ses jardins.

C'est en gardant à l'esprit cette progression jumelle et cette affinité poétique que je me propose d'étudier, d'abord la représentation de Loudun, glorifiée par une *translatio* imaginaire, et de ses sources, Brisseau, Leucocrène et Prasocrène, puis la figure de Gélonis. Renonçant à toute exhaustivité sur un sujet déjà largement frayé, je tâcherai simplement de déterminer leurs rôles respectifs comme représentations personnifiées de l'inspiration et de l'activité poétique.

¹¹⁵ Voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 212-213, sur la continuité de l'identification entre Gélonis et le paysage loudunais, des *Épithalames* aux *Hymnes* de 1537.

¹¹⁶ P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », p. 73-75 et 77-78, à propos des odes 4 et 7 notamment.

¹¹⁷ *Carmina* [1530], II, 16, « *Ad Lunam, de Geloniano villa suburbana* ». Sur cette ode, voir P. Galand-Hallyn, « Aspects du discours humaniste sur la villa », p. 125-127, qui analyse l'érotisation de l'espace privé et son assimilation possible au « jardin secret » de Gélonis.

¹¹⁸ P. Galand, « Les mythes intimes de Jean Salmon Macrin », p. 326-332.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 328 et ead., « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 241.

Loudun et ses environs

Dans un volume collectif consacré à la notion de *patria minor* dans la littérature de la Renaissance, Perrine Galand précise que celle-ci est souvent associée au *topos* du *locus amoenus* et entre dans la construction d'un couple d'oppositions avec la *patria major* ; la *patria minor* contribue à l'élaboration de l'*ethos* du poète¹²⁰. Après avoir rappelé les affinités entre les éloges de personnes et de lieux, elle montre que l'éloge de Loudun par Macrin repose sur une réciprocité, les louanges ou la gloire de la ville rejaillissant sur le poète¹²¹.

Loudun et ses sources sont un lieu littéraire construit par Macrin dans l'espoir de réconcilier sa *persona*, déchirée entre impératifs courtois et familiaux. En mêlant dans leur évocation la légèreté sensuelle, l'allusion autobiographique et le registre épideictique, voire le lexique du sacré et du pouvoir, il tâche de donner une unité à sa création poétique et à son œuvre.

La translatio loudunaise

Loudun a, dès les premiers recueils, deux titres de gloire aux yeux de Macrin. Le premier est sa fondation mythique par César, dont la ville aurait pris le nom en latin (*Iuliodunum*) ; le second est son éloignement de la Cour et de ses tracasseries. La ville unit donc les honneurs de la *translatio* aux charmes du *locus amoenus*, ce qui en fait un lieu idéalement propice à l'écriture poétique.

Ainsi, dans l'épithalame 13, le poète enchâsse l'éloge de la campagne familière, lieu d'*otium* paisible et d'inspiration, et l'évocation de scènes mythologiques grandioses. Macrin suit l'avis de son ami Rémy Roussel¹²², qui l'invite à délaisser une Cour où, décidément, « on ne récompense guère les Muses » (« *prope nulla Musis praemia* »¹²³). Mais à la beauté des paysages tourangeaux que Roussel lui fait miroiter, Macrin préfère ceux de son enfance :

*En tuis utor monitis libenter,
principisque Aula procul, ad quietae
transferor vitae genus atque amantes*

¹²⁰ P. Galand, « Jean Salmon Macrin compatriote de Jules César : pour l'amour de *Iuliodunum* », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, éd. S. Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, p. 311-312.

¹²¹ *Ibid.*, p. 312-313. Voir également les paragraphes consacrés à la construction par Macrin de son nom de plume, p. 313-314.

¹²² Rémy Roussel est un ami d'enfance de Macrin, devenu chanoine de Tours ; voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 231.

¹²³ *Épithalames [1531]*, 13, 7-8.

ocia Musas.

*Sed voces quamvis alio, ad parentum
praedia et notos redeo Penates,
quos rosae exornare puer recenti
flore solebam.*

*Mite ibi caelum tepidaeque brumae,
et solum felix et aquae salubres,
divite et fructus varios ministrans
copia cornu.*

*Proin loci captus genio situque
Caesar, Anchisae Venerisque sanguis,
moenia acclivi tumulo et superbas
condidit arces. (...)*

*Frondei parvo nemoris recessu
tinniunt rauco volucres canore,
Albias vallem mediam nemusque
lympha pererrat. (...)*

*Herbido gaudens ibi solus antro,
laureaque ornatus Apollinari,
caelitum palmas meritosque dicam
carmine honores.*

Je suis bien volontiers tes conseils,
Et, loin de la Cour du Prince, je me transporte
Vers une vie tranquille et vers les Muses
Amoureuses des loisirs.

Mais bien que tu m'invites ailleurs, c'est au domaine
Familial que je reviens, aux Pénates familiers,
Qu'enfant j'aimais à orner d'un bouton
De rose fraîchement éclore.

Le ciel y est doux, l'hiver tiède,
Le sol fécond, les eaux salubres,
Généreusement elle y dispense ses fruits variés,
La corne d'abondance.

Aussi, séduit par le génie et la situation du lieu,
César, le sang d'Anchise et de Vénus,
Dressa des murailles sur le tertre et fonda
Cette citadelle orgueilleuse.

Dans un petit recoin du bois feuillu
Les oiseaux gazouillent de leur chant rauque,
Au milieu du vallon et du bois
Court l'eau vagabonde d'Albias.

Là, joyeux, seul dans l'antre herbu,
Orné du laurier apollinien

Je chanterai les palmes des dieux célestes et mon chant
Lui rendra l'hommage mérité.

(*Épithalames* [1531], 13, 5-28)

Dans ces quelques vers, chacune des strophes constitue une entité indépendante, une petite vignette dévoilant un aspect de Loudun. Ainsi, les vers 13-16 et 21-24 décrivent un cadre naturel prospère et charmant. La première des deux strophes donne un tableau de l'âge d'or, clément (*mite, tepidae*, v. 13 et *salubres*, v. 14) et fécond (*felix*, v. 14, *divite*, v. 15), tableau qui se clôt sur la représentation symbolique de la *copiosa varietas*, la corne d'abondance débordante de fruits¹²⁴. La seconde strophe insiste davantage sur ses mérites de *locus amoenus* propice à la poésie : ombre, chants d'oiseaux, eau vive. Ces deux vignettes où s'accumulent les qualités topiques du lieu idéal sont séparées par une strophe d'un genre différent, aux vers 17-20. Le poète y adopte un style épique pour évoquer la fondation de Loudun par César¹²⁵, métamorphosé en héros légendaire par le rappel de ses origines : descendant d'Anchise et de Vénus, il est un nouvel Énée, et Loudun, une nouvelle Albe (ou Rome). Ces *topoi* de l'épidictique du lieu (éloge de la situation géographique, de la gloire historique) font toutefois office de digression dans une ode où Macrin met en valeur sa carrière de poète. Avant les trois strophes épidictiques, il se remémore son enfance, l'humble ornement dont il parait ses Pénates, simple bouton de rose (v. 11-12) ; il insiste sur le caractère familial de sa ville (avec l'adjectif *notos*, v. 10, et le verbe *solebam*, v. 11). Après ces trois strophes, il semble revenir sur les lieux de son enfance, devenu poète couronné et *vates* apollinien. L'éloge de la ville est donc encadré par deux images de Macrin, l'enfant et l'adulte, et deux figurations du don, la rose discrète et les palmes poétiques. C'est bien en chantant Loudun que Macrin s'est métamorphosé – ou peut espérer se métamorphoser – en poète inspiré.

Sur le mode interrogatif, il réitère son souhait de chanter les louanges de sa ville dans une ode adressée à l'un de ses concitoyens, François Quirit¹²⁶ :

*An dies erit ille laetus unquam,
quo lauro caput innuba revincti,
grata et molliter ociosi in umbra*

¹²⁴ L'ode III, 10 des *Carmina*, également adressée à Rémy Roussel, reprend ce thème de la fécondité.

¹²⁵ Cette fondation glorieuse est reprise plus tard par Macrin. Voir par exemple *Carmina* [1530], I, 15, 1 et I, 31, 33, où il l'appelle « *Romana magni Caesaris urbs genus* » ; mais comme le note P. Galand, « Macrin compatriote de Jules César », p. 313, il ne donne dans ces recueils aucune justification historique.

¹²⁶ On n'a guère d'informations sur François Quirit, autre poète loudunais qui composa l'épithalame « *in nuptiis Salmonii et Gillonoes* » qui clôt le recueil de 1531. Macrin le mentionne également dans l'ode « *De laudibus Iulioduni* » (*Odes* [1537], I, 2, 123).

*ad rivos aquulae scaturientis,
urbem Caesaris inclytam deasque
Leucocrenidas efferamus altum
ad caelum hendecasyllabis venustis?*

Viendra-t-il jamais, le jour heureux
Où, la tête ceinte de laurier virginal,
Sous l'ombre agréable, mollement livrés au repos,
Sur les berges d'un ruisseau bondissant,
L'illustre ville de César et les déesses
Leucocrénides, nous les porterons tout en haut
Des nues, en charmants hendécasyllabes ?

(*Épithalames [1531], 22, 11-17*)

On retrouve le motif du couronnement poétique, les éléments topiques du *locus amoenus* et l'allusion à César, comme dans l'épithalame à Roussel. L'intention épideictique est paradoxalement rendue plus évidente par la tournure interrogative qui suggère la *recusatio* : Loudun est mise sur le même plan que les grands personnages dont Macrin ne se croit pas capable de faire l'éloge. En utilisant la rhétorique des odes adressées aux mécènes et héros à propos de son lieu de naissance, et dans un poème adressé à un concitoyen, Macrin rapproche l'une de l'autre deux facettes de son œuvre, privée et publique.

Le phénomène est plus net dans les recueils de 1537. Macrin est alors un poète de Cour à la situation bien établie, qui pratique la poésie épideictique avec davantage de régularité et de ferveur que dans sa jeunesse. Il mentionne Loudun dans les *Hymnes*, pour la placer sous le signe de la Vierge, qu'il salue du nom de « *diva clivi Iuliodunici* »¹²⁷. C'est surtout dans l'ode I, 2 du recueil des *Odes* de 1537¹²⁸, « *De laudibus Iulioduni* », que Macrin rend un vibrant hommage à sa ville. Cette pièce très longue (164 vers) s'ouvre sur une apostrophe à Thalie :

*Si poetanti mihi carmen unquam
molle dictasti, facilis Thalia,
et manum rexti citharae moventem
fila canorae,*

*ne tui sim expers, Dea, nunc favoris,
dum modis laudes patriae retracto
suaviter quae me puerum tenellis
nutriit annis,*

*nomen ingrati face ut ipse vitem,
ut vices almae referam parenti,*

¹²⁷ *Hymnes [1537], I, 15, 1*. Voir *ibid.*, où P. Galand rappelle que Loudun est à l'époque un grand lieu de pèlerinage (voir aussi G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 12).

¹²⁸ L'étude de cette ode constitue le cœur de l'article de P. Galand, « Macrin compatriote de Jules César », p. 314-320.

*quatenus vires modicae valent et
curta supellex.*

S'il t'est jamais arrivé, quand je poétisais,
De doucement dicter mon chant, bienveillante Thalie,
Et de conduire les mouvements de ma main sur les cordes
De mon harmonieuse cithare,

Si je ne suis pas à présent privé, déesse, de ta faveur,
Tandis qu'en musique je reviens sur les titres de gloire de ma patrie
Qui m'a nourri avec douceur dans les tendres
Années de mon enfance,

Permetts-moi d'éviter qu'on me traite d'ingrat,
Permetts-moi de revenir encore sur cette douce mère
Dans la mesure de mes modestes moyens
Et de mon expérience ténue.

(*Odes [1537], I, 2, 1-12*)

L'invocation à la Muse sert davantage à souligner la continuité de l'œuvre poétique qu'à réclamer une inspiration nouvelle. En effet, Macrin prend pour premier argument l'aide passée de Thalie (*si... umquam*, v. 1). Une Muse déjà-vue pour un sujet déjà-vu : les verbes *retracto* (v. 6) et *referam* (v. 9) témoignent de la conscience qu'a Macrin de se répéter, d'élire un thème qui, dans son œuvre, fera figure de redite. Le procédé à l'œuvre est celui de l'*amplificatio*, manifeste dans la seule longueur de l'ode quand on la compare aux éloges loudunais des *Épithalames*. C'est aussi l'occasion pour Macrin de développer une image nouvelle de sa ville, devenue une puissance maternelle et nourricière (*suaviter nutriit*, v. 7-8, *almae parenti*, v. 10)¹²⁹. D'ailleurs, Macrin poursuit en associant ses collègues aux régions et villes qui peuvent s'enorgueillir de les avoir ainsi nourris (v. 13-20)¹³⁰ : il lui suffit, affirme-t-il, de pouvoir être compté comme l'un d'eux, et il ne prétend pas rivaliser avec les Latins¹³¹. Dès lors, Loudun est la condition nécessaire pour accomplir son ambition poétique, celle qui le rend légitime dans les rangs de poètes français tous attachés à leur terroir. Ce paysage rural et familial, à cause de ses qualités, c'est l'endroit où le poète peut faire son miel :

¹²⁹ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 332, reprend cette idée d'une ville maternelle, mais que Macrin renie dans les *Naeniae*.

¹³⁰ Il énumère Dolet, Germain de Brie, Nicolas Bourbon, Dampierre et Visagier, les mêmes – et dans le même ordre – que dans l'hymne I, 30 du recueil des *Hymnes* de 1537 : voir le chapitre précédent, p. 286-290, et P. Galand, *ibid.*, p. 317.

¹³¹ *Odes [1537], I, 2, 29-30* : « *Non quod aspirem Latios poetas | adfabre facto superare versu ; | sat, suos si me numerarit inter | Gallia vates* », « Ce n'est pas que j'aspire à surpasser | Les poètes latins par mes vers artistement tournés ; | Il me suffit bien que la France me compte | Au nombre de ses poètes. » À ce propos, voir le chapitre III.1, p. 411-416 et 418-421.

*Dumque verarum spatia ampla laudum
pervagor, libans apis instar, horto
quae meliphyllum, thyma summa, thymbram
carpit amoeno,*

*mente, Lectores, facili libellum
volvite et nostris numeris favete, et
si quid absurdum, juvenile si quid,
parcite, dicam.*

Tant que dans les vastes espaces de ses mérites réels
Je me promène, butinant dans ce plaisant jardin,
Comme une abeille qui récolte
Mélisse, thym et sarriette,

Lecteurs, lisez mon livre avec un esprit bienveillant,
Nos mélodies, recevez-les favorablement, et
Si j'ai écrit quelque chose de dissonant, quelque chose
De puéril, soyez indulgents.

(*Odes [1537], I, 2, 33-40*)

Macrin reprend l'image de l'abeille qui butine¹³², métaphore de l'*imitatio* dans les traités de poétique de la Renaissance, pour la détourner de son signifié originel. Ce ne sont plus les auteurs classiques qu'il butine, mais le jardin merveilleux des titres de gloire dont peut s'enorgueillir Loudun, la matière même de son poème. L'espace réel – la ville et ses alentours – devient un espace métaphorique, caractérisé par sa grandeur (*spatia ampla*, v. 33), son agrément (*amoeno*, v. 36) et sa *varietas* dont les plantes aromatiques (v. 35) sont l'image. En d'autres termes, Macrin rompt avec la description « réaliste » du *locus amoenus* pour en faire un pur lieu littéraire et symbolique.

Les strophes qui suivent donnent raison à ses affirmations, puisqu'il énumère pour Loudun d'innombrables titres de gloire historiques puis géographiques (v. 41-108), consacrant huit strophes à la figure de Jules César dont il fait le fondateur de la ville¹³³ ; il mentionne ensuite les qualités du lieu, nommant les sources Brisseau et Leucocrène (v. 101-108), personnifications récurrentes du paysage loudunais¹³⁴. Pour toutes ces raisons, et parce qu'il y a grandi, Loudun devient pour Macrin un nouvel Hélicon :

Chara natalis mihi jure tellus,

¹³² Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 84 ; l'image est notamment reprise par Pétrarque (*Familiars*, I, 8, 2). Voir par ex. N. Mann, *Pétrarque : les voyages de l'esprit*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 35-36, et *Poétiques de la Renaissance*, p. 439.

¹³³ Ces strophes, et le personnage de César, sont étudiés par P. Galand, « Macrin compatriote de Jules César », p. 314-315.

¹³⁴ Voir ci-dessous, p. 337-347.

*non modo ut quae me gremio educasti
parvulum, at Musis tenerum erudisti
dulcibus aevum.*

*Non minus Nymphis Helicone grata,
fonte Hyantaeo viridive Pindo,
Gallicas urbes alias disertis
vatibus anteis.*

Terre natale, tu es chère à mon cœur et ce n'est que justice,
Non seulement parce que sur ton sein tu m'as élevé
Encore tout-petit, mais parce qu'à l'âge tendre tu m'as formé
Aux douces Muses.

Tu n'es pas moins précieuse aux Nymphes que n'est l'Hélicon,
Ou la source d'Hyantes, ou le Pinde verdoyant,
Et tu l'emportes sur les autres villes françaises
Aux éloquents poètes.

(*Odes [1537]*, I, 2, 109-116)

Dans ces deux strophes, Loudun devient une présence maternelle et inspiratrice¹³⁵ : à la fois nourricière et éducatrice, comme le marque la rime sémantique d'*educasti* et *erudisti* aux vers 110-111, elle reprend les prérogatives de Calliope dans l'ode I, 12 des *Carmina*, où Macrin faisait de Catulle son enfant et son élève¹³⁶. Quant à la comparaison de la ville aux paysages mythiques des Muses, elle évoque la *translatio* chantée par Pétrarque dans les *Epistulae metricae*, où il transformait sa retraite de Fontaine-de-Vaucluse en nouvel Hélicon¹³⁷. Les « nymphes » ont, chez Macrin, adopté ce lieu nouveau qui s'ajoute à la liste des toponymes de l'inspiration. L'un des péans, « *De peste Iulioduni grassante* », salue la ville en rappelant ce titre de gloire : « *O meis quondam loca nota Musis | tonsiles sylvae, vitreique fontes, | et superjectis latebrosa dumis | antra, valete !* » (« O lieux autrefois familiers de mes Muses, | Forêts coupées, sources transparentes, | Et, cachées sous le couvert des buissons, | Grottes, salut ! »)¹³⁸.

Les dernières strophes de l'ode I, 2 sont consacrées aux habitants de Loudun. D'abord viennent les compatriotes et amis, énumérés par Macrin (v. 121-144)¹³⁹ puis les membres de

¹³⁵ P. Galand compare ces représentations à l'ode consacrée par Macrin à son grand-père, Almaric Tyrel, dans les *Hymnes* de 1537, *ibid.*, p. 316 : voir la troisième partie, p. 398-399.

¹³⁶ *Carmina [1530]*, I, 12, 4-7 : voir p. 122-123. On pense également à l'ode III, 4 d'Horace, à l'image du bébé protégé des dangers par les *numina* du lieu.

¹³⁷ *Epistulae metricae*, I, 4 et 6 : voir les prolégomènes, p. 71.

¹³⁸ *Péans [1538]*, III, 8, 5-8.

¹³⁹ P. Galand, « Macrin compatriote de Jules César », p. 317-318.

la famille (v. 145-156), et, pour finir, Gélonis (v. 157-164)¹⁴⁰. Perrine Galand conclut, à propos de cette ode, mais aussi de tout le corpus consacré à Loudun, qu'il s'agit pour Macrin d'une « table des matières », d'un « microcosme thématique » de son œuvre, où se croisent tous les motifs de son œuvre : tendresse familiale, amour conjugal, attachement aux *sodales*, figures spirituelles, ferveur patriotique, référence antique¹⁴¹. J'ajouterais à cette liste la variété des représentations de l'inspiration et de la création poétique qui s'y relaient : invocation d'une Muse personnelle, récit de la vocation poétique décidée dès l'enfance par les Muses, métaphore de l'imitation éclectique, aspiration à la gloire littéraire indissociable de l'affirmation de *mediocritas*, création d'un *locus amoenus* personnel et personnifié propice à l'écriture.

De plus, rappelle Perrine Galand, l'opposition de la *patria minor* loudunaise à la *patria major* répète celle de l'*otium* et de la vie à la Cour, ce qu'elle appelle la « polarité » horatienne mais dont elle souligne la réalité autobiographique, qui interdit de la lire comme un simple *topos*¹⁴². Cette opposition est manifeste dans l'usage des personnifications : Loudun, lieu d'*otium* et de création, est un lieu habité – par les Muses, par les Nymphes des sources, et par les êtres aimés¹⁴³ – alors que la Cour est un lieu vide d'où les déesses sont chassées à force d'indifférence ou d'hostilité. On reviendra, dans la troisième partie, sur la manière dont cette polarité s'exprime dans l'œuvre de Macrin et dont il constitue autour d'elle son *ethos* de poète. L'amour de Loudun, de plus, demeure lié à celui de Gélonis. D'ailleurs, Macrin renie Loudun dans les *Naeniae* : Gélonis morte, la terre natale est devenue invivable¹⁴⁴. Elle demeure personnifiée, et Macrin s'adresse à elle pour justifier son désamour¹⁴⁵.

Briseau, Leucocrène et Prasocrène

Les charmes de la nature loudunaise, écrin du *locus amoenus* macrinien, sont personnifiés, au fil des recueils, par Briseau, Leucocrène et Prasocrène, à la fois sources et Nymphes de ces sources. Leurs abords sont le lieu privilégié des deux activités auxquelles aspire Macrin,

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 316.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 317 et 318.

¹⁴² *Ibid.*, p. 318-319, et ead., « Les mythes intimes », p. 326.

¹⁴³ Voir ainsi l'ode III, 19 des *Carmina*, où Macrin se languit de son petit domaine, commentée par P. Galand-Hallyn, « Aspects du discours humaniste sur la villa », p. 124-125.

¹⁴⁴ *Naeniae* [1550], III, 13 et 40. P. Galand a consacré plusieurs pages à ces odes : voir les paragraphes sur « Le jardin renié » dans « Les mythes intimes », p. 330-332, et l'analyse de la négation de tout ce qui faisait Loudun, dans « Macrin compatriote de César », p. 319-320.

¹⁴⁵ *Naeniae* [1550], III, 40, « *Ad patriam Iuliodunum* ».

la poésie¹⁴⁶ et l'amour, deux facettes d'un même désir ; en s'inscrivant dans une tradition littéraire illustrée par Horace, le poète rappelle la nature symbolique de la source, image d'une éternité dans laquelle il s'inscrit¹⁴⁷.

La source inspiratrice : Épithalames

Deux odes des *Épithalames* sont adressées à la source Brisseau, dans une imitation transparente de l'ode III, 13 d'Horace, *O fons Bandusiae*¹⁴⁸. Macrin reprend à son modèle la poétique épидictique et l'association de la source à la création poétique, mais il l'enrichit en la parant d'un érotisme lié à la présence de Gélonis. Dans l'ode 4, il fait de la source le *numen* régnant sur le *locus amoenus* :

*Brissa, quae custos trepide fluentum
fontium regnas per aprica prata,
et foves rivi gelidi virenteis
potibus herbas,*

*valle cui late dominanti opaca
aesculi parent salicesque glaucae et
quae via fessis patet hospitali
populus umbra...*

Brisseau, gardienne frémissante des sources
Vives, toi qui règnes sur les prairies ensoleillées,
Qui nourris des eaux de ton flot glacé
Les herbes verdoyantes,

Toi qui règnes au loin, dans le vallon plein d'ombre,
Les chênes t'obéissent et les saules vert clair, et
Le peuplier qui sur les voyageurs fatigués étend
Son ombre hospitalière...

(*Épithalames* [1531], 4, 1-16)

Au-delà de l'imitation horatienne, qui consiste à évoquer le *locus amoenus* en adoptant non plus le style de la description, mais de l'éloge et de la prière, Macrin fonde avec cette longue apostrophe une poétique personnelle. Loin d'être un élément de décor, la source est présentée

¹⁴⁶ F. Joukovsky note que Macrin est le premier poète français à associer la vocation poétique et le contact avec la nature, dans *Poésie et mythologie*, p. 81 ; voir également P. Galand, « Les mythes intimes », p. 326.

¹⁴⁷ On trouve une analyse comparable à propos de la source Bellevie chez Ronsard, dans H. Weber, *La Création poétique au XVI^e siècle en France*, p. 135, qui parle de l'« aspiration à la recréation d'une continuité littéraire et poétique », qui « s'efforce d'abolir l'écoulement du temps (...) pour accorder à l'émotion d'un instant le pouvoir de l'éternité. »

¹⁴⁸ G. Soubeille a livré une étude très détaillée de l'imitation horatienne dans ces deux odes : « Le thème de la source chez Horace et chez Salmon Macrin », *Pallas* 20, 1973, p. 62-64 (épithalame 4) et 67-72 (épithalame 6).

comme une puissance : elle est appelée *custos* (v. 1), elle règne et se fait obéir (*regnas*, v. 2, *dominanti*, v. 5 et *parent*, v. 6). Tout le reste du paysage dépend d'elle, et le poète balaie l'étendue de son empire de bas en haut, des prairies herbeuses aux arbres variés qu'il énumère. Brisseau n'est donc pas seulement un élément constitutif du *locus amoenus*, mais la personnification de ce qui le rend cohérent, le *numen* dont dépend l'existence même d'un tel lieu. De ce point de vue, elle se substitue à la Muse, en temps que principe personnifié d'un *locus* littéraire. Dans les strophes qui suivent (v. 9-20), Macrin lui recommande Gélonis, priant la source de protéger la jeune femme des assauts lubriques des faunes et satyres. L'allusion émue au corps nu de Gélonis se baignant dans les eaux de Brisseau achève d'érotiser le lieu, en même temps que la source est féminisée. Georges Soubeille le note, la métamorphose d'un élément du paysage en nymphe change sa nature même et en fait une puissance créatrice et souveraine¹⁴⁹.

Dans l'ode 6, Macrin propose un éloge plus long et qui confirme le pouvoir inspirateur de la source :

*Expultrix gravium sollicitudinum
te nunc, Brissa, canam, nulla celebrior
ut sit lympa sacris rupibus Aonum,
aut Idae Phrygiae jugis.*

*Nam seu post rapidum dulce meridiem
herbis membra super strenere, eburnea
ludentem cithara, seu vacuum juvet
matutina magis quies,*

*ad fontis tremuli murmur amabile,
seculo innumeris picta coloribus
prata haud defuerint, nec patulae novis
passim frondibus arbores.*

*Caesum hic ales Itym Daulias integrat
nigris ilicibus flebiliter gemens,
et turtur viduus voce tibi nemus
vicinum querula replet.*

*Spissis aura comis sibila perstrepat,
somnosque exiguo murmure pellicit ;
custodes ovium rustica dulcibus
dicunt carmina fistulis.*

*Hic me sub platani tegmine caelibis
captantem tenuis frigora ventuli
afflat dulcisoni pectinis arbiter
toto numine Cynthius.*

¹⁴⁹ G. Soubeille, « Le thème de la source », p. 64. Voir aussi S. Laburthe, « De la Nymphe à la Sainte », p. 93-95, qui souligne la continuité entre la source et le corps féminin.

Toi qui chasses les pesants soucis,
 C'est toi, Brisseau, que je vais à présent chanter, pour qu'aucune source
 Ne soit plus célèbre sur les sommets sacrés d'Aonie
 Ni sur les crêtes de l'Ida phrygien.

Que l'on aime, après le midi dévorant, s'étendre
 Paisiblement sur l'herbe en jouant de la cithare
 D'ivoire, ou que l'on préfère, oisif,
 Le calme matinal,

Au bord de la fontaine frissonnante au charmant babil,
 On ne manquera pas de trouver des prairies
 Peintes de mille couleurs, ni de larges arbres déployant
 Leur feuillage nouveau.

Là, l'oiseau de Daulis rappelle le meurtre d'Itys,
 Se lamentant tristement sous les yeuses noires,
 Et la tourterelle abandonnée, de sa voix plaintive – tu l'entends –
 Remplit le bois voisin.

Le sifflement de la brise résonne dans leur dense chevelure,
 Son murmure ténu invite au sommeil ;
 Les bergers entonnent des chants rustiques
 Sur leurs doux flûtiaux.

Là, moi, sous le couvert d'un platane solitaire,
 Tandis que je goûte la fraîcheur d'un petit vent léger,
 Il m'inspire, le maître de la lyre aux douces mélodies,
 Apollon, de toute sa puissance.

(*Épithalames* [1531], 6, 1-12 et 17-24)

Ces strophes transforment l'éloge de la source en véritable symphonie dont Brisseau est le chef d'orchestre implicite. Les premiers vers font entendre la voix du poète, qui promet le chant et donc la gloire, comme le faisait Horace à la fin de son ode¹⁵⁰ ; dans la seconde strophe, il investit le lieu, caractérisé par son calme puis, au vers 8, par son silence. La nature environnante prend alors le relais de la voix humaine, en s'animant peu à peu de bruits mélodieux : chuchotement de l'eau (v. 9), chants jumeaux des deux oiseaux plaintifs (v. 13-16), sifflement du vent (v. 17-18, repris au v. 22), flûtes des bergers (v. 20). Les échos lexicaux (*murmur* aux v. 9 et 18, *dulce* aux v. 5, 19 et 23) reproduisent l'harmonie musicale de ce concert pastoral, et l'allusion à la prairie fleurie (v. 10-11) suggère que l'univers visuel est tout aussi varié que l'univers sonore. C'est dans ce cadre que le poète reprend la parole, sous l'effet de l'inspiration apollinienne, décrite comme un souffle (*afflat*, v. 23) venu

¹⁵⁰ Horace, *Odes*, III, 13, 13-16. Voir C. Maddison, *Apollo and the Nine*, p. 193 sq.

s'ajouter à ceux qui résonnent dans le paysage. La nymphe personnifiée de l'ode 4 redevient un paysage, paysage où tout est chant et poésie et où le poète trouve naturellement sa place, au point de sembler être à son tour un élément du décor. Le début de l'ode constitue une variation élégante sur le thème de la nature inspiratrice ; mais c'est une nature familière, personnelle, et non un *locus amoenus* détaché de tout ancrage réel.

Macrin se livre ensuite à une *recusatio* digne d'Horace, rejetant les sujets épiques pour leur préférer l'hommage à Gélonis (v. 25-40). Il conclut en promettant à Brisseau l'offrande de son chant :

*Nec te, Brissa, meis non fidibus canam
puro jugis aquae gurgite fertilem,
altricem salicum valle recondita
pratorumque virentium.*

*Sic glaucam tremula semper arundine
incigare comam...*

Toi non plus, Brisseau, je n'oublierai pas de te chanter sur ma lyre,
Toi dont le bassin pur d'eaux vives donne la fertilité,
Qui nourris, dans ta vallée reculée, les saules
Et les vertes prairies.

Aussi, puisse toujours ta glauque chevelure se couronner
De roseau tremblant...

(*Épithalames [1531]*, 6, 41-46)

Ces derniers vers explicitent la nature nourricière de Brisseau, appelée *fertilem* (v. 42) et *altricem* (v. 43), symbole de sa fonction inspiratrice. La source s'incarne enfin aux vers 45-46 où le poète couronne sa chevelure – métaphore des roseaux qui ornent ses berges, qui sert ici de support à sa personnification ainsi qu'à sa désignation, par l'image du couronnement, comme alliée du poète. Dans ces deux odes, Brisseau est à la fois une nymphe érotisée, une figure maternelle et une Muse, comme le souligne Georges Soubelle¹⁵¹. Elle est, de surcroît, une personnification de la poésie faite sur mesure pour la *persona* de Macrin, puisqu'elle transforme en inspiration poétique les moments amoureux ou solitaires qu'il passe à ses côtés.

¹⁵¹ G. Soubelle, « Le thème de la source », p. 74 : « force occulte, elle [Brisseau] dispose d'un pouvoir mystérieux de métamorphose, Nymphe ou Mère, mais aussi Muse inspiratrice permettant au poète de se libérer confusément de ses obsessions ou de ses phantasmes ; ainsi une forme mythologique est réinventée et revivifiée de l'intérieur, la nymphe n'est plus création ornementale, mais création poétique irréductible par où s'exprime la personnalité profonde de Macrin. »

Les sources électriques

Macrin l'affirme à la fin des *Carmina* : s'il a mérité le nom de *vates*, c'est aux sources Brisseau et Leucocrène qu'il le doit. Elles sont les Muses garantes de son élection, puisqu'elles l'ont couronné poète, en dépit de son humilité¹⁵². Dans une ode des *Lyrice*, adressée à son beau-frère Pierre Boursault¹⁵³, le poète fait entrer en résonance, comme il aime à la faire, Loudun, ses sources et Gélonis, pour en faire les différents visages de sa vocation poétique. Après avoir rendu hommage à la terre nourricière de Loudun (v. 5-8), Macrin fait défiler les créatures féminines à l'origine de son inspiration :

*Sed quem Pegasides lumine viderint
nascentem placido, Cynthus innuba
cinctum tempora lauro
donarit cithara aurea.*

*Per me ignota prius claruit Albias,
Brissae flexivagus fons, sata Launia,
nec glaucam Prasocrenen
aetas postera nesciet.*

*His dulcem merito junte Gelonida
quae germana tibi, nupta mihi, novo
vatis carmine felix
per docta ora virum volat.*

Mais, le jour paisible où les Pégasides virent
Ma naissance, Apollon Cynthien ceignit
Mes tempes de laurier toujours vierge
Et me fit don de la cithare d'or.

C'est grâce à moi le premier qu'Albia, inconnue, devint célèbre,
Et la source vagabonde de Brisseau, les terres de Saint-Laon,
Et la glauque Prasocrène
Les générations futures ne pourront les ignorer.

Ajoutes-y, elle le mérite, la douce Gélonis,
Ta sœur et mon épouse, bienheureuse,
Que le chant nouveau de son poète
Fera voler sur les doctes bouches des hommes.

(*Lyrice* [1531], I, 18, 9-20)

¹⁵² *Carmina* [1530], IV, 30, 8-10 : voir plus loin, p. 344.

¹⁵³ Macrin adresse plusieurs odes à son beau-frère, dans lesquelles il se réjouit des échanges féconds de leurs Muses : *Épithalames* [1531], 2, 8, 18 et 24, *Carmina* [1530], III, 12 et *Lyrice* [1531], I, 18 et II, 3.

Si Macrin sacrifie, dans un premier temps, à la scène de couronnement traditionnelle, accompagnée des divinités attendues – Apollon et les Muses – et du motif de l'objet symbolique donné au poète par la divinité, il révèle ensuite que sa gloire poétique vient d'ailleurs. Ce ne sont pas les divinités loudunaises des sources qui l'ont reconnu, mais lui qui reconnaît comme objets de poésie les sources et se préoccupe de les transformer en personnages littéraires immortels. Il arrache à l'oubli des noms méconnus (*ignota claruit*, v. 13) et se porte garant de leur renommée éternelle (v. 16). En plaçant l'énumération des sources loudunaises juste après l'allusion aux Muses, il les transforme implicitement en puissances inspiratrices comparables aux lieux mythologiques. Gélonis est mise sur le même plan que Loudun, au rang des « mérites » imputables à Macrin, lequel reprend le célèbre vers d'Ennius (v. 20). Le poète suggère que c'est le fait de chanter les lieux et personnes aimés et intimes qui parachève son élection. Le statut de *vates* ne précède pas la glorification du paysage personnel : celle-ci fait partie intégrante du processus par lequel s'accomplit son couronnement.

De même, dans les *Odes* de 1534, Macrin s'adresse à Jean du Bellay pour déployer le récit de son élection poétique :

*Quae Pindi juga frondea
saltusque Aonios incolitis Deae
et vivacia praesides
vatum digeritis carmina dulcium,
huc si quando alias pedem,
huc nunc ferte, calor ne gravida entheus
non praecordia repleat,
arguto fidium dum modulamine
antistes canitur meus,
cujus praesidio laeta per ocia
vestris fontibus et sacris
me insertum choreis alta quies fovet,
seu glaucae Prasocrenides
securum urbis habent, vitea et avocant
villae praedia Launiae,
seu jucunda aquulis Brissa salubribus
umbrosisque silentiis
antiqua ad patriae moenia detinet.*

Déeses habitantes des crêtes feuillues du Pinde
Et des gorges d'Aonie,
Gardiennes des doux poètes
Qui leur distribuez les chants éternels,
S'il vous est arrivé autrefois de conduire ici mes pas,
Ici, conduisez-les aujourd'hui, que la chaleur
De l'enthousiasme emplisse mon cœur débordant,
Tandis que, par les cadences subtiles de mes cordes,
Je chante mon patron,

Sous la protection duquel, dans de joyeux repos,
 Mêlé à vos sources et à vos chœurs
 Sacrés, je jouis d'une paix absolue,
 Que les glauques Prasocrénides
 Me retiennent, protégé de la ville, et que me distraie
 Le domaine viticole de la villa de Saint-Laon,
 Ou que la plaisante Brisseau aux courants salutaires
 Et aux ombres silencieuses
 Me retienne auprès des antiques remparts de la patrie.

(*Odes* [1534], 3, 1-18)

L'assimilation des sources macriniennes à celles des Muses est rendue explicite. L'invocation des premiers vers est l'occasion pour le poète de demander aux déesses d'être conduit, non dans les lieux de la mythologie (qui sont cités et réservés aux Muses, v. 1-2), mais auprès de ses sources. Avant même d'en citer les noms, il en fait des puissances inspiratrices, en employant le vocabulaire du *calor* (v. 6) et de l'enthousiasme (*entheus, repleat*, v. 6-7) mêlés en un même lieu. La répétition de l'adverbe *huc* fait se superposer le lieu et le moment de l'invocation et ceux de l'énonciation. Le poète, en regagnant les sources, est *insertum*, c'est-à-dire qu'il fait partie intégrante d'un paysage qui est à la fois celui des Muses – un lieu littéraire – et le sien, un lieu réel. Brisseau et Prasocrène sont synonymes de joie, d'*otium*, de paix (également rendus possible par la protection du patron) opposés aux tourments de la ville ; les verbes *habent* et *detinet* dont elles sont sujet reconnaissent leur pouvoir et leur emprise.

Les sources personnages

La transformation de Brisseau en métonyme de la poésie macrinienne en fait une figure récurrente dans son œuvre : elle sert de support à la mythification de Loudun et de la vie conjugale, par sa nature « mythique » de nymphe, et elle permet de représenter le lieu d'élection personnel, par opposition au *locus amoenus* topique et universel. Mais, Perrine Galand l'a souligné, Macrin semble s'inquiéter de la réception de cette mythification¹⁵⁴. L'ode IV, 16 des *Carmina*, adressée à Lazare de Baïf, témoigne de cette prise en compte de la réception tout en rendant indissociables Loudun, ses sources et Gélonis. Il remercie le destinataire d'avoir pris le temps, lors d'une mission diplomatique, de faire un détour par Loudun :

... *ab aula*
missus, non fueris tamen gravatus

¹⁵⁴ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 324-325.

*recta flectere de via, Gelonim
visum et moenia Iuliana ut ires,
Leucocrenidas inclytamque Brissam,
et parvos veteris Lares amici.
Nunc tu, Lazare, dic venuste sodes,
te excepit mea quo Gelonis ore ?
Quam scite et lepide locuta tecum ?
Doctum escis quibus hospitem refecit ?
Caii urbs ut placuit vetusta Iulii ?
Et quam perspicuis natent in undis
Leucocrenides et canora Brissa ?
Miraris numeris meis Gelonim
vectam ad sidera saepiusque dictam
primam Pictonidum juvenularum ?
Miraris toties meis libellis
arcem Caesaris, uberes agellos,
Nymphas Albiadas, legique Brissam ?
Non, non de nihilo poeta lusi,
nec muscam ex elephante, Amice, feci !
Haec certe omnia teste te deinceps
laudata et sine vanitate vincam.*

... envoyé

Par la Cour, tu n'as pas refusé
De faire un détour, pour aller voir
Gélonis et les remparts de Loudun,
Les Leucocrénides et la célèbre Brisseau,
Et les modestes Lares de ton vieil ami.
Maintenant, Lazare, dis-moi, aimable compagnon,
Avec quel visage ma Gélonis t'a-t-elle accueilli ?
Quelles paroles fines et aimables t'a-t-elle adressées ?
Quels mets a-t-elle servis à son docte visiteur ?
L'antique cité de Jules César, t'a-t-elle plu ?
Et celles qui nagent dans les eaux diaphanes,
Les Leucocrénides et la mélodieuse Brisseau ?
T'étonnes-tu que dans mes vers je porte
Gélonis aux nues, que souvent je la proclame
La première des jeunes Poitevines ?
T'étonnes-tu que tant de fois dans mes livres
Je mentionne la citadelle de César, son terroir fécond,
Et les Nymphes d'Albias, et Brisseau ?
Non, non, ce ne sont pas des fictions de poète,
Et je n'ai pas fait un éléphant d'une mouche, mon ami !
Sans doute, grâce à ton témoignage, tout mon univers sera désormais
Objet d'éloges, et je vaincrai sans être vain.

(*Carmina* [1530], IV, 16, 4-25)

Cette ode correspond, selon les termes de Perrine Galand, à un effort de « légitimation du mythe par la réalité »¹⁵⁵ : Macrin se soucie de la manière dont sa mythologie intime encore

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 324.

neuve peut être considérée par un lecteur sérieux comme Baïf, et assure qu'elle n'est pas « vaine » (*vana*, v. 25), c'est-à-dire ni vaniteuse, ni mensongère¹⁵⁶. Les nymphes des sources sont le plus clairement mythologique des ornements loudunais ; dans cette ode, elles reviennent de manière obsédante aux vers 8, 16 et 22. Macrin emploie, chaque fois, une périphrase différente pour désigner les Nymphes de Leucocrène, et place en bout de vers le nom de Brisseau, qualifiée par une épithète laudative également changeante. Ainsi, les sources constituent dans le poème un fil conducteur et un lieu de *varietas* : à trois reprises, Macrin cite, dans le même ordre, les trois facettes de son univers personnel, Gélonis, Loudun et enfin les Nymphes, point d'orgue du tableau. De ces trois moments, le premier est assertif, le second s'enquiert des impressions du lecteur et le troisième lui demande la confirmation du caractère exceptionnel de ce qu'il a vu, par l'anaphore de *miraris* dans une phrase interrogative. La mythification du petit monde intime dépend de trois facteurs : sa beauté réelle, sa récurrence dans le corpus (marquée par les adverbes *saepius* et *toties*, v. 17 et 19) et sa réception par un lecteur capable de la légitimer.

Le virage de 1537 et le retour de Macrin à la poésie chrétienne ne signent pas la mort de ces nymphes inspiratrices ; au contraire, celles-ci s'intègrent aisément dans les recueils de la maturité. D'abord, elles servent de lien entre Macrin et ses compatriotes loudunais. Par exemple, dans les *Odes* de 1537, V, 12, le poète conclut une pièce adressée à deux de ses concitoyens, Adrien Dreux et Claude Mangon, par une strophe où le lien entre eux est renforcé par leur familiarité partagée avec les nymphes¹⁵⁷. Ensuite, elles participent à l'entreprise de conciliation entre inspiration antique et sacrée¹⁵⁸ en se soumettant à la divinité chrétienne. Dans les *Hymnes* de 1537, Brisseau et Leucocrène se changent en adoratrices de la Vierge¹⁵⁹ :

... cui Brissa festo et Naiades die
vinctae comosa tempora arundine
paenas occentant, coruscae
et dominum venerantur aethrae,

quam Leucocrene vallibus e suis
cum fonte puro udum caput extulit,
mirata dilectas frequenter
circum agilem volitare turres.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 325.

¹⁵⁷ *Odes* [1537], V, 12, 21-24 : « *Iam suos cives vocat ecce Brissa, | nectit et suaves violis coronas, | limpidum jam vos sacra Leucocrene in-/vitat ad amnem* », « Voici que déjà Brisseau appelle ses concitoyens | Et leur tresse des couronnes parfumées de violettes, | Déjà Leucocrène, source sacrée, vous appelle | À regagner son cours. »

¹⁵⁸ Voir le second chapitre de la première partie, p. 165-169.

¹⁵⁹ Laquelle est saluée de l'apostrophe « *diva clivi Iuliodunici* » au premier vers : voir ci-dessus, p. 332.

Pour toi, en ce jour de fête, Brisseau et les Naïades
 Les tempes couronnées de roseau chevelu
 Chantent des péans, et du ciel
 Coruscant vénèrent le Seigneur.

Pour toi Leucocrène, du fond de son vallon,
 Quand de la source pure elle sortit sa tête mouillée,
 S'est émerveillée de te voir souvent
 Voleter, légère, autour de tes tours chéries.

(*Hymnes [1537]*, I, 15, 9-16)

Les deux sources sont représentées sous leurs traits de nymphes dont le poète décrit le visage et la tête (*tempora*, v. 10 et *caput*, v. 14), de divinités païennes issues de la mythologie. L'accueil qu'elles réservent à la Vierge dépasse l'image convenue de la nature en fête à l'avènement d'une puissance céleste, pour devenir un hommage de l'Antiquité au christianisme, fait de piété (*venerantur*, v. 12) et d'émerveillement devant le miracle (*mirata*, v. 15).

Enfin, les sources loudunaises demeurent des personnages de la vie intime de Macrin : Prasocrène, en particulier, devient une figure du deuil et de la mort. Dans les *Carmina* de 1530, déjà, les sources intervenaient aux côtés des Muses¹⁶⁰ pour accompagner le chagrin du poète, en particulier dans la Nénie pour la mort de sa mère et de ses sœurs : c'est aux nymphes que Macrin fait ses adieux, faisant d'elles les témoins de son exil et de sa douleur¹⁶¹. En renonçant à son paysage poétique, Macrin semble se vouer au silence. On retrouve Muses et Nymphes pareillement réunies dans la déploration de la mort de son frère, dans le recueil de 1534¹⁶². À la fin des *Hymnes* de 1537, le poète rompt avec l'image consolatrice des déesses, pour faire de Prasocrène le personnage d'un récit, coupable de la mort de ses enfants. Macrin accuse la nymphe de lui avoir ravi son fils nouveau-né Honorat et sa fille Hélène, en dépit du culte qu'il lui rendait. Comme le montre Suzanne Laburthe, le poète adopte la *persona* du père éploré pour mieux dénoncer sa *persona* passée, celle du mythographe des sources

¹⁶⁰ Voir la nénie « *Ad Thaliam* », *Carmina [1530]*, IV, 33, étudiée p. 126-127, où la Muse est associée à Brisseau et aux Albiades.

¹⁶¹ *Carmina [1530]*, IV, 30, 1-9 : « *Valete, Albiades, valete, Nymphae | laetae salticulis nemusculisque | frondescentibus et virore denso, | et quae Brissiacis natatis undis, | valete, ille ego cujus ad cicutam | ducebatis amabiles choreas | umbrosissima congreges per antra, | quem vestris solitae implicare sertis | dilectae et patriae vocare vatem* », « Adieu, Albiades, adieu, Nymphes | Amies joyeuses des petits bocages et bosquets | Feuillus, et du vert dense, | Et vous qui nagez dans les ondes de Brisseau, | Adieu, vous qui au son de mon chalumeau | Meniez vos aimables danses, | Réunies dans les grottes pleines d'ombre, | Qui aimiez à tresser pour moi vos couronnes | Et à m'appeler le poète de ma chère patrie. »

¹⁶² *Odes [1534]*, 17, 13-16 et 21-24.

locales, tout en s'adonnant une dernière fois à un récit mythologique dont Prasocrène est la vedette¹⁶³. L'hommage poétique se révèle vain, puisque la source jalouse est « oublieuse de ses Camènes » (*immemor nostrae Camoenae*, v. 25) : la pièce joue un rôle métadiscursif, en mettant en scène le renoncement à la poésie légère¹⁶⁴. L'ode unit une dimension fictive, puisqu'elle propose une longue fable imaginée par Macrin, et une dimension autobiographique ; le détour par l'*inventio* d'un personnage allégorique rend possible cet écart¹⁶⁵. L'irruption brutale du deuil dans le bonheur du foyer est représentée par celle d'une puissance naturelle ennemie dans le monde des humains¹⁶⁶, et le sentiment de l'injustice ressentie par le couple trouve le moyen de se dire parce qu'il s'invente un personnage à accuser. Suzanne Laburthe a mis en évidence l'assimilation de la topique funèbre dans cette ode et l'influence de Pontano, aussi bien dans la nature de la fable¹⁶⁷ que dans la recherche d'une consolation¹⁶⁸. Les divinités familières créées par Macrin participent à l'expression poétique des affects et états d'âme¹⁶⁹.

Gélonis en ses ouvrages

Les hommages rendus par Macrin à son épouse, Guillonne Boursault, qu'il surnomme Gélonis, ont fait l'objet d'études nombreuses, et sa pratique du lyrisme conjugal est peut-être le versant de son œuvre qui a été le plus étudié¹⁷⁰. Aussi ne trouvera-t-on pas dans les pages qui vont suivre de longs développements consacrés à Gélonis : je me contenterai d'examiner, œuvre par œuvre, la manière dont cette femme bien-aimée se fait inspiratrice, auditrice et même symboliquement créatrice de poésie.

¹⁶³ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 237-241 et 1060-1061.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 238.

¹⁶⁵ Voir P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 254-255.

¹⁶⁶ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 329-330, étudie « sa surprise de voir son univers intérieur, si soigneusement dorloté jusque là, brutalement envahi ».

¹⁶⁷ Le tombeau d'Ariadna fait d'elle la victime d'une nymphe jalouse : voir p. 318.

¹⁶⁸ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 240.

¹⁶⁹ Sur ce point, P. Galand propose une comparaison intéressante entre la pratique de Macrin et celle de Jean du Bellay, dans « Jean du Bellay, cardinal-poète », p. 135. L'un comme l'autre utilisent de nombreuses nymphes liées à leur domicile comme métonymes de leurs états d'âme, mais Du Bellay le fait pour déguiser ses émotions, et Macrin, au contraire, pour les redoubler.

¹⁷⁰ J'ai déjà cité les articles de P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », de P. Galand, essentiellement « Les mythes intimes », « Le "Jour en trop" » et « Moments d'intimité », et de S. Laburthe, « De la Nymphe à la Sainte ». Le volume de M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, comprend une édition accompagnée d'une traduction en allemand de tous les poèmes à Gélonis des recueils de 1528 et 1530, ainsi qu'une analyse de cinq de ces poèmes (*Épithalames [1531]*, 10 et 14, p. 341-352 et 353-360, *Carmina [1530]*, I, 6, II, 11 et III, 20, p. 361-377, 379-390 et 391-400).

Poursuivant le modèle de Pontano et du *De amore conjugali*,¹⁷¹ Macrin s'attache à mythifier Gélonis et sa relation avec elle, tout en donnant à cette entreprise de mythification un cadre plus réaliste et peut-être encore plus personnel. Entreprise réussie, s'il faut en croire le témoignage de ses contemporains, Bourbon par exemple qui reconnaît à Macrin d'être parvenu à diviniser son épouse¹⁷². L'hypothèse de Perrine Galand est que cette mythification n'est pas un pur ornement littéraire, mais qu'elle eut des conséquences sur la vie du couple, servant d'argument au poète au moment de faire sa cour¹⁷³ et influençant la manière dont se développent la vie quotidienne et la relation amoureuse des époux¹⁷⁴.

Les Épithalames ou la Muse charnelle

Rien d'étonnant à ce que l'épouse soit partout dans un recueil aux allures de « roman de Gélonis », où se succèdent les fiançailles, l'attente impatiente du mariage, la nuit de noces, les premières séparations, le premier enfant¹⁷⁵. Neuf des pièces lui sont dédiées¹⁷⁶ ; outre celles-là, elle est le sujet de quatre, dont trois sont adressées à son frère Pierre Boursault dans lesquelles Macrin évoque avec exaltation ses amours¹⁷⁷, et la quatrième une prière à Sainte Marguerite à l'occasion de ses premières couches¹⁷⁸ ; enfin, Gélonis est mentionnée dans les deux odes à la source Brisseau¹⁷⁹. Parmi les motifs mythologiques qui s'organisent autour de Gélonis, deux méritent d'être signalés. Le premier est la comparaison à Minerve la tisseuse¹⁸⁰. Les talents de brodeuse de Gélonis font d'elle une figure domestique modèle, mais aussi une créatrice comparable au poète, comme on le verra. Le second est l'univers sylvestre et bucolique des Nymphes et de leurs comparses, déjà évoqué à propos des sources

¹⁷¹ M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 317-333, s'intéresse à l'influence thématique et stylistique du *De amore conjugali* sur la représentation de Gélonis par Macrin.

¹⁷² Bourbon, *Nugae*, épigramme 70 : « *Lesbia, scortillum, versu laudata Catulli | aeternum adepta nomen est. | Quid mirum igitur, si foemina sancta Gelonis | versu Macrini fit Dea ?* » (« Lesbie, une petite putain, parce que Catulle a fait son éloge dans ses vers, | A acquis une renommée éternelle. | Dès lors, quoi d'étonnant à ce qu'une femme sainte comme Gélonis | Soit devenue, grâce aux vers de Macrin, déesse ? »).

¹⁷³ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 320.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 324.

¹⁷⁵ P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », s'est intéressé à l'influence du pétrarquisme sur la poésie amoureuse macrinienne, notamment la représentation de l'*innamoramento* (p. 67-69), tout en soulignant l'écart entre les deux poètes, Macrin faisant preuve d'intentionnalité là où Pétrarque exprime d'abord son impuissance. Voir aussi l'article de G. Soubeille, « Salmon Macrin et le pétrarquisme », *Vita Latina* 59, 1975, p. 26-31, et le volume collectif dirigé par J. Balsamo, *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.

¹⁷⁶ *Épithalames [1531]*, 3, 5, 9, 10, 11, 12, 15, 16 et 25.

¹⁷⁷ *Épithalames [1531]*, 2, 8 et 18.

¹⁷⁸ *Épithalames [1531]*, 23.

¹⁷⁹ *Épithalames [1531]*, 4 et 6 : voir ci-dessus, p. 337-340.

¹⁸⁰ *Épithalames [1531]*, 8, 11 et 12.

loudunaises¹⁸¹. Le désir fervent qui s'empare de Macrin auprès de sa jeune fiancée est non seulement comparable aux échauffements de l'inspiration, mais revendiqué, dans une ode à Boursault, comme la source même du poème :

*Nam de dulcicula tua sorore
lecturus tibi sum poema parvum
quo nil cultius est venustiusque,
et quod nunc male sobrio poetae
dictarunt Veneres Cupidinesque,
afflavitque suam licenter auram
cinctus floridulis Hymen corollis.
Dum primo torus incalescit igne
necdum flammeolum reliquit uxor,
hoc scripsi gemino entheatus oestro.
Et quis sic veniam neget furenti ?*

C'est au sujet de ta douce sœur
Que je vais te lire un petit poème
Sans pareil pour l'élégance et la grâce,
Qu'à l'instant, à un poète pas franchement sobre,
Ont dicté les Vénus et les Cupidons ;
Hardiment il a fait souffler sur moi sa brise,
Hymen, la tête ornée de couronnes fleuries.
Tant que notre lit brûle de notre tout premier feu,
Que mon épouse n'a pas quitté son voile de flamme,
Je l'ai écrit, dans l'enthousiasme d'un délire jumeau.
Qui refuserait son pardon à la proie d'une telle fureur ?

(*Épithalames [1531]*, 18, 11-21)

Trois fureurs ont conspiré pour plonger le poète dans une pareille transe : l'ivresse bachique, le transport amoureux et l'enthousiasme apollinien. C'est avec un certain humour que Macrin se met en scène, usant de la litote pour désigner son ébriété (*male sobrio*, v. 14) et prêtant les pouvoirs des Muses aux divinités de l'amour, Vénus et les Amours qui dictent le poème (*dictarunt*, v. 15) et Hymen qui inspire de son souffle (*afflavit*, v. 17). Les deux verbes relèvent des fonctions d'Apollon et des Muses. Les derniers vers développent le lexique de l'inspiration, celui du feu, à la fois *calor subitus* et flamme de la passion (v. 18-19 : *incalescit, igne, flammeolum*), et celui de la fureur poétique : *entheatus, oestro* (v. 20), *furenti* (v. 21). Désir sexuel et désir d'écrire sont mis sur le même plan, désignés par le même lexique et les mêmes réseaux métaphoriques, et se confondent. Gélonis permet le retour à la fureur poétique

¹⁸¹ Notamment *Épithalames [1531]*, 4 et 7. Voir P. Galand, « Les mythes intimes », p. 327 : « Le symbolisme allégorique des dieux silvestres, combiné à une intertextualité ovidienne précise [*Héroïde* XV] prend ainsi en charge la triple représentation de l'idéal macrinien où se mêlent désir sexuel, création poétique et mythification du couple. » P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », p. 67, insiste également sur ce cadre rural qui se substitue au paysage urbain de Catulle ou des élégiaques.

sacrée, mais une fureur qui s'est trouvé d'autres divinités tutélaires et une autre expression. Les vers s'arrêtent là, et le poème promis au vers 11 semble manquer¹⁸² ; à moins que le véritable hommage à Gélonis ne réside, justement, dans les conditions d'écriture plutôt que dans le produit fini. Source de l'enthousiasme poétique par le désir qu'elle éveille, Gélonis est, indirectement, une Muse nouvelle pour Macrin. Dans l'épithalame 10, commémoration émerveillée de la nuit de noces¹⁸³ que Macrin ouvre en saluant Gélonis du nom de « *Nympha* », il devient la proie du délire dionysiaque, nouveau rapprochement entre la transe poétique et la transe amoureuse où le verbe *furit* (v. 10) fait, là encore, allusion aux trois fureurs, bachique, amoureuse et littéraire :

*sede nec certa mihi mens quiescit,
sed furit caecis agitata flammis,
qualis audito Bromii vocantis
aere Mimallon.*

Et mon esprit ne tient pas en place, incapable de s'apaiser,
Mais déploie sa fureur, éperonné par des flammes aveugles,
Comme en entendant l'appel de Bacchus
Sur l'airain, la Mimallonienne.

(*Épithalames [1531]*, 10, 9-12)

Le pouvoir de Gélonis ne se limite pas à substituer les transports de l'amour à ceux de l'inspiration. Elle est également auditrice du poète, et même critique, comme en témoigne la fin de l'épithalame 7. Entourés de Satyres et de Napées¹⁸⁴ qui tressent des couronnes de fleurs (v. 49-52), les amants s'embrassent et la vue de Gélonis rallume la ferveur du poète (*exciet ignes*, v. 55-56). C'est elle qui met la dernière main au poème :

*Illius lima melius politum
carmen exhibit, criticos nec unguis
nec graves tali metuam probatus
judice ronchos.*

Sous l'effet de sa lime, c'est un poème
Mieux poli qui sortira ; avec l'aval d'un tel juge,

¹⁸² Le poème suivant est adressé non à Gélonis, mais à Glycère, maîtresse d'élégie comparable à Lesbie ou Cynthie. Il s'ouvre sur une série d'interrogatives, écho de la question rhétorique posée par Macrin à la fin de l'épithalame 18.

¹⁸³ Voir P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », p. 78-84, et M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 341-352, qui propose une étude structurelle et lexicale de l'ode.

¹⁸⁴ Sur la présence de ces créatures, projections de l'érotisme et du désir sur le *locus amoenus* et ses habitants, voir P. Galand, « Les mythes intimes », p. 327 et P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », p. 72-73. Voir notamment l'ode I, 30 à Faunus, lieu d'imitation horatienne, et son analyse par A. Hulubei, *L'Églogue en France au XVI^e siècle*, p. 281-284, pour qui Macrin reprend ici le ton et les procédés du *votum*.

Je ne craindrai ni les griffes des critiques,
Ni les pénibles ricanements.

(*Épithalames* [1531], 7, 57-60)

L'épouse n'est pas seulement une auditrice bienveillante, mais la lectrice avertie que Pontano ou d'autres appelaient de leurs vœux : en écoutant, elle termine le poème. La strophe suivante (v. 61-64) compare les amants à Sappho et Phaon, réminiscence de l'héroïde XV d'Ovide¹⁸⁵. Ainsi, Gélonis, déjà inspiratrice et auditrice comme les *puellae* élégiaques, devient critique littéraire, présente dans tous les moments de l'élaboration du poème¹⁸⁶.

Les Carmina ou le poète pygmalion

Dans le recueil de 1530, Macrin s'appuie sur ses premiers succès pour infléchir sa représentation de Gélonis. Continuant d'en faire un portrait influencé par les comparaisons mythologiques¹⁸⁷ et par le pétrarquisme¹⁸⁸, il peut promettre à son épouse l'honneur d'être célébrée en ses vers. Cette femme encore peu experte des choses de l'amour et, partant, de la poésie, il va, comme un Pygmalion, la faire à son image, et l'apprentissage et la formation auprès du mari se révèlent être un travail de poète :

*Consortem mihi debitam docebo
quae gratissima erunt utrique nostrum,
et praedulcibus excolam Camoenis,
caldo conjugis in sinu cubantem,
suavia atque jocos recipocantem.*

Toi qui dois devenir mon épouse, je t'enseignerai
Des choses qui nous seront très agréables à tous deux,
Et par de très douces Camènes je t'embellirai,

¹⁸⁵ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 327.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 322.

¹⁸⁷ Pour la liste des comparaisons entre Gélonis et les héroïnes de la mythologie, voir S. Laburthe, « De la Nympe à la Sainte », p. 92. Gélonis est également comparée à des créatures comme les nymphes : ainsi Macrin est subjugué par sa « *dulcis Nympha* » (*Carmina* [1530], IV, 26, 13). En *Carmina* [1530], III, 8, il estime la beauté de Gélonis supérieure à celle des déesses du jugement de Pâris et d'Hélène, sa fidélité conjugale plus impeccable que celle de Pénélope. C'est, dit-il, qu'elle n'est pas de ce monde, comme en témoigne sa beauté dont il fait le blason (v. 24-29) : elle est « *unam | Nympharum e numerova Gratiarum, | quae mortalis habitu morere terris* » (« au nombre des Nymphes ou des Grâces, | qui sous une apparence mortelle séjourne sur la terre », v. 29-31).

¹⁸⁸ Voir P. Ford, « Macrin and the Joys of Conjugal Love », p. 84-85, qui analyse en particulier l'ode II, 8, et son imagerie variée qui convoque tous les champs de l'imaginaire, ainsi que les odes II, 11 et I, 24. Il poursuit son étude de l'influence de Pétrarque dans « The Symbiotic Muse : The Case of Neo-Latin and Vernacular Poetry in Renaissance France », *Renaissanceforum* 6, 2010, en reprenant ses conclusions sur Macrin p. 83-87 avant d'élargir au milieu lyonnais.

Étendue sur la poitrine enflammée de ton mari,
Échangeant avec lui des baisers et des bons mots.

(*Carmina* [1530], I, 16, 10-14)

Le mari enseignant du vers 10 devient mari amant au vers 11, le verbe *docebo* se colorant d'une nuance d'initiation sexuelle. Le vers 12, qui fait mention des Camènes, semble s'insérer là où devrait avoir lieu l'acte sexuel, entre la plaisante initiation et le tendre tête-à-tête : la sublimation de l'épouse dans l'amour et dans l'écriture participe d'un même élan, la seconde pouvant servir de litote pour évoquer la première. Le reste du poème reprend le motif de l'enseignement et de l'initiation intellectuels, puisque Macrin mentionne des petits livres dont il a recommandé la lecture à Gélonis ; pour sa récompense il lui promet divers cadeaux, robes et bijoux, ainsi que... le moineau de Catulle, que toutes les *puellae* désirent (v. 23-25). Le moineau en question met en parallèle l'initiation littéraire et l'initiation sexuelle : grâce à la lecture de Catulle, Gélonis décodera le sous-entendu et deviendra une amante plus avertie. Le verbe *excolam* insiste sur la qualité créatrice de l'époux, dont le génie poétique permet de transfigurer la femme aimée, de la changer en amante mythique. Il suggère aussi bien la parure féminine que l'ornement poétique et le culte religieux. Macrin perfectionne en même temps l'esprit de sa femme et sa beauté sublimée par le fait qu'elle devient l'objet de sa poésie, de ses Camènes ; en même temps, il la traite elle-même comme un poème qu'il retravaille et s'efforce d'embellir.

L'ode II, 21 s'adresse elle aussi à une Gélonis encore vierge, mais farouche celle-là, à laquelle Macrin fait valoir l'honnêteté de ses intentions, puisqu'après tout c'est de mariage qu'il est question, pas des *impermissa tori gaudia* (v. 10), des joyusetés défendues des portes cochères et de l'élégie érotique latine. Le poète, faute de nom ou de fortune, prend sa carrière poétique pour argument de ce qu'il a à offrir à sa femme, et, subtilement, pour preuve de ses talents d'amant :

*Non magnis opibus, non genere inclyto
nec sum tergemini clarus honoribus ;
at mi virgine lauro
ornant Pegasides comam.*

*Thymbraeus citharam donat eburneam
afflatumque suum, quo celebrabere
longum et vate marito
in doctas venies manus.*

Je n'ai ni grandes richesses, ni nom célèbre,
 Ni la renommée des triples honneurs ;
 Mais de laurier virginal
 Les Pégasides ornent ma chevelure.

Le Thymbréen me donne la cithare d'ivoire
 Et son souffle inspirateur, par qui tu seras célébrée
 Longtemps, et grâce à ton inspiré de mari
 Tu viendras entre de doctes mains.

(*Carmina* [1530], II, 21, 17-24)

Le statut de son mari, poète couronné, élu et inspiré des Muses et d'Apollon, garantit à Gélonis l'éternité poétique : elle sera « lue » par un public avisé (« *in doctas venies manus* », v. 24). Pour Perrine Galand, il faut tenir compte du contexte dans lequel Macrin fait sa demande en mariage : sa fonction de poète de Cour est effectivement son meilleur argument¹⁸⁹, et la *junctura* du vers 23, *vate marito*, suggère l'équivalence entre ces deux statuts, entre le mariage et la possibilité de l'immortalité littéraire¹⁹⁰. L'inspiration poétique est soumise à l'amour conjugal ; c'est l'affirmation scandée par Macrin lorsqu'il demande à retrouver son domicile, par exemple dans l'ode I, 26 adressée à Langey et qu'il conclut sur ces mots : « *si me vis studio tuisque / auribus dignum recitare carmen (...) meam mi redde Gelonim* » (« si tu veux m'entendre réciter un poème digne de tes oreilles (...) rends-moi ma Gélonis »)¹⁹¹.

Mais l'identification entre l'inspiration poétique et le désir physique cède la place à l'image d'une tendre harmonie des époux, née du mariage :

*Atqui gratum ibi si quid est eritque
 posthac in numeris Macrinianis,
 id totum sibi vendicet Gelonis,
 quae de pyxide quam dedere nuper
 nubenti Veneres Cupidinesque,
 sparsit myrteolos abunde odores
 inscriptumque sibi poema tinxit
 divina Idalii liquoris aura,
 admiscens Charites venustiores.
 Acceptum referas ei necesse est
 si quid juverit elegantiarum,
 non curis male perduto poetae
 qui illam deperit impotenti amore,
 oblitis prope pristinis Camoenis.*

¹⁸⁹ P. Galand, « Les mythes intimes », p. 319.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 320 : je reprends sa traduction de la *junctura*.

¹⁹¹ *Carmina* [1530], I, 26, 37-40.

S'il y a là quelque grâce, ou si à l'avenir
 Il y en a dans les rythmes macriniens,
 C'est Gélonis qui doit en revendiquer tout le mérite,
 Elle qui, du coffret qu'autrefois lui offrirent
 Pour son mariage les Vénus et les Amours,
 Épanche en abondance les parfums de myrte ;
 Et le poème à elle dédié, elle l'imbibe
 De l'exhalaison divine du philtre idalien,
 En y mêlant les Charites pleines de grâce.
 Il te faut donc lui en attribuer l'honneur
 Si tu as trouvé quoi que ce soit d'élégant,
 Et non à un poète perdu d'amour et condamné
 À mourir, impuissant, de la passion d'elle,
 Ayant presque oublié ses Camènes d'antan.

(*Carmina* [1530], I, 16, 10-24)

Gélonis intervient à deux moments dans la composition du poème. La pièce est d'abord écrite pour elle (*inscriptum sibi poema*, v. 16), elle en est la destinataire. Ensuite, c'est à elle que revient le mérite de tout ce qu'il a de gracieux et d'élégant dans les vers (*gratum quid*, v. 10 et *quid elegantiarum*, v. 21). Alchimiste, elle tire d'un coffret magique philtres et parfums des Muses et de l'inspiration (*odores, liquores*), les verbes *sparsit, tinxit, admiscens* donnant à voir les étapes de sa composition. Enfin, c'est par amour pour elle que le poète a délaissé ses Camènes (v. 22-24) : peut-être pas l'activité poétique en général, mais la veine qu'il explorait autrefois, celle des *pristinis Camoenis* et de la poésie de jeunesse. La collaboration du poète et de la femme qu'il aime rappelle les représentations grecques de celle qui unit la Muse et l'aède¹⁹² : le poète demeure humble scripteur tandis qu'une présence féminine transforme les mots en poésie, par un procédé qui tient de la magie, qui donne aux mots leur nature poétique et leur beauté, parce qu'elle est elle-même belle. L'ode donne à voir cette alchimie : la femme aimée instille sa grâce personnifiée dans la composition du poème.

Mais si l'épouse ou la maîtresse peut se métamorphoser en Muse, c'est au poète qu'en revient finalement le mérite. Dans une ode adressée à Mellin de Saint-Gelais¹⁹³, à propos d'une Chloris qui peut ou non être identifiée à Gélonis¹⁹⁴, le poète révèle les secrets de son

¹⁹² Voir les prolégomènes, p. 36.

¹⁹³ Mellin de Saint-Gelais (1491-1558) fut l'un des grands poètes de la « génération Marot » ; il occupait à la cour de François I^{er} les fonctions d'aumônier du Dauphin et de bibliothécaire du Roi. Macrin lui adresse quatre poèmes, où il fait état des affres de la vie de Cour : *Carmina* [1530], II, 14 et III, 9 ; *Hymnes* [1537], II, 24 ; *Hymni selecti* [1540], I, 9. Dans l'élégie III, 3, 21 des *Naeniae* [1550], il le place aux côtés des poètes de la nouvelle génération, Ronsard, Du Bellay et Salel.

¹⁹⁴ L'identification de cette Chloris est problématique : voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 609. Laisant de côté pour le moment toute velléité d'interprétation autobiographique, je me contenterai ici d'examiner le motif de la métamorphose en Muse de la femme aimée, qui entre en résonance avec plusieurs

succès. Si la féroce amante a pu s'adoucir, le mérite, dit-il, n'en revient pas à quelque charme, mais aux talents du poète :

*Laus ista nostrae, Sangelasi, lyrae
accedat omnis dulcibus et modis,
intenta quos audit tenetque
non secus ac mea Chloris unguis.*

*Quin voce deducta hos ubi concinit,
tangitque dulcem pollice barbiton,
unam Camoenarum putabis
de grege Sicelidum aut sororum.*

*Commendat artes purpurei decor
divinus oris membraque lactea,
ut si quis affabre rubenti
Indicum ebur variarit ostro.*

*Virtus decoro in corpore gratior,
vates ut inquit maximus, adjuvat
furtimque componunt sequentes
quicquid agit Charites Venusque.*

Toute la gloire en revient, Saint-Gelais,
À notre lyre et aux douces mélodies
Qu'elle écoute attentive, et c'est pour cela
Seulement qu'elle rentre ses griffes, ma Chloris.

Et lorsqu'à mi-voix elle les chante
Et effleure de son pouce le doux luth,
On croirait voir l'une des Camènes
Ou l'une des sœurs du chœur sicilien.

Elle rehausse son talent, la beauté divine
De sa bouche purpurine et de ses bras laiteux,
Comme si quelque artiste avait de pourpre rouge
Coloré l'ivoire indien.

« La beauté ajoute du charme au mérite »,
A dit un grand poète ;
En secret elles embellissent tout ce qu'elle fait,
Les Charites et Vénus, ses suivantes.

(*Carmina* [1530], III, 9, 13-28)

Les deux premières strophes citées réécrivent le mythe d'Orphée, dont le chant domptait les fauves (évoqués par la métaphore des griffes aux vers 15-16), puis le motif de la femme poétesse comparable aux Muses. Mais la femme artiste est, dans le même temps, création

poèmes à Gélonis du même recueil, sans prétendre répondre à cette question, le personnage de Chloris ne me semblant pas être nécessairement autobiographique.

artistique, statue peinte par un artisan bien inspiré (*affabre*, v. 23), et cette beauté de statue contribue à son talent, comme le suggère le poète, d'abord en ses propres termes (v. 21) puis en paraphrasant Virgile (v. 25)¹⁹⁵ et enfin à travers la personnification des Charites (v. 28). La femme-Muse apparaît comme le résultat d'un travail d'artisan, comme une œuvre d'art créée par le poète. Pygmalion a recréé la femme aimée comme un objet littéraire, et l'a réinventée comme Muse future.

Le hiatus des recueils de 1531 à 1546

La présence de Gélonis, après avoir orné les recueils de jeunesse, devient ténue dans les recueils de 1531 à 1546 – sur toute cette période, le nombre de pièces qui lui sont consacrées est inférieur à ce qu'il est dans les seuls *Carmina* de 1530¹⁹⁶. Suzanne Laburthe s'est penchée sur la continuité de la représentation de Gélonis dans les recueils¹⁹⁷, pour conclure qu'une « remarquable cohérence préside à ses métamorphoses »¹⁹⁸. Les *Hymnes* de 1537 constituent un recueil de transition. Aussi bien Perrine Galand que Suzanne Laburthe ont souligné que la passion et l'érotisme des débuts étaient mis à distance, prenant une allure nostalgique et onirique¹⁹⁹. La poétique de Macrin, sa *persona* de mari et celle de son épouse, sont à présent fondées sur les vertus chrétiennes²⁰⁰, la valorisation de la famille – le lyrisme familial prenant le pas sur le lyrisme conjugal²⁰¹ – et la conception érasmiennne du mariage²⁰². D'ailleurs, à mesure que l'inspiration chrétienne se fait plus prégnante dans la poésie de Macrin, la figure de Gélonis tend à se confondre avec celle de la Vierge, le lyrisme religieux venant suppléer le

¹⁹⁵ Virgile, *Énéide*, V, 344 : « *gratior et pulchro veniens in corpore virtus* ».

¹⁹⁶ M.-F. Schumann, *Salmon Macrin und sein Werk*, p. 176-179, propose un tableau statistique pour l'ensemble des recueils macriniens, avec un classement par destinataires et par thèmes, séparant le public du privé. Elle dénombre 10 poèmes à/sur Gélonis dans les *Épithalames*, 26 dans les *Carmina* ; ensuite, seulement 3 dans les *Lyrice*, 5 dans le recueil de 1534, 10 pour les *Hymnes* et les *Odes* de 1537 confondus, 1 seul dans le recueil de 1540 et 3 dans celui de 1546, Gélonis étant tout bonnement absente des autres.

¹⁹⁷ S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte », p. 90.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁹⁹ P. Galand, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 238-240 ; S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte », p. 96.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 99.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 103. Gélonis elle aussi fait passer sa famille avant son mari, comme il le lui écrit dans l'hymne I, 16. Voir également les analyses de P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 244, sur les joies du « cocon familial ».

²⁰² Le mariage est réhabilité par Érasme dans l'*Encomium matrimonii* (1518) et la *Christiani matrimonii institutio* (1526), à rapprocher du traité *Della Famiglia* d'Alberti. Voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 214-216 et p. 220, et P. Galand, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 240.

lyrisme amoureux défaillant et permettant une expression affective pour cette « sœur en Christ »²⁰³, dans le cadre familial²⁰⁴.

Les « derniers feux » du lyrisme amoureux²⁰⁵ font revenir quelques Muses. Gélonis est appelée « *gratum meae ocium Thaliae* », « le loisir chéri de ma Thalie »²⁰⁶ : c'est avec une pointe de nostalgie que le poète invoque la Muse de la poésie privée et affective. La déploration hyperbolique de l'éloignement du foyer infligé par la Cour prend une tournure attendrie et atténuée. Dans la pièce VI, 26 des *Odes* de 1537, après un long épithalame riche de références mythologiques et antiquisantes²⁰⁷, Macrin peint le tableau touchant des scènes familiales auxquelles il ne peut assister, du chagrin de sa femme et de ses filles. Il exhorte Gélonis à se consacrer à la lecture et aux travaux d'aiguille pour tromper l'absence :

*Quos tibi misi releges libellos,
atque divinis animum fovebis
legibus, sacris diuturna fallens
tempora chartis.*

*Aut acu pinges varios tapetas,
aut graves volvet tua dextra fusos,
nunc Hyanteas vigil addocebis
pignora Musas.*

Tu reliras les livres que je t'ai envoyés,
Et réchaufferas ton âme à la lecture
Des lois divines, trompant la longueur du jour
Dans leurs pages sacrées.

Ou bien de ton aiguille tu peindras des tapisseries variées,
Ou tu dérouleras les lourds fuseaux dans ta main,
Tu enseigneras, dans tes veilles, à nos enfants
Les Muses d'Hyante.

(*Odes [1537]*, VI, 26, 41-48)

²⁰³ L'hymne I, 33 du recueil de 1537 salue Gélonis « *in CHRISTO soror* » dans son titre ; il est analysé par S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte », p. 103-108.

²⁰⁴ Voir P. Galand, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 263-265 : « Dans ces poèmes du martyr glorieux ou de la maternité consolatrice, Macrin parvient, dirait-on, à reconstituer un peu, tout en lui conférant une dimension céleste, l'univers consolant, mais fragile, de sa poésie familiale. Marie, *norma matrum*, apparaît presque comme un double idéalisé de Gélonis. » De même, S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte », p. 107, évoque entre Marie et Gélonis un « rapport de contiguïté où s'efface leur différence », prenant l'exemple d'*Hymnes [1537]*, I, 33. Voir également I. D. McFarlane, « Jean Salmon Macrin (suite) », p. 327-330.

²⁰⁵ Je reprends l'expression de S. Laburthe, *Hymnes*, p. 206-209, où elle étudie les « derniers feux du lyrisme érotique » pour conclure que Macrin devient, dans les *Hymnes*, un « anti-poète élégiaque »

²⁰⁶ *Hymnes [1537]*, VI, 24, 20.

²⁰⁷ *Odes [1537]*, VI, 25 : *Epithalamium Ren. Bintini et Ioannae Cosseiae puellae nobilissimae*, 200 vers.

Le lien conjugal est maintenu par le partage intime des livres sacrés et des Muses, traits d'union entre les préoccupations professionnelles de Macrin et celles, domestiques, de Gélonis. Son activité de brodeuse, motif récurrent²⁰⁸, fait d'elle une Pénélope tout en redoublant le travail de création poétique de son mari – les verbes utilisés sont polysémiques, puisque *pinges* (v. 45) rappelle la peinture et le paragone et *volvet* (v. 46) peut désigner la lecture. Les références aux Muses, dans les recueils de 1537, servent de fil ténu entre les époux, mais aussi entre le passé émerveillé du couple et la lassitude du présent.

Les Naeniae ou la mort d'Orphée

L'absence de Gélonis dans la vie du poète fait renaître sa présence dans son œuvre²⁰⁹. Les *Naeniae* de 1550, monument en mémoire de l'épouse défunte²¹⁰, sont le fruit du deuil insupportable de Macrin. Perrine Galand a consacré à ce recueil plusieurs articles, mettant en lumière les éléments d'imitation tout en soulignant le caractère intime et profond d'une poésie-limite, qui correspond à une crise profonde de la foi, en Dieu, en l'écriture poétique, en la possibilité de dépasser le deuil. Elle met en évidence plusieurs intertextes, l'élégie érotique romaine et la consolation rhétorico-philosophique que Macrin « mène jusqu'au bout de leurs possibilités, et même jusqu'à une sorte d'aporie, où le langage topique ne semble plus adaptable à la singularité de l'écrivain, et où le genre même de la poésie de circonstance autobiographique rencontre ses propres limites »²¹¹. Dans un autre article, Perrine Galand s'interroge sur la dimension contrôlée ou non du programme poétique à l'œuvre dans ce recueil, entre introspection d'un chrétien achevant sa carrière et désarroi absolu face à la douleur²¹². Macrin trouve quelque secours pour exprimer son chagrin dans des topiques littéraires, sous le signe de Melpomène, invitée à chanter la maladie et l'agonie²¹³. Ainsi, il

²⁰⁸ Voir ci-dessus à propos des *Épithalames*, p. 348-351.

²⁰⁹ S. Laburthe, « De la Nympe à la Sainte », p. 206.

²¹⁰ Voir A. Flégès, *Les Tombeaux littéraires en France à la Renaissance (1500-1589)*, thèse de doctorat, dir. M. Simonin, Université de Tours, 2000, p. 159-160 et 478-491.

²¹¹ P. Galand, « *Me tamen exprimo* », p. 19-20. Sur les *topoi* du deuil et l'influence du stoïcisme et d'Érasme, voir ead., « Mémoires d'une vie trop courte », p. 380-388.

²¹² P. Galand, « Mémoires d'une vie trop courte », p. 385, étudie la « métamorphose inattendue d'un recueil consolatoire et glorifiant en auto-analyse intimiste d'une crise » notamment à travers la « psychomachie entre mémoire consolante et mémoire désolante » (p. 389), qu'elle étudie en détail (la mémoire consolante, p. 389-397, et la mémoire désolante, p. 397-411). Elle conclut, p. 410, que « l'épreuve du deuil, soigneusement encadrée et codifiée par la rhétorique et la poétique, par les normes sociales et surtout religieuses, offrait à Macrin une occasion sans égale de mettre un point d'orgue à son autobiographie de chrétien et de finir en beauté sa carrière de poète. C'était compter sans la puissance inattendue de la douleur, sans la faiblesse humaine. » La topique, poursuit-elle, se révèle étonnamment inadéquate, et Macrin semble adopter « la *persona* douloureuse d'un Job moderne ».

²¹³ *Naeniae [1550]*, I, 3, 1.

compare son épouse aux *puellae* élégiaques ou humanistes, non sans souligner la supériorité de Gélonis²¹⁴ ; il s'identifie à Orphée, faisant de l'épouse perdue une nouvelle Eurydice²¹⁵ ; il compare la montée au ciel de Gélonis à l'assomption mariale²¹⁶. Ces références littéraires viennent nourrir la *laudatio* de l'épouse²¹⁷ et achever d'en faire un personnage littéraire, statut confirmé par le tombeau que lui dressent, après Macrin lui-même, les poètes invités à participer au recueil. Mais les Muses sont, le plus souvent, absentes d'une poésie imprégnée par l'échec du langage, ou du moins par la crise profonde de la foi en ses pouvoirs consolateurs. Elles interviennent dans la première ode afin de réaffirmer, comme Macrin le fait ailleurs, le pouvoir immortalisant de la poésie, dont bénéficieront Gélonis et leur amour, voués à être chantés aussi longtemps que coulera la Seine²¹⁸. Le poète rappelle ensuite combien grande fut l'influence de Gélonis dans la composition de ses vers, et va jusqu'à faire d'elle, et non de lui-même, un avatar d'Orphée²¹⁹. La *suavitas* de ses paroles, la *candor* de ses mœurs sont capables d'attendrir fauves et barbares²²⁰, et la beauté divine de son langage dépasse les possibilités du langage même : « *Quid plectra linguae blandiloquantia, / orisque dulces nectarei sonos / dicam ?* », « À quoi bon dire les plectres caressants de sa langue, | Les doux sons de sa bouche de nectar ? »²²¹. Prêtant à Gélonis, comme il le faisait dans les *Carmina*²²², tout le mérite de la grâce reconnue à ses vers, Macrin la transforme, non plus seulement en Orphée, mais en Apollon :

*Si quid decorum, si quid et utile
Salmoniana ex officina
Prodierat melicis Camoenis :*

Consors jugalis suaviloquens tori

²¹⁴ Macrin compare Gélonis à la Laure de Pétrarque dans *Naeniae* [1550], II, 6, 25-27, aux côtés d'Olive, et III, 3, 25-28 ; il énumère les *puellae* antiques dans *Naeniae* [1550], II, 11, 9-10. Voir P. Galand-Hallyn, « *Me tamen exprimo* », p. 20.

²¹⁵ Par exemple dans *Naeniae* [1550], III, 3, 15-16 ; 12, 12 ; 13, 19-20 ; 30, 1-4 ; 37, 10. Voir P. Galand, « Les mythes intimes », p. 336.

²¹⁶ Occurrences relevées et commentées par S. Laburthe, « De la Nympe à la Sainte », p. 114-115.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 110-111.

²¹⁸ *Naeniae* [1550], I, 1, 109-116 : « *Caei poetae hoc Pierides dabunt, / scriptaeque tristi carmine naeniae, / quas deinde testudo recussis / dulce sonans fidibus recentet. / Testes amoris conjugii que erunt / haec de sepulta scripta Gelonide, / dum Sequana urbem Parisinam / dividuo amne fluens secabit* » : « Cela [l'immortalité], les Piérides de Cos le donneront, | Et ces Nénies composées en un style funèbre, | Qu'à l'avenir la caisse des lyres, résonant doucement | Sous les cordes que l'on pince, redira. | Elles seront les témoins de notre amour et de notre mariage, | Ces pages écrites sur le tombeau de Gélonis, | Tant que la Seine de son cours scindera | La ville de Paris en coulant. »

²¹⁹ Voir P. Galand, « Les mythes intimes », p. 322-324, et « Le "Jour en trop" », p. 541, où elle affirme : « Gélonis-Orphée n'est plus seulement l'inspiratrice des œuvres de Macrin, au sens où elle en constitue le sujet central, elle devient une sorte de double de son génie poétique, comme le souligne l'aveu insolite des strophes 12-13 ».

²²⁰ *Naeniae* [1550], I, 1, 21-28.

²²¹ *Ibid.*, v. 29-31.

²²² *Carmina* [1530], I, 16 : voir ci-dessus, p. 351-355.

*Dictabat illud totum, et Apollinis
Partes obibat, nunc deserto
Ore, oculis modo grata poetis.*

Si jamais chose belle ou chose utile
De l'officine de Salmon
Est sortie pour les harmonieuses Camènes,

C'est mon épouse aux doux parler qui du lit conjugal
Me la dictait tout entier, d'Apollon
Jouant le rôle, tantôt de sa bouche
Éloquente, tantôt par ses yeux, chérie des poètes.

(*Naeniae* [1550], I, 1, 46-52)

Comme dans les *Carmina*, la beauté du corps féminin, ici figurée par les yeux et les lèvres, et sa sensualité vertueuse représentée par le lit conjugal, font sa qualité d'inspiratrice. Ce qui, en 1530, tenait lieu d'hommage galant prend, vingt ans plus tard, une coloration sombre, et sonne comme un adieu à toute poésie, adieu que semble formuler Macrin dans les vers qui suivent. Eurydice morte, Orphée pouvait continuer de chanter ; mais Orphée et Apollon disparus, la poésie et ses Muses ne peuvent que se taire et se résigner aux arrêts du Ciel.

Les comparaisons mythologiques, tout élogieuses qu'elles soient, sont finalement rejetées par le poète comme insuffisantes à exprimer son tourment. Il ne se reconnaît qu'un *alter ego* littéraire : Pontano, le poète de l'amour conjugal *post mortem*, dont l'œuvre justifie l'entreprise d'hommage rendu à l'épouse²²³, et Gélonis n'a d'égale qu'Ariadna. Il l'affirme à plusieurs reprises :

*Una poetarum tibi se conferre, Geloni,
Ex iis ante ille quas cecinere, potest.
Quaenam ea ? Pontani conjux Ariadna, venustis
Carminibus docti cognita facta viri.*

Une seule peut se comparer à toi, Gélonis,
Parmi celles qui furent chantées autrefois.
Qui donc ? L'épouse de Pontano, Ariadna, rendue
Célèbre par les vers charmants de son docte mari.

(*Naeniae* [1550], III, 33, 1-4)

²²³ Macrin prend pour exemples Ovide, Pontano, Stace et Lucain pour légitimer l'éloge qu'il fait de la femme qu'il aime, dans *Naeniae* [1550], I, 5, 77-84. Pontano est également évoqué, dans les élégies III, 5, 45-46, aux côtés de Sannazar, des deux Strozzi et de Marulle, par une périphrase, « *cui fleta piis nupta Ariadna modis* », et III, 33, 3-4.

Faisant de Pontano son unique prédécesseur²²⁴, Macrin lui emprunte quelques images de la consolation, même s'il s'écarte du modèle pontanien, notamment par le réalisme avec lequel il dépeint l'agonie et la mort de Gélonis²²⁵. Il s'approprie le mythe d'Adonis, image du deuil conjugal et du pouvoir résurrecteur du langage, à la suite de Pontano²²⁶ ; il reprend le motif de la visite rendue par l'épouse défunte en songe²²⁷. En particulier, dans la pièce I, 9, il tâche de se figurer le séjour de Gélonis dans l'au-delà²²⁸, s'efforçant de créer un paysage à l'aide de la tradition littéraire mais aussi de ses propres écrits, revisitant celui qu'il imaginait pour Horace dans les *Carmina*²²⁹. Dans un recueil où la parole fait obstinément défaut, ces apparitions de Gélonis représentent des moments où le poète entrevoit la possibilité de renouer avec le langage. L'au-delà est un lieu de musique, de fécondité débordante et de *varietas* fleurie, entrevu sur le mode interrogatif : « *An si istic volucres canunt, / mulcent mellifluoque aera gutture, / et lactis liquor et favi / istic et latices nectarei fluunt / numquam deficientibus / rivis ?* », « Est-ce que, là-bas, les oiseaux chantent | Et caressent la brise du miel de leur gosier, | Est-ce que la liqueur du lait et des ruches | Et les flots du nectar s'écoulent | Sans jamais que ne s'assèchent leurs ruisseaux ? »²³⁰. Au fil des vers, ce qui était musique devient liqueur ou nectar surabondant, comme si la parole, la fertilité de l'inspiration, renaissait. De la même manière, la Gélonis qui visite en songe le poète a des allures de Muse sanctifiée, dont la parole est divinisée²³¹ :

*O quae colloquia, et quas protulit enthea voces !
Naturam visa est ut sapere aetheream !
Non hominem sonuit vox illius, aut Dea certe
aut Geniis superis assimilanda fuit.*

O quelle conversation, quelles paroles elle tint, pénétrée par la divinité !
Comme elle sembla exhaler les parfums de l'éther !
Sa voix n'était pas d'une humaine : certainement, ou elle était déesse,
Ou comparable aux Génies célestes.

(*Naeniae* [1550], III, 51, 3-6)

²²⁴ Voir P. Galand, « Mémoire d'une vie trop courte », p. 392, 400, 405.

²²⁵ P. Galand-Hallyn, « Quelques orientations spécifiques », p. 35-38 et « *Me tamen exprimo* », p. 26-27, étudie ce « lyrisme médical » (ou « lyrisme du crachat ») et note que Macrin demeure fidèle aux préconisations de Pontano dans l'*Actius* par l'usage qu'il fait de l'allitération.

²²⁶ Voir P. Galand-Hallyn, « Le latin à la rescousse du français. Trois humanistes autour de Vénus explorée », *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, éd. G. Defaux, Lyon, Éditions de l'ENS, 2003, p. 336-339. Sur Adonis chez Pontano, voir p. 186-190.

²²⁷ Le motif revient dans les *Naeniae* [1550], I, 8 et 9, III, 11 et les dernières du livre III (49 à 57). Voir P. Galand, « Les mythes intimes », p. 122 et « Mémoire d'une vie trop courte », p. 405-409, et S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte », p. 122-124. Sur ce motif chez Pontano, voir p. 321-322.

²²⁸ Comme Pontano dans le *De hortis Hesperidum* : voir p. 316-317.

²²⁹ *Naeniae* [1550], I, 9, 16-45. Voir S. Laburthe, « De la Nymphé à la Sainte », p. 115-119.

²³⁰ *Ibid.*, v. 37-42.

²³¹ Sur la divinisation de Gélonis, voir aussi G. Soubeille, « Un recueil hors du commun », p. 56.

Outre la comparaison explicite de Gélonis à une divinité, ces quelques vers suggèrent qu'elle est l'égale d'une Muse, à cause des parfums qui l'accompagnent (v. 4) et de sa nature *enthea*, habitée par la divinité, adjectif habituellement réservé au poète enthousiaste. Dans un recueil déserté par les Muses et la possibilité même d'une parole consolatrice, les apparitions oniriques de Gélonis, souvenir de Pontano, permettent de retrouver brièvement un genre de foi dans la poésie et ses métaphores.

Les charmes de la petite patrie loudunaise et ceux du mariage avec Gélonis évoluent de concert dans l'œuvre de Macrin. Non seulement leur mythification emploie des procédés similaires, mais elle se fait l'écho des désirs du poète. La ferveur confiante des jeunes années, où le poète transforme sa ville natale en fondation glorieuse et les sources environnantes en cadre merveilleux de ses émois amoureux, laisse place à une poésie plus apaisée dans les recueils de la maturité : le mythe de Gélonis et de son empire est solidement établi, et sur cette trame, l'histoire réelle du couple et des années qui passent peut commencer à s'inscrire. La mort de Gélonis plonge dans la crise l'univers du poète tout entier, sa perception de son foyer, sa foi dans la possibilité d'écrire. Le mythe de Gélonis engloutit celui de Macrin, et l'échec de la parole face à sa mort révèle sa nature de Muse.

Conclusion

L'affinité entre Pontano et Macrin, les deux grands poètes néo-latins du lyrisme conjugal, est éclatante lorsque l'on observe les procédés par lesquels l'un comme l'autre glorifient et mythifient, en un même mouvement, leur épouse et leur foyer, inséparables l'un de l'autre. En inventant pour le décor familial qu'ils honorent des nymphes – Macrin se contentant des sources qui environnent Loudun, à la manière horatienne, tandis que Pontano exhibe son statut social en personnifiant les villas qui le symbolisent – ils en font les images charmantes de l'épouse. L'érotisation de ces nymphes permet de conserver la pudeur de l'épigramme ou de l'ode conjugale, en exprimant le désir de la femme à travers celui de la nymphe, et en le sublimant par comparaison avec le désir d'écrire également suscité par le *locus amoenus* dont ces nymphes sont les habitantes. Antiniana ou Brisseau sont des personnages essentiels dans l'invention du lyrisme conjugal, leur présence permettant de mythifier non seulement la femme aimée, ce que faisaient déjà les élégiaques ou Pétrarque, mais l'univers domestique, et de concilier la retenue éthique du genre avec l'expression d'une sensualité qui se confond avec l'expérience de l'écriture.

Les deux poètes font évoluer la figure de l'épouse au cours de leur carrière, ce qui donne à leur œuvre une inflexion autobiographique tout en contribuant à construire dans le temps, et à rendre sincère, leur *persona* de *vates maritus*. Le désir émerveillé des premiers temps, la complicité tendre et pieuse de la maturité, le déchirement insoutenable du deuil, scandent pareillement les deux œuvres. Ariadna la jardinière et Gélonis la brodeuse s'adonnent à des activités métaphoriques de celle de leur mari. La nature inspiratrice de l'épouse est particulièrement éclatante après sa mort, qui semble vouer le poète au silence. Pontano symbolise l'incapacité d'écrire par le deuil du jardin, du verger, de la nature entière, avant de faire renaître la *phantasia* dans le tableau onirique de l'au-delà. Macrin, après avoir épuisé les ressources de la *consolatio*, fait de Pontano son unique allié, revendiquant explicitement, pour la première fois dans ses vers, l'imitation du maître italien, imitation dégagée de toute gangue théorique et qui n'est pas littéraire, mais affective.

Troisième partie

Intimité des Muses

CHAPITRE I

LA MUSE PROFESSIONNELLE

Introduction : le *vates* et sa vocation

D'après Jean Lecoïnte, la formation de la subjectivité du poète se fait selon deux étapes : d'abord la reconnaissance de la nature exceptionnelle du Poète (en général) par rapport aux autres hommes, ensuite la revendication d'une identité individuelle qui ne se limite pas à la reconnaissance dans cette figure universelle, et permet de penser la spécificité unique de l'écrivain, son style personnel¹. C'est selon ce diptyque que je vais, dans cette dernière partie, étudier le rapport du poète à ses Muses dans la représentation de soi : d'abord, la manière dont chaque poète s'approprie les topiques de la vocation poétique et du titre de *vates* et tente de se définir comme écrivain par comparaison à ses pairs ou dans le cadre familial, et le regard rétrospectif sur son œuvre ordonnée en recueils ; ensuite, au chapitre suivant, la mise en scène d'éléments personnels, voire autobiographiques, susceptibles de dévoiler sa singularité, et l'expression de ses désirs.

L'idée de vocation poétique, « version modernisée du *furor* »², naît dans l'élégie IV, 10 des *Tristes* d'Ovide, qui met en opposition le poète et la figure paternelle avec une visée apologétique³. Le poète en énumère les étapes : sa naissance, l'intuition inconsciente de sa vocation, les obstacles rencontrés, enfin son autoportrait⁴. En d'autres termes, Ovide « décline les *topoi* de la *persona* élégiaque pour laisser transparaître sa *persona* singulière »⁵. Perrine Galand a suggéré qu'il y avait dans la poésie antique un modèle concurrent, celui de Stace

¹ J. Lecoïnte, *L'Idéal et la différence*, p. 219. Le chap. 2, « Le génie et la fureur », porte essentiellement sur la première partie de ce processus.

² P. Galand-Hallyn, « Muse naïve et tendre style », p. 235.

³ K. Descoings, « La postérité d'une élégie à la postérité », p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 17-18 et 21-24.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

dans la silve V, 3, où la figure parentale joue un rôle d'adjuvant, et non plus d'opposant⁶. On retrouve ces deux modèles chez Boccace⁷, avec une intention biographique dans la *Vie de Pétrarque*, et autobiographique dans la *Généalogie des dieux païens*, où il déplore le rôle adverse joué par son père, constate son penchant naturel et explique sa vocation comme un don de Dieu⁸. De même, Enea Silvio Piccolomini juge impossible de devenir poète sans une intervention « d'en haut » (*ex alto*)⁹. Tous deux christianisent le motif de l'élection du poète par les Muses, tel qu'il apparaissait au début de la *Théogonie*¹⁰ mais aussi dans des scènes où les déesses de la poésie recueillent et soignent un nouveau-né destiné à la carrière poétique, scène que l'on retrouve chez Horace¹¹ et Stace¹² mais aussi dans les silves *Ambra* et *Manto* à propos d'Homère et de Virgile¹³. On a retrouvé ces Muses maternantes aux côtés du petit Virgile dans une élégie de Pontano¹⁴, et de Catulle enfant dans une ode de Macrin¹⁵. Des figures parentales ou divines vouent l'enfant à la carrière poétique, qui ne relève plus du choix individuel.

⁶ Sur ces représentations de la figure paternelle, voir A. Önnersfors, *Vaterporträts in der Römischen Poesie unter besonderer Berücksichtigung von Horaz, Statius und Ausonius*, Stockholm, 1974. Voir également A. Michel, *La Parole et la beauté*, p. 15, et P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 265-269.

⁷ Voir J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 246sq ; sur l'imitation d'Ovide, voir K. Descoings, « La postérité d'une élégie à la postérité », p. 3-5.

⁸ Boccace, *Généalogie des dieux païens*, XV : « [natura] ad poeticas meditationes dispositum ex utero matris eduxit et meo iudicio in hoc natus sum. (...) Nec ex novo sumpto consilio in poesim animus totis tendebat pedibus, quinimo a vetustissima dispositione ibat impulsus. (...) Nec dubito, dum etas in hoc aptior erat, si equo genitor tulisset animo, quin inter celebres poetas unus evasissem, verum dum in lucrosas artes primo, inde in lucrosam facultatem ingenium flectere conatur meum, factum est ut nec negotiator sim, nec evaderem canonista, et perdere poetam esse conspicuum. (...) Et ideo, cum existimem Dei beneplacito me in hac vocatione vocatum, in eadem consistere mens est », « La nature, dès le sein de ma mère, m'a forgé des dispositions pour les méditations poétiques, et, à mon avis, c'est à cela que j'ai été destiné en naissant. (...) Et ce penchant qui m'attirait de tout mon cœur vers la poésie ne résultait pas d'un caprice récent : c'était une impulsion qui me venait d'une disposition très ancienne. (...) Et je suis sûr que si mon père avait toléré que je me consacre à la poésie quand j'étais en âge de l'apprendre, j'aurais pris place au rang des poètes illustres ; mais comme il s'est acharné à contrarier mes dispositions pour me faire adopter un métier rémunérateur, puis un savoir rémunérateur, je n'ai réussi à devenir ni marchand, ni canoniste, et j'ai perdu l'occasion de devenir un grand poète. (...) C'est pourquoi je pense que c'est par la volonté de Dieu que j'ai été appelé à cette vocation et j'ai l'intention d'y persister » (trad. J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 248-249, cité dans *Poétiques de la Renaissance*, p. 150-151).

⁹ Enea Silvio Piccolomini, Épître 104, citée dans *Poétiques de la Renaissance*, p. 151-152 ; voir également l'Épître 102 sur sa propre vocation.

¹⁰ Voir les prolégomènes, p. 38-41.

¹¹ Horace, *Odes*, III, 4, 9-20. Voir les prolégomènes, p. 52-53, et l'analyse d'A. Thill, *Alter ab illo*, p. 165-167, sur la reprise par le poète lui-même d'une scène racontée par Pausanias (*Périégèse*, IX, 23, 2) à propos de Pindare, et *ibid.*, p. 173-176, sur l'élection poétique.

¹² Stace, *Silves*, II, 7, 64-72. Voir P. Galand-Hallyn, « Muse naïve et tendre style », p. 235.

¹³ *Ibid.* Voir en particulier la silve *Manto*, v. 47-57, où Calliope couvre l'enfant de baisers et de présents.

¹⁴ *Eridanus*, I, 14, 35-36 : voir p. 266-268.

¹⁵ *Carmina*, I, 12, 1-8 : voir p. 122-123.

Ainsi élu par une puissance supérieure, le poète peut prétendre au titre de *vates*, le poète sacré et inspiré¹⁶, par opposition à l'*artifex*, l'artisan des mots, qui n'est pas seulement un besogneux « faiseur » de poésie mais bien celui pour qui l'*ars* prime sur le *furor*. Pour Pontano, poète n'est pas nécessairement synonyme de *vates*, au contraire : dans l'*Actius*, l'insistance sur la nécessité du *labor* pour prétendre à l'*excellencia* l'amène à définir le poète plutôt comme un *artifex*¹⁷. Les poètes de la génération Marot font preuve d'une semblable méfiance vis-à-vis du concept de *vates*¹⁸. Mais ni Pontano, ni Macrin, dans leurs vers, ne semblent renoncer complètement au prestige glorieux de cette appellation. Ils expriment, toutefois, le souci d'écrire une poésie en accord avec leur génie propre, leur *ingenium*, concept dont Jean Lecointe rappelle la « double affinité avec le *furor*, d'une part, l'*èthos*, de l'autre »¹⁹. Leur désir est donc d'entrer dans les rangs des poètes admirés et imités tout en maintenant leur singularité intellectuelle, morale et artistique ou stylistique. En se demandant s'ils méritent ou non le titre de *vates*, et ce qui les rapproche ou les distingue de ceux qu'ils jugent dignes de ce nom, les poètes se heurtent à la question de l'imitation, non plus seulement comme pratique littéraire, mais comme problème éthique de l'humilité. La reprise des scènes et motifs de la vocation ou de l'élection peut relever de ce que Thomas Greene appelle imitation heuristique²⁰ : l'imitation appelle aussitôt une prise de distance avec le modèle, ce qui amène le lecteur à mesurer cette distance et fait du poème un rite de passage, un mythe de l'origine mais aussi de la rupture. L'*ingenium* de l'individu peut se construire en négatif.

J'étudierai, pour chacun des deux poètes, la mise en scène de leur vocation, notamment le rôle joué par les figures parentales et la manière dont Pontano et Macrin eux-mêmes envisagent de transmettre la faveur des Muses à leurs enfants. Je m'intéresserai ensuite au regard prospectif ou rétrospectif porté sur la carrière poétique. Pontano exprime le désir de

¹⁶ Pour une définition plus précise du concept dans la poésie augustéenne, voir J. K. Newmann, *The concept of vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Latomus, 1967.

¹⁷ *Actius*, IV, 13-14 (*Dialogue*, p. 412-414) pour la définition des *artifices*, comparés aux autres artistes (peintres, sculpteurs) du moment que leur activité vise à obtenir la gloire et l'admiration, non le profit lucratif. Voir F. Tateo, *Umanesimo etico*, p. 65-68 ; *Poétiques de la Renaissance*, p. 551 ; M. Deramaix, « *Excellentia et admiratio* », p. 187-190.

¹⁸ P. Galand-Hallyn, « Muse naïve et tendre style », p. 221. À comparer avec l'attitude de Jean Second sur cette question, étudiée par V. Leroux et É. Sérès, « Le cygne et l'étourneau. Représentations du poète dans les *Élégies* de Jean Second », *Le Poète au miroir de ses vers*, p. 174-179 (« Le *vates* inspiré ») et 180-188 (« L'*artifex* »).

¹⁹ J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 224, qui rappelle également, p. 225, que le rapprochement entre *ingenium* et *furor* s'appuie sur l'*Épître aux Pisons* d'Horace (v. 295sq). Sur l'histoire de la notion de *genius*, voir *ibid.*, p. 219-225.

²⁰ T. Greene, *The Light in Troy*, p. 40.

suivre un projet cohérent, où la pratique des différents styles correspond aux âges de la vie ; Macrin construit sa *persona* par comparaison avec les Anciens (au premier rang desquels Horace) et les Italiens, et s'efforce de trouver sa légitimité comme poète français. Enfin, l'évocation par l'un comme l'autre de leur propre mort les amène à définir ce qu'ils furent.

PONTANO ET LA CARRIÈRE DU POÈTE

Faute de pouvoir se reconnaître un talent supérieur à celui de ses prédécesseurs, que la faveur des Muses ou la reconnaissance des hommes viendraient entériner, Pontano développe l'idée de vocation poétique pour la transformer en véritable carrière. Sa poésie de jeunesse s'excuse de sa légèreté, mais émet déjà l'intention de s'illustrer dans un style plus élevé, une fois acquise la maturité nécessaire à une telle entreprise. De fait, Pontano accomplit ensuite les projets de sa jeunesse, et utilise la figure de sa Muse, Uranie, pour rappeler la cohérence de son œuvre poétique. Toutefois, le poète vieilli porte sur ses écrits un regard volontiers attendri, et son âge correspond moins à une période de gloire poétique qu'à un renoncement aux amusements de la jeunesse, évoqué avec une ironie bienveillante. Comme Pontano constitue son œuvre poétique en recueils à la fin de sa vie, il peut rendre plus évidents les fils conducteurs thématiques, mais aussi autobiographiques, de son œuvre poétique.

Le jeune poète

Mère et grand-mère

Ce n'est pas, comme chez Stace, un père bienveillant qui voue Pontano au destin de poète, même s'il désigne son géniteur, sur l'épithaphe de celui-ci, comme « *vatis pater* », jugeant que la formule devrait suffire (*hoc satis esset*)²¹. Le poète doit davantage à sa mère, Christiana. Dans le tombeau qu'il lui consacre, il la remercie de l'éducation qu'elle lui a donnée et des souffrances qu'elle a endurées pour son fils (v. 6-12), élevé grâce à elle « dans la passion de la langue latine et le culte du bien » (*linguae studiis bonique cultu*)²². Ce dévouement maternel lui vaut, comme aux poètes²³, la protection des Muses :

*Nec Musae numeros negant querenti*²⁴.
Quod vivis bene, quod deos vereris,
quod castum colis et probas modesta,
hinc te Pierides puellae amarunt,

²¹ *De Tumulis*, II, 20, 1.

²² *De Tumulis*, II, 22, 9. Le tombeau suivant (II, 23) est également consacré à Christiana.

²³ Sur le rôle joué par les Muses auprès des tombeaux de poètes dans le livre I du *De Tumulis*, voir la première partie, p. 180-182.

²⁴ Écho des vers 1-3 : « *Musae (...) nec mihi negabunt | ad matris tumulos adesse flenti* », « Les Muses (...) ne me refuseront pas leur présence | Alors qu'au tombeau de ma mère je pleure ». Toutefois, la première personne est absente du vers 13, qui peut avoir une valeur de vérité générale, d'où le passage au présent, ou sous-entendre un *tibi* de deuxième personne.

*amavit dea virginum magistra,
atque hinc te ad socios choros vocarunt,
inter quos agis et beata ludis.*

Les Muses ne refusent pas leurs mélodies à qui les demande.
Pour ta vie exemplaire, ton respect des dieux,
Ta vie de chasteté, ta pudeur reconnue,
Pour tout cela, les demoiselles Piérides t'ont aimée,
Elle t'a aimée, la déesse qui mène les vierges,
Pour tout cela elles t'ont appelée à rejoindre leurs chœurs assemblés,
Dans lesquels tu dances et t'ébats, bienheureuse.

(*De Tumulis*, II, 22, 13-19)

Pontano fait l'éloge des qualités de la *matrona*, énumérées aux vers 14 et 15, qui justifient selon lui la faveur dont jouit Christiana auprès des Muses, comme le signale l'anaphore de *hinc* aux vers 16 et 18. La double occurrence du verbe *amo*, répété deux fois de suite à la fin du vers 16 et au début du vers 17 (*amarunt/amavit*), et suivi par le verbe *vocarunt* (v. 18), transforme l'approbation des déesses en véritable élection : Christiana rejoint le chœur des Muses pour y trouver sa place au vers 19. Le poète devient, *a posteriori*, l'enfant d'une Muse, avatar d'Orphée ou de Linos. De même, sa grand-mère, Leonarda Pontano, est remerciée par les Muses d'avoir si bien veillé sur leur rejeton (et le sien) : « *Relligio tumulos statuit ; juvere puellae | Pierides, quoniam cura nepotis erat* » (« Sa piété a érigé son tombeau ; elles se sont réjouies, les demoiselles | Piérides, parce qu'elle s'est occupée de son petit-fils »)²⁵. Pontano rejoue en mode mineur la scène de la vocation aux Muses par les parents : la vertu et la simple affection maternelle auront, rétrospectivement, permis de consacrer l'enfant aux déesses et à la poésie.

Les tribulations d'un aspirant vates

Trois élégies de jeunesse du *Parthenopeus* racontent les vicissitudes, parfois comiques, parfois magiques, du poète débutant à la recherche de son propre style. Dans ce recueil, le genre élégiaque demeure associé aux thèmes légers de l'amour et de l'ivresse, auxquels le jeune homme se cantonne, lui qui a entrevu les hauteurs du style élevé sans avoir pu les atteindre.

²⁵ *De Tumulis*, II, 6, 8-9.

Bacchus et le poète : Parthenopeus I, 17 et 18

L'élégie I, 18 du *Parthenopeus* met en scène la manière dont le poète manque l'élection apollinienne à laquelle il aspirait, au profit d'une inspiration bachique qui surgit brutalement²⁶. Le titre lui-même, « *Ludit poetice* », indique d'emblée l'intention légère du poète qui s'essaie à des exercices de style sans se prendre au sérieux. Au début du poème, foin de l'*otium* et de l'inspiration bucolique, notre poète s'imagine en nouveau Virgile :

*Iam satis est molli residem lusisse sub umbra,
nostraque nympharum scripta tulisse choris ;
nunc juvat et fortis troiana in proelia fratres,
Dardanosque iterum ducere in arma duces...*

Assez joué, à présent, assis dans l'ombre confortable,
Assez apporté nos écrits aux chœurs des nymphes ;
A présent il me plaît de conduire au combat les frères courageux
Et aux armes ceux qui conduisirent les armées dardaniennes...

(*Parthenopeus*, I, 18, 1-4)

Les nymphes du vers 2, unique public d'un poète solitaire et oisif, symbolisent une poésie du *lusus* (le verbe est présent dans le titre et au vers 1), du divertissement peu ambitieux que le poète a pratiqué dans le reste du recueil ; comme Virgile avant lui, le poète veut passer du style bas des nymphes et de la bucolique au style élevé de l'épopée, annoncé par le lexique militaire et héroïque des vers 3 et 4 (quoique l'expression *ducere duces* tienne encore du calembour : toute cette emphase n'est sans doute pas à prendre au sérieux...). Après quelques vers dans le genre épique, le poète s'imagine déjà couronné de laurier (« *Hinc veniant capiti laurea sarta meo* »²⁷) et immortel comme ses glorieux prédécesseurs²⁸ ; il exprime son aspiration à rejoindre les rangs des plus grands, au premier rang desquels Properce, l'autre grand nom originaire – comme lui – d'Ombrie, « *Umbria Pieridum cultrix* »²⁹. Pontano raconte alors comment une nymphe locale le voua à sa destinée littéraire :

*Hic ubi me viridi puerum sub valle canentem
audiit irrigui coerulea nymphe loci,
atque ait : « Antra, puer, muscosi fontis et ista
tectata petas, en haec quae tibi sarta paro ;*

²⁶ Voir V. Leroux, « Renaissance de l'élégie latine », p. 71-73.

²⁷ *Parthenopeus*, I, 18, 14.

²⁸ *Ibid.*, v. 17-20.

²⁹ *Ibid.*, v. 21-26. Sur Pontano et Properce dans cette élégie, voir D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusiva », p. 101-104, qui souligne que les quatre premiers vers de cette élégie rappellent ceux de Properce dans l'élégie II, 10. Sur une autre influence possible de Properce, celle de l'élégie III, 3, voir F. Tateo, « Properzio nella poesia latina del Quattrocento », p. 56-57.

*si mecum hoc viridi libeat considerare prato,
 tu mea cura, puer, tu meus ardor eris ;
 hanc tibi nos dabimus, ne sis modo durus amanti,
 quam dederat nobis Delius ante lyram. »
 Plura locuturam subitus deterruit horror,
 immersitque suis fontibus illa caput :
 Liber adest...*

Là, enfant, je chantais dans un vallon verdoyant ;
 La nymphe céruléenne de ce lieu humide m'entendit
 Et me dit : « Enfant, gagne les grottes de la source moussue,
 Tu y trouveras refuge ; voici les couronnes que je te prépare ;
 S'il te plaît de venir t'asseoir à mes côtés dans ce pré verdoyant,
 Tu seras, enfant, l'objet de mes soins, de mon ardeur ;
 Nous te donnerons, pourvu que tu ne sois pas cruel envers ta bien-aimée,
 La lyre que le Délion, autrefois, nous avait donnée. »
 Elle allait continuer quand une terreur soudaine l'en dissuada,
 Et elle plongeait la tête dans ses sources :
 Voici venir Liber...

(*Parthenopeus*, I, 18, 29-39)

Toutes les conditions semblent réunies pour une scène d'élection. Le poète n'est encore qu'un *puer* non initié (le terme apparaît aux vers 29, 31 et 34), mais déjà capable d'attirer l'attention par son chant ; le lieu magique et secret, objet d'une quête initiatique (*antra tecta petas*, v. 31-32), lui est révélé par une créature fantastique, la *coerula nymphe loci*. Le couronnement est tout proche : la nymphe lui en donne à voir les symboles, les feuilles qui orneront sa tête, dont il exprimait le désir quelques vers plus haut (v. 14), sont rendues déjà visibles par l'insistance d'un double démonstratif (*en haec quae tibi sarta paro*, v. 32), de même que la lyre apollinienne qui le consacrerait (v. 36). L'emploi du futur semble garantir l'accomplissement des vœux du jeune poète. Mais l'élection et le couronnement restent promesse : le discours de la nymphe est abruptement interrompu par l'arrivée impromptue de Bacchus et de son cortège, dont la brutalité s'impose au début du vers 39 par la brève formule au présent, *Liber adest*, en contraste avec le mouvement leste et fluide de la nymphe qui plonge dans ses sources, écrit au passé et déjà révolu. L'inspiration apollinienne a été supplantée par celle de Bacchus. John Nassichuk a montré que cette allégorie étiologique permettait de rationaliser l'écart entre les deux inspirations (apollinienne et bachique) que le poète jugeait irréconciliables³⁰. Celle de Bacchus lui vient spontanément, elle est variée et foisonnante, gaie et sensuelle, mais ne s'accommode guère du style élevé³¹.

³⁰ J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque », p. 8-11. Pontano, ajoute-t-il, se sert d'un intertexte ovidien, le livre III des *Métamorphoses* et le livre I de l'*Art d'aimer*, pour décrire le cortège du dieu, avec une

Le poète semble s'essayer à une digression épique sur le dieu, en faisant chanter à Pan les exploits héroïques de Bacchus (v. 49-58)³². Mais une nouvelle fois, comme chez Horace, la Muse en revient sur ses ordres à un ton plus léger : « *Ad veteres lusus, o mea Musa, redis* »³³. Bacchus non plus ne se prête pas au style élevé. Il ne reste plus, pour le *vates* éconduit, qu'à prôner l'étude et la pratique plutôt que l'inspiration et l'enthousiasme : les premières devraient lui ouvrir les portes de l'épopée. L'expérience militaire personnelle, loin de s'opposer à l'activité littéraire, développera peut-être ses qualités de poète de guerre :

*Scilicet in nobis est consuetudo magistra ;
haec studia, haec artes ingeniosa facit.
Quod si consuesces paulum sudare sub armis,
mox tibi fidenti martius ardor erit.*

Sans doute en nous l'habitude est-elle maîtresse ;
C'est elle qui donne leur génie à l'étude, à la technique.
Aussi, si tu t'habitues, Muse, à transpirer un peu sous les armes,
Bientôt tu te sentiras en confiance avec l'ardeur martiale.

(*Parthenopeus*, I, 18, 69-72)

Poète et Muse même doivent renoncer au *furor* et à la vocation facile, au bénéfice de l'expérience³⁴ : tous deux sont soumis à la nécessité de l'habitude, le nom *consuetudo*, employé au vers 69 à propos du poète, est repris au vers 71 par le verbe *consuesces*, cette fois à propos de la Muse. Si l'inspiration de Bacchus jaillit spontanément, la grande poésie ne s'obtient, pour Pontano du moins, qu'au prix du travail³⁵. Couronnes de laurier et déesses jaillies des sources ne sont qu'une occasion de se jouer des topiques, de s'essayer par jeu au style élevé pour mieux s'en éloigner aussitôt, comme si le surgissement de Bacchus venait cliver l'unité stylistique du poème.

Dans une élégie dédiée au dieu, qui précède immédiatement celle que nous venons d'étudier, le poète se moque avec ironie des lauriers d'Apollon :

légère ironie. Sur la fortune de l'inspiration bachique à la Renaissance, qui tend à se substituer à l'inspiration apollinienne, voir T. Cave, « The Triumph of Bacchus », *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, éd. A. H. T. Lévi, Manchester University Press, 1970, p. 249-270. Notons que Pontano invoque également Bacchus dans le premier vers du livre II du *Parthenopeus*, confirmant l'importance de cette inspiration dans sa poésie.

³¹ J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque », p. 9.

³² *Ibid.*, p. 8-9, et D. Coppini, « Metamorfosi, metafora, arte allusiva », p. 103.

³³ *Parthenopeus*, I, 18, 66.

³⁴ A. Deremetz analyse ce phénomène dans *Le Miroir des Muses*, p. 113 : même lorsque le poète inspiré se pose en sujet conscient de son expérience, il doit conserver l'autorité, et c'est son expérience, son *ars* ou son *labor* qui se substituent à la Muse comme donateur transcendant de la parole poétique.

³⁵ J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque », p. 11.

*Tu quoque nobilibus pretium jam, laure, poetis,
 laure, tuum nobis porrige fronde decus
 et mea phoebeis orientur tempora sertis,
 ut merear nomen vatis habere novi.
 Stultus ego, fieri credam qui fronde poetam :
 non laurus vatem, sed sua Musa facit.*

Toi aussi à présent, laurier, prix des nobles poètes,
 Laurier, offre-nous l'honneur de ton feuillage,
 Que mes tempes s'ornent de couronnes de Phébus,
 Pour que je puisse mériter le nom de nouvel inspiré.
 Mais quel imbécile je fais, de croire que c'est le feuillage qui fait le poète :
 Ce n'est pas le laurier qui fait l'inspiré, mais sa Muse.

(*Parthenopeus*, I, 17, 11-16)

L'emphase des premiers vers, exprimés dans un subjonctif qui tient moins du souhait que de l'ordre, et le gonflement du lexique de la gloire (*nobilibus*, *decus*, *merear*), traduisent le caractère humoristique du passage. Le basculement brutal du vers 15, qui commence par *stultus*, ramène le noble feuillage et le laurier du vers 12 à ce qu'ils sont : une imposture³⁶. La figure de la Muse est décalée par rapport à sa signification épique : elle incarne justement, non plus l'inspiration ou la faveur divine, mais l'*ingenium* unique du poète et sa pratique poétique, ce que renforce l'usage du possessif *sua*. La Calliope que peignait le poète quelques vers plus tôt, d'ailleurs, était bien « la sienne », joyeuse, fêtarde et légère, à l'image de Bacchus :

*Nam mea Parnasi rediens e collibus audet
 ludere Romanis Calliopea modis
 inque choro juvenum molli saltante puella
 sopitos longo tempore ferre sales
 Aoniumque movet circum tua pocula plectrum
 « Euhoe, Bacche » canens, « ad tua festa veni.*

Car ma Muse à moi, en redescendant des collines du Parnasse,
 Elle ose, ma Calliope, jouer des mélodies romaines,
 Dans le chœur des jeunes gens qui danse langoureusement, cette demoiselle
 Ose ramener les plaisanteries longtemps endormies,
 Elle fait tourner le plectre aonien autour de tes coupes
 En chantant « Evohé, Bacchus, viens à ta fête ! »

(*Parthenopeus*, I, 17, 5-10)

Le pronom personnel de deuxième personne, *mea*, est placé en deuxième position dans le vers 5, loin du nom qu'il détermine (*Calliopea*, avant-dernier terme du vers suivant) : l'hyperbaton

³⁶ J. Nassichuk relève l'imitation de Martial (*Épigrammes*, I, 66) qui dirige l'ironie du poète vers lui-même : *ibid.*, p. 6.

souligne que la Muse est celle du poète, conforme à son *ingenium* unique. Cet *ingenium* a deux facettes : la légèreté dansante et plaisante (*ludere*, v. 6, *saltante*, v. 7, *sales*, v. 8, *canens*, v. 10), et même audacieuse (v. 5), et le retour à un modèle antique trop longtemps négligé (*Romanis modis*, v. 6, *sopitos longo tempore*, v. 8). C'est Bacchus qu'appelle Calliope et auquel elle se joint, mariant enfin l'inspiration sensuelle de la Muse et l'ivresse débordante de la fureur dionysiaque³⁷.

L'analyse de la figure de Bacchus dans ces deux élégies par John Nassichuk révèle leur caractère réflexif : le jeune poète, maniant une imitation éclectique et un regard plein d'ironie bienveillante sur lui-même, livre une réflexion sur son inspiration diverse et labile et sur la possibilité d'en réconcilier les diverses facettes³⁸. L'humour avec lequel il décrit une Calliope aux allures de Bacchante, puis une Nymphe fugitive dont les promesses de sage élection ne résistent pas au surgissement d'une spontanéité débordante, lui permettent d'explorer les différentes voies de l'inspiration tout en maintenant une distance amusée. Dans les deux cas, les lauriers du couronnement sont disqualifiés, hors d'atteinte ou inutiles ; Pontano les remplace par la représentation de « sa » Muse, certes guère hiératique lorsqu'elle transpire ou gambade, mais qui témoigne de sa jeunesse et des voies variées qui s'ouvrent à sa carrière.

L'œuvre poétique au futur : Parthenopeus I, 6

L'élégie de jeunesse intitulée « *Queritur de ingenii tenuitate* », malgré son titre anticlimactique³⁹, constitue un programme poétique exprimé au futur. Le poète s'y justifie de se livrer, dans sa jeunesse, à la poésie légère des amours, en auteur débutant qui n'a encore été reconnu ni par les Muses, ni par les hommes. Mais l'âge et l'expérience, la pratique, la technique, le conduiront à des sujets plus élevés, comme la poésie didactique, et lui procureront la gloire poétique. Comme le fruit, sa poésie a besoin de mûrir :

*Aerii montes et mollia prata nemusque
et vos carminibus flumina nota meis,
quod me tam gracilem voluistis ferre poetam,
indignor, magnae laudis amore calens.
Nam mihi jam pridem tenues agitantur amores,
attritamque sequor vatibus ipse viam,
intactos ausus necdum contingere fontes
arduus et summi carpere montis iter*

³⁷ *Ibid.*, p. 5-6 : l'inspiration débordante se joint, dans cette élégie, à la fécondité abondante de la terre offerte par Bacchus.

³⁸ *Ibid.*, p. 7 et 11.

³⁹ La *tenuitas* peut faire référence à celle de la robe d'Élégie, *vestis tenuissima*, dans le poème d'Ovide (*Amours*, III, 1, 9) : V. Leroux, « Renaissance de l'élégie », p. 71.

*hic, ubi pierio recubans Lucretius antro
 concinuit latio carmina digna sono,
 ac rarum siculus foecundo pectore vates
 rerum naturae condidit auctor opus.
 Sed tamen, ante diem quicquid properatur, acerbum est
 maturumque suo tempore quicquid erit ;
 omnia fert aetas et perficit omnia tempus,
 nec serum quicquam tempus et hora ferunt.
 Prima velim teneris intendat amoribus aetas,
 cantet et ad citharam nostra Camoena suam,
 ac primum teneros miretur Fannia versus,
 quos mea demulcens pectora dictat Amor,
 lascivumque prius me sentiat Umbria vatem,
 gaudeat et nostro carmine lector amans.
 Sera meis veniet, veniet si fama libellis,
 in pretio cum sit nostra senecta suo.
 Tunc ego castalias (vivam modo) pronus ad undas
 perfundam sancto labra liquore senex.*

Monts aériens, prés moelleux, sous-bois,
 Et vous, fleuves bien connus par mes chants,
 Que vous ayez voulu faire de moi un poète si chétif
 Me révolte, moi que l'amour d'une vaste gloire enflamme.
 Car il y a longtemps que des amours légères m'agitent,
 Que je suis à mon tour la voie usée par les poètes,
 Mais je n'ai pas encore osé toucher aux sources intactes
 Ni parcourir le chemin ardu vers le sommet,
 Là où Lucrèce, allongé dans l'autre piérien,
 A entonné des chants qui faisaient honneur aux accents latins,
 Où le poète sicilien de son cœur fécond
 A tiré l'œuvre inouïe dont il était l'auteur, sur la nature des choses.
 Mais pourtant, ce qui vient en avance, trop tôt, est acide,
 Mûr ce qui vient en son temps ;
 L'âge apporte tout, le temps accomplit tout,
 Jamais temps ni heures n'apportent rien trop tard.
 Que ma jeunesse se tourne vers les tendres amours,
 Que notre Camène les chante sur sa cithare,
 Et que Fannia d'abord s'émerveille des tendres vers
 Que l'Amour dicte en charmant mon cœur,
 Que l'Ombrie me voie d'abord en poète lascif,
 Que le lecteur amant s'éjouisse de notre poésie.
 Elle viendra tard, si elle vient à mes petits livres, la renommée,
 Puisque notre vieillesse en serait le prix.
 Alors, pourvu que je vive jusque là, penché sur les ondes castaliennes,
 Je tremperai mes lèvres dans leur eau sacrée, une fois devenu vieux.

(*Parthenopeus*, I, 6, 1-26)

Le poème s'ouvre sur une salutation à la région natale, que le poète s'est déjà appropriée comme objet de poésie puisque ses paysages sont « connus par [ses] chants » (*carminibus nota meis*). Mais au lieu d'éloges, ce sont des reproches que Pontano adresse à son pays : le

verbe *indignor*, placé en rejet au début du vers 4, brise l'harmonie apparente des premiers vers. C'est l'occasion pour le poète de mettre dans la balance son *ingenium*, qualifié de *tenuis* dans le titre et de *gracilis* au vers 3, et son désir de gloire, caractérisé, au contraire, par son ampleur (*magnae*, v. 4). Les deux premiers distiques renversent le motif du talent poétique dû à la terre natale, pour proclamer, au contraire, l'insupportable médiocrité du poète.

Pontano poursuit avec une seconde métaphore frayée de l'élection poétique : celle du *gradus ad Parnassum*, dont il ne connaît encore que les routes rebattues par les *vates*, bien loin des sommets ardues auxquels elles doivent mener. Les adjectifs *atritam* et *arduus* sont placés au début des vers 6 et 8, ce qui renforce le contraste entre ces deux étapes. Les lieux recherchés sont ceux qui appartiennent aux Muses, puisqu'on y retrouve leurs sources sacrées (*intactos fontes*, v. 7) et l'ancre piérien (*pierio antro*, v. 9) ; ils ne s'atteignent qu'à force d'effort, mais aussi d'audace (*ausus*, v. 7), et le jeune poète n'a encore fait montre ni de l'un, ni de l'autre.

Le modèle du poète accompli, habitant familier de cet antre piérien où il se tient allongé⁴⁰, c'est Lucrèce, désigné par son nom au vers 9, par la périphrase géographique *siculus vates* au vers 11 et par la paternité de son œuvre au vers 12 (*rerum naturae auctor*). C'est bien le projet qu'envisage le jeune poète : la poésie épique didactique, genre sérieux et élevé dont Pontano fera son œuvre la plus ambitieuse, l'*Urania*. Lucrèce, le modèle « digne » et « fécond » que se donne Pontano, vit dans l'intimité des Muses : le poète se justifie de ce choix anti-aristotélicien, de ne pas suivre la voie de la poésie héroïque⁴¹. Aussitôt après l'évocation de Lucrèce, Pontano adopte le ton de la maxime gnomique, aux vers 13-16, par l'usage du présent de vérité générale et de pronoms indéfinis ou universels (*quicquid* et *quicquam*, v. 13, 14 et 16, *omnia*, v. 15) et d'une métaphore filée : le fruit acide, trop jeune, qui doit mûrir, à l'image de la poésie. Le poète formule alors, pour sa carrière, un double vœu : composer d'abord une poésie de jeunesse légère et plaisante pour les lecteurs, et s'initier tardivement à la haute poésie, ici la poésie scientifique. La première entreprise n'est pas sans gloire : elle vaudra à sa Muse d'être reconnues par les *puellae* qui hantent ses vers, aussi bien que par la patrie de son enfance, et comme le montre le vers 21, pour être *lascivus*, le poète n'en est pas moins *vates* (même si les deux termes sont placés aux deux extrémités du vers, comme pour souligner le caractère inattendu de leur rapprochement). A contrario, les œuvres de la gloire et de la vieillesse restent désignées par le diminutif *libellis*, celui qu'emploie Pontano pour

⁴⁰ L'ancre piérien rappelle non Lucrèce, mais Horace (*Odes*, III, 4, 40), chez qui ce n'est pas le poète, mais Auguste qui se délasse ainsi en compagnie des Muses.

⁴¹ Voir S. Gambino Longo, *Savoir de la nature et poésie des choses*, p. 219, sur la dimension polémique de l'entreprise lucrétienne et la manière dont elle est reprise par Pontano.

désigner le *Parthenopeus*⁴². Encore débutant, le poète envisage déjà sa carrière littéraire comme un ensemble cohérent, unifié. S'il feint de se livrer à la *recusatio* élégiaque, ce n'est que temporaire, et son désir de poésie didactique est à prendre au sérieux⁴³.

John Nassichuk a montré qu'il y avait effectivement une continuité entre la légèreté revendiquée de la jeunesse et les projets sérieux de la maturité, en étudiant, dans l'œuvre de Pontano et plus particulièrement dans l'élégie I, 6 du *Parthenopeus*, l'affinité entre plaisir sensuel et savant⁴⁴. Après en avoir étudié les modèles antiques⁴⁵, il s'intéresse à l'énumération des savoirs qui occupe les vers 28-47 de l'élégie, en montrant que le plaisir réside justement dans l'abondance énumérative⁴⁶. L'inspiration des Muses et de la source castalienne⁴⁷, auxquelles le poète aspire pour ses vieux jours (v. 25), n'offrira pas une initiation immédiate, mais s'ajoute aux savoirs⁴⁸. Nassichuk conclut à l'existence d'un « lien très fort, qui lie les diverses parties de l'œuvre poétique de Pontano en dépit des conventions génériques », rapprochant même la production littéraire et la réflexion philosophique des traités⁴⁹.

Qu'il manque son élection apollinienne, à cause du surgissement impromptu du délire bachique, ou qu'il y renonce temporairement pour s'adonner, jeune, à la poésie légère, en se promettant d'y revenir une fois mûr, Pontano met en scène un poète débutant qui s'amuse avec l'idée de la vocation *vates* sans se reconnaître comme *vates* et qui s'invente une Muse de jeunesse un peu frivole en attendant de pouvoir atteindre celles de ses modèles. Mais le regard prospectif avec lequel il considère sa carrière poétique et son évolution fait de la variété stylistique de son œuvre un programme cohérent et réfléchi, déjà présent en germe dans ses premières élégies.

⁴² Par exemple *Parthenopeus*, I, 1 : voir la première partie, p. 136-141.

⁴³ Voir V. Leroux, « Renaissance de l'élégie », p. 70-71, qui compare Pontano à Properce, le compatriote d'Ombrie, dont la *recusatio* est, au contraire, teintée de militantisme.

⁴⁴ J. Nassichuk, « Le plaisir sensuel et le plaisir savant », p. 214.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 215-218, en particulier Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 11, 5-7, Virgile, *Géorgiques*, II, 490-492 et Cicéron, *Cato major*.

⁴⁶ J. Nassichuk, « Le plaisir sensuel et le plaisir savant », p. 226-227.

⁴⁷ Sur la source castalienne et son symbolisme dans l'élégie augustéenne et chez Pontano, voir *ibid.*, p. 229, qui rappelle que Properce en exclut les élégiaques, qu'Horace et Ovide l'associent à Apollon, mais que Pontano, dans l'élégie I, 8 du *Parthenopeus*, la rapproche des genres mineurs et de la poésie sapphique.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 230-231 : Pontano imite donc les *Géorgiques* de Virgile mais également l'élégie III, 5 de Properce.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 234. Sur la question du plaisir dans les traités philosophiques, en particulier le *De fortitudine*, le *De prudentia* et le *De magnificentia*, voir J. Nassichuk, « La théorie du plaisir dans les traités civils », p. 203-214.

Le vieux poète

La vocation des enfants

La vocation du poète apparaît de manière éclatante dans la transmission de son élection à ses enfants : l'*èthos* de père de famille vient appuyer celui du *vates* et donne une cohérence à la *persona* de l'auteur. Dans le *De amore conjugali*, Pontano apparaît comme un père attentif à l'éducation de ses enfants. Le thème est abordé dans l'épigramme I, 9 intitulée « *Ad uxorem de liberis educandis* »⁵⁰. C'est l'occasion pour lui d'évoquer une abondance de légendes à valeur morale, tirées d'Ovide pour la plupart.

L'épigramme suivante, « *Exsultatio de filio nato* », célèbre la naissance de son fils Lucio. Naturellement, le père formule pour son enfant des vœux susceptibles de renverser le modèle ovidien et boccacien. La première carrière qu'il rêve pour son enfant est la voie poétique :

*Spesque patris matrisque auge, superesque parentum
vota, fluant Hermus lydiaque unda tibi.
Auguror et patrias olim meditaberis artes,
et studia antiquae non inhonora domus ;
sive tibi carmen placeat, tibi carmina Musae
dictabunt, virides cinget Apollo comas...*

Tu accrois les espérances de ton père et de ta mère, tu dépasses les vœux
De tes parents, en toi coulent l'Herme et l'onde lydienne.
Je présage qu'un jour tu méditeras les arts paternels,
Et des études dignes de ton antique lignée ;
Soit, si la poésie te séduit, les Muses te dicteront
Leurs poèmes, Apollon te ceindra de vertes couronnes...

(*De amore conjugali*, I, 10, 21-26)

La figure du père domine, dans ces quelques vers, celle du fils. Parent ordinaire d'abord, plein de grandes espérances pour son tout nouveau-né (*spes patris, parentum vota*, v. 21), il devient au distique suivant la garantie « génétique » du succès littéraire, comme en témoignent les épithètes qui expriment l'hérédité (*artes patrias, antiquae domus*, v. 23-24). La métaphore aquatique, souvent employée pour représenter la transmission entre poètes (métaphores de la source, du fleuve), se marie ici avec le symbolisme du sang, remplacé, dans les veines du successeur, par l'eau sacrée des Muses (*Hermus lydiaque unda*, v. 22). Toutefois, sa noble

⁵⁰ Cette pièce a été étudiée en regard des *Naeniae* du livre II par A. Smeesters, « Les *Naeniae* de Pontano et la réflexion pédagogique du Quattrocento », *La villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, p. 215-231.

ascendance ne prive pas l'enfant de son libre-arbitre, comme l'annonce *sive* en tête du vers 25, qui établit d'emblée qu'il s'agit d'un choix parmi d'autres. Pour faire un petit poète, il reste encore deux critères plus importants : le désir d'écrire (*placeat*, v. 25, repris par *juvet* au v. 28), et la reconnaissance du talent, symbolisée par le couronnement des Muses et d'Apollon au vers 26. Pontano envisage ensuite d'autres carrières pour son fils : d'abord la science, qui, pour l'auteur de l'*Urania*, demeure un genre d'entreprise poétique (« *sive vias coeli rerumque exquirere formas | naturae et causas explicuisse juvet* », « soit que tu aies envie d'explorer les routes célestes et la forme des choses | Et de trouver des explications aux causes naturelles », v. 27-28), puis le droit et la politique, carrières également suivies par Pontano (« *seu leges atque arma fori, te proxima possunt | exempla et patres exstimulare tui* », « ou encore le droit et les luttes de la politique, des exemples tout proches | Et celui de ton père peuvent t'y inciter », v. 29-30). Les deux distiques dans lesquels Pontano semble envisager une vocation différente le ramènent, en réalité, à son propre exemple. Il n'est qu'une voie que le père déconseille à son fils : la carrière militaire, *dirus amor* (v. 31), qui a déjà causé trop de souffrances à sa mère⁵¹.

Fidèle aux principes humanistes, Pontano ne se contente pas de vœux sans substance : dans les *Hendécasyllabes* (II, 26), il prévoit de confier son « petit Jovianus de quatre ans » (*Iovianolum quattrimum*, v. 11) à un maître, Petrus Paulus Sarranus, apte à le rendre « digne de son père et de ses Camènes » (*huc dignum institue et patre et Camenis*, v. 13). À la mort de Lucio, ce sont encore les Muses qui permettent à Pontano de renouer un lien avec son fils défunt, en faisant appel à Uranie⁵².

Au moment des noces de sa fille Aurelia⁵³, c'est à un futur petit-fils qu'il adresse des vœux comparables :

*Nascatur Paulo similis, qui reddat utrunque
scitus avum ingenii dexteritate, puer :
nam patrium nec Pierides nec sprevit Apollo
et Mars ipse sua fovit et auxit ope,
maternum Musae aonio fovere sub antro,
protexit galea Mars quoque saepe sua.*

Puisse te naître un fils semblable à Paul, qui par son intelligence
Reflète ses deux aïeux pour le brio de leur génie :
Son grand-père paternel, les Piérides ne l'ont pas dédaigné, ni Apollon,
Et Mars lui-même l'a secouru et aidé,

⁵¹ Du fait de l'éloignement trop fréquent de Pontano, retenu loin du foyer par les campagnes, thème très présent dans le *De amore conjugali* (voir notamment les élégies I, 5 à 8) : voir p. 432-435.

⁵² *Eridanus*, II, 50 : voir ci-dessous, p. 384-385.

⁵³ Voir C. Kidwell, *Pontano*, p. 183-184, sur les circonstances du mariage et de la composition de l'épithalame.

Et son grand-père maternel, les Muses l'ont réchauffé dans l'antré aonien
Et Mars souvent l'a protégé de son propre casque, lui aussi.

(*De amore conjugali*, III, 3, 139-144)

Pontano se taille la part belle dans la comparaison entre les deux grands-pères, pourtant tous deux protégés d'abord des Muses, puis de Mars. Le premier n'est évoqué que par une double négation (*nec sprevit*, v. 141) qui atténue le propos, et des verbes vagues (*fovit*, *auxit ope*, v. 142). Au contraire, le second grand-père (qui n'est autre que Pontano lui-même) reçoit une attention précise : le verbe *fovere* est précisé par un complément circonstanciel de lieu (*aonio sub antro*, v. 143), et le verbe exprimant l'idée de protection, par un circonstanciel de moyen (*protexit galea*, v. 144). Au-delà de l'allégorie et de ses *topoi*, le poète suggère un rapport intime avec les Muses qui le réchauffent et Mars qui lui fait don de son casque, faveurs dont l'autre grand-père est exclu. Dans les deux cas, le vœu de transmission est l'occasion d'un éloge indirect de soi, mais pas uniquement : Pontano s'inscrit dans une génération, où il est un maillon. En d'autres termes, la paternité n'est pas simplement un prétexte pour rappeler ses exploits littéraires, mais elle leur donne sens et durée. Les Muses deviennent l'allégorie de la transmission, et non uniquement de ce qui est transmis.

Entre Uranie et Thalie

La *persona* du poète vieillissant ne correspond pourtant pas toujours aux ambitions de la jeunesse : l'auteur accompli est partagé entre les succès littéraires d'Uranie et les impuissances de Thalie. Uranie, Muse qui préside au grand poème éponyme duquel Pontano tire sa gloire, lui sert d'argument lorsqu'il veut mettre en scène son sérieux, son expérience ou son assurance. Lorsqu'il l'invoque au début du *De hortis Hesperidum*⁵⁴, il rappelle leur voyage partagé dans les hautes sphères de la poésie scientifique :

*O facilis felixque veni, dea. Me per apertos
Aeris immensi campos summoque vagantem
Aethere, mox toto numerantem sidera coelo
Duxisti, legesque deum atque arcana docenti,
Illarum et relegis series et fata recludis,
Atque ipso rerum causas deducis Olympo.*

⁵⁴ Voir la première partie, p. 91-92.

Viens, favorable et bienveillante, déesse. Moi, errant par les plaines ouvertes
 De l'air immense, au sommet de l'éther,
 J'ai bientôt compté les astres dans le ciel tout entier,
 Sous ta conduite ; quand je voulais révéler les lois des dieux et leurs arcanes,
 Tu m'as déroulé leur enchaînement, dévoilé leurs destinées,
 Et fait descendre de l'Olympe même les causes des choses.

(*De hortis Hesperidum*, I, 30-35)

Les premiers vers de l'invocation, déjà commentés précédemment, mettaient en scène la vénération inconditionnelle du poète. Mais la longue phrase qui suit commence par le pronom *Me* : si la Muse conserve son rôle de guide, c'est tout de même le poète qui accomplit le travail scientifique, comme le signalent les participes de sens actif *numerantem* et *docenti* (v. 32-33). Pontano insiste moins sur son dévouement à la Muse que sur le dévouement de sa Muse envers lui. Compagne belle, parfumée et fidèle, elle ressemble presque à une épouse. Par ailleurs, Uranie incarne la haute poésie pour deux raisons, comme le suggèrent les différents niveaux de sens des verbes *relegis*, *recludis*, *deducis* : la poésie scientifique et sérieuse, celle des lois (*leges*) et des nombres (*numerantem*), mais aussi la poésie mystique et initiatique, celle des arcanes (*arcana*) et des destinées (*fata*), qui rapproche du divin et des « raisons des choses ». Sa présence confirme que Pontano a accompli les vœux formulés dans l'élégie I, 6 du *Parthenopeus*.

Le poète invoque également Uranie au début du *De Tumulis*, aux côtés de Charis et d'Antiniana, les allégories représentant les trois genres poétiques qu'il a pratiqués, poésie scientifique, poésie légère et lyrisme conjugal⁵⁵. La Muse, enfin, lui sert de référence autobiographique dans le poème final de l'*Eridanus*⁵⁶, où Pontano lui recommande son fils défunt Lucio comme à une vieille amie. La mention d'Uranie n'est plus topique comme dans le *De Tumulis*, mais personnelle :

*Tu vero, coelo positus, radiantia cernis
 astra, prius patrio nota magisterio,
 atque iterum divum effigies et munera monstrat
 Uranie, illa tuo cognita Musa patri.*

Mais toi, placé au ciel, tu contemples les astres radieux,
 Autrefois familiers de ton père et instructeur,
 Et à nouveau elle te montre les figures et les présents des dieux,
 Uranie, la muse bien connue de ton père.

(*Eridanus*, II, 32, 99-102)

⁵⁵ *De Tumulis*, I, 1, 6 : voir le chapitre précédent, p. 310, pour l'analyse de ce texte.

⁵⁶ *Eridanus*, II, 32, 102.

La référence à Uranie, justifiée par une connaissance presque intime d'elle (*cognita patri*, v. 99, fait d'elle presque une parente) et de ce qu'elle enseigne (*astra patrio nota*, v. 100), légitime la protection divine dont le petit Lucio jouira, puisque l'œuvre poétique de son père fait du ciel son domaine familier. En outre, la présence d'Uranie permet de prolonger le lien entre père et fils, dont la Muse devient l'intermédiaire, offrant au fils ce qu'elle offrit au père (*iterum*, v. 101). La référence, par le nom d'Uranie, à l'œuvre éponyme, ainsi que la mention « *coelo positus* » au vers 99, envisage la mort de Lucio comme un catastérisme : le garçon est confié à la garde d'Uranie et de son père comme un nouvel objet de poésie, non plus par la déploration de sa mort seulement, mais par la nature de sa métamorphose.

Mais la complicité de Pontano avec la Muse de la poésie scientifique, prouve que les projets poétiques de la jeunesse se sont accomplis, coexiste avec une Muse bien moins glorieuse, Thalie. Dans les *Hendécasyllabes*, en effet, Thalie sert de compagne peu recommandable au vieillard trop âgé pour les bagatelles érotiques des thermes et contraint de s'en remettre aux Muses pour essayer de séduire encore les *puellae* – ce à quoi il ne réussit guère. S'il appelle la Muse, c'est pour servir d'entremetteuse colportant les ragots : « *Musae, quas adamat meus Marullus, | aut si quae redament meus Marullus, | Musae, dicite, nanque amare certum est* » (« Muses, de qui mon cher Marulle est amoureux, | Ou quelles filles sont amoureuses de mon cher Marulle, | Muses, dites-le moi, car il est certain qu'il aime »)⁵⁷. Au lieu de dire la vérité du monde, les Muses en sont réduites à révéler des histoires de boudoir. Thalie devient une muse incapable, impuissante, double de l'impuissance amoureuse du vieillard, une compagne un peu risible qui s'efforce de compenser par le plaisir poétique l'impossibilité de jouir du plaisir amoureux, sans tout à fait y parvenir⁵⁸. Comme il l'écrit à son vieux camarade Compater⁵⁹, dont il raille l'âge un peu trop avancé et l'intérêt incongru pour les demoiselles compte tenu de sa maturité, passé un certain âge, même les pointes de Thalie ne peuvent plus attirer les jeunes filles : « *amplexus fugiunt tuos puellae, | junxisse et*

⁵⁷ *Hendécasyllabes*, I, 26, 1-3. Le thème est repris en I, 29, où Pontano peint de manière plaisante ses échanges de petits cadeaux (*munusculi*) avec le même destinataire, louant ses *versiculi venustiores* (v. 2) avec une allusion à des Muses humanisées, qualifiées de *puellae* et de *sorores*. Voir aussi les pièces I, 25 et 27, où il s'interroge sur les amours respectives d'Altilio et de Franciscus Caraciolus, et I, 32, sur les *munusculis* d'Albinus.

⁵⁸ Elle apparaissait déjà sous ces traits dans le *Parthenopeus*, dans la dernière pièce du premier livre : « *Semper nostra tamen Thalia friget* », « Toujours notre Thalie demeure froide », écrivait Pontano (I, 34, 10), exprimant la difficulté, dans la satire, à trouver une véritable audace sans tomber dans le sordide, en des temps passablement troublés.

⁵⁹ Pietro Golino (1431-1501), surnommé « *Compater generalis* », « l'ami de tout le monde », est l'un des plus anciens amis de Pontano. Il apparaît à quatre reprises dans les *Hendécasyllabes* (I, 1, 9 et 10 et II, 28) et Pontano le mentionne dans les deux pièces liminaires du *De Tumulis* (I, 1, 20 et II, 1, 14-16) et compose son épitaphe dans le tombeau II, 19 du même recueil, du vivant de celui-ci. Voir L. Monti Sabia, « Tre momenti », p. 350, n. 115-116.

*femori femur recusant, | (quod nec carminibus suis Apollo, nec blandis redimet jocus Thalia) », « Les demoiselles fuient tes étreintes | Et refusent d'unir leur cuisse à ta cuisse | (Et ni Apollon avec ses poèmes, | Ni Thalie avec ses doux badinages, ne peuvent y remédier) »⁶⁰. Le pouvoir poétique de la Muse est mis au service de fins peu élevées : les faveurs érotiques des *puellae* (v. 3-4). Or, comble d'humiliation, elle est impuissante même à en garantir le résultat, puisque non seulement la haute poésie (*carmina*) d'Apollon est récusée, mais même celle de Thalie, pourtant sensuelle (*blandis*) et salée (*jocis*). C'est l'argent, révèle finalement Pontano à son ami, qui seul lui permettra de faire revenir les *puellae* !*

La méditation sur l'âge qui avance et prive des plaisirs de la vie est reprise sur une note plus personnelle, moins ludique, dans l'*Eridanus* où Pontano, revivifié par un nouvel amour avec une femme plus jeune que lui, se peint en homme mûr et déjà abîmé par l'existence. Il est un piètre candidat au *paraclausithyron* : « *Ante fores jaceo gelidae sub frigora brumae, | nec pudet aetatis Pieridumque senem* », « Devant tes portes je gis, sous le froid de l'hiver glacial, | Et le vieillard que je suis ne rougit pas de son âge ni de ses Piérides. » La mention même de *Nec pudet* sous-entend que cette posture n'est guère appropriée et que les Muses complices de cet amour tardif et de son expression poétique sont éclaboussées de son déshonneur possible. C'est Stella, on l'a vu, qui viendra les remplacer comme source d'inspiration, allégorie de la fécondité littéraire retrouvée⁶¹.

Polyphème, double du poète

Comme le souligne Hélène Casanova-Robin, le personnage du *senex* est une figure auctoriale récurrente dans l'œuvre de Pontano, qui garantit la cohérence de l'œuvre⁶². Elle en étudie un avatar dans la poésie bucolique : Méliseus, qui correspond à un code bucolique (le voilement de l'auteur derrière un personnage), mais prend très tôt un infléchissement autobiographique, dès l'églogue *Acon*⁶³. Construit sur le paradigme d'Orphée⁶⁴, Méliseus exprime, dans l'églogue éponyme, l'abattement du deuil de l'épouse.

L'image du *senex*, impuissant à séduire et trahi même par les pouvoirs de la rhétorique et du langage poétique, se trouve dans la *Lyra* un autre avatar : Polyphème, le Cyclope follement

⁶⁰ *Hendécasyllabes*, I, 9, 3-6.

⁶¹ Voir au chapitre précédent, p. 324-327, et au chapitre suivant, p. 435-440.

⁶² H. Casanova-Robin, « Figures du poète dans les *Églogues* », p. 131.

⁶³ *Ibid.*, p. 132-133.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 135-137.

épris de la néréide Galatée qui le dédaigne⁶⁵. Le motif est ancien : hérité de Théocrite⁶⁶, il est repris par Ovide au livre XIII des *Métamorphoses*, où Galatée confie ses malheurs en rapportant le long discours de Polyphème⁶⁷. Politien avait livré, dans les *Stanze*, une version de la scène opposant les deux personnages en deux tableaux représentés sur les portes du palais de Vénus⁶⁸. Ce diptyque orne les murs de la villa Farnesina à Rome, où Sebastiano del Piombo plaça un cyclope mélancolique à côté du *Triomphe de Galatée* de Raphaël⁶⁹.

Pontano, pour sa part⁷⁰, met l'accent sur l'impuissance du discours rhétorique et poétique et sur le repli digne et mélancolique du cyclope dédaigné, dans les odes 13 et 16 de la *Lyra*. L'éloignement des deux textes dans le recueil – Pontano insère entre eux deux courtes odes à la *Fides* et à Vénus – crée l'illusion d'un temps écoulé entre deux moments du discours. Dans l'ode 13, « *Polyphemus ad Galateam* », Pontano reprend le modèle de Théocrite et d'Ovide, qui déployaient tous deux longuement l'argumentation de Polyphème pour séduire Galatée ; il ne donne même la parole qu'au seul Polyphème, dont le discours occupe la totalité de l'ode. Le poète enrichit encore son plaidoyer par l'énumération des richesses dont il dispose (bétail, fruits) et qu'il promet comme cadeaux à Galatée⁷¹, puis des attributs physiques qui doivent le rendre irrésistible auprès de la belle⁷². Ces figures de l'accumulation sont mises en valeur par l'anaphore martelée, *Cur fugis, Galatea* ou *Cur fugis, virgo*⁷³, où s'exprime le dépit

⁶⁵ Pontano évoque également le personnage dans l'*Antonius* : voir C. V. Tufano, « Il Polifemo di Pontano », p. 24-28.

⁶⁶ Théocrite, *Idylles*, XI, « Le Cyclope ». S. Prete, « Mythologie und Liebe bei Giovanni Pontano », p. 112-113, évoque cette figure mythologique en relevant uniquement l'intertexte théocritien. Voir aussi D. Coppini, « Le metamorfosi del Pontano », p. 95-96.

⁶⁷ Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 750-869. Voir les pages consacrées à Galatée par P. Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, p. 199-206, et l'article de J.-F. Chevalier, « Du mythe de Galatée à l'élaboration d'un art poétique : l'exemple d'Ovide (*Amores* 2, 11) », *Liber Amicorum. Mélanges à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, éd. F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 109-115.

⁶⁸ Ange Politien, *Stanze per la Giostra*, I, 115-118. L'article d'É. Séris, « Galatée chez Ange Politien : une image de mémoire de la poésie antique », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 62, 2000, p. 591-609, et le chapitre « Galatée » dans *Les Étoiles de Némésis*, p. 389-415, étudient la figure de la Nymphé dans les *Stanze* et dans le tableau de Raphaël.

⁶⁹ J'ai essayé de mettre en parallèle les représentations littéraires et figurées de la scène à la Renaissance dans mon article « *Cur fugis, Galatea ? Poétique et esthétique autour des mythes de Galatée au Quattrocento* », *Camena* 9, 2011 [http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/ARTICLE_8_M-_Bost-Fievet.pdf], en y ajoutant deux textes poétiques néo-latins : les *Eclogae piscatoriae* II et VI de Sannazar et l'élégie VII des *Carmina* de Pietro Bembo.

⁷⁰ La datation précise des poèmes de la *Lyra*, et en particulier des odes 13 et 16, étant problématique, il ne paraît pas possible d'affirmer qui, de Pontano ou de Politien, précède l'autre. C. Kidwell, *Pontano*, p. 63, propose de situer l'écriture des odes 1, 13 et 16 de la *Lyra* dans les années 1450, en s'appuyant sur leur facture classique qui correspond bien au climat d'âge d'or de la période, sur leur thématique commune (la quête d'une femme par un personnage mythologique) et en envisageant la possibilité d'un discret compliment à Alphonse, qui régnait aussi sur la Sicile ; dans ce cas, les poèmes de Pontano précèderaient les *Stanze* de Politien, composées en 1475. Mais les arguments invoqués ne semblent pas suffisants pour l'affirmer avec certitude.

⁷¹ Fleurs aux vers 5-12, bétail aux vers 37-48, 56-60, 81-86.

⁷² *Lyra*, 13, 21-32 et 69-80 : voir M. Bost-Fievet, « *Cur fugis, Galatea* », p. 6-7.

⁷³ *Lyra*, 13, strophes 1, 4, 9, 13, 17 et 21. Voir *ibid.*, p. 5, sur l'intérêt stylistique de la répétition/variation.

amoureux. L'ode 16, « *Polyphemus a Galatea spreus conqueritur in litore* », intervient après que Galatée a repoussé le monstre et, peu à peu, les arguments de séduction font place à un repli outré de Polyphème vers Etna, nymphe qui, elle, l'accueille et le reconnaît à sa juste valeur⁷⁴.

Le portrait que Polyphème dresse de lui-même, même s'il est monstrueux, reste celui d'un chanteur bucolique : les présents qu'il promet à la nymphe rappellent la seconde *Bucolique* de Virgile⁷⁵, de même que sa flûte de Pan, symbolique de son *ethos* poétique⁷⁶. Dans l'ode 16, Pontano laisse des indices supplémentaires des talents poétiques du Cyclope, du pouvoir orphique exercé sur ceux – celles – qui l'écoutent. Le monstre se souvient avec nostalgie de ses talents :

*Ille ne, heu, quondam Polyphemus, ille
moeret ad fluctus ? Pudet heu canorae
fistulae, quae olim et tiliis et alnos
blanda movebat,*

*cujus ad cantum pecudes coibant,
et ferae e lustris, et aves ab alto
aethere, et mutae procul a Palici
litore ranae.*

*Ad meam dulcis Gelae cicutam,
ad meam mollis Lilybea avenam,
et meos flava ad calamos ruebat
Acianea,*

*saepe et ad nostros Arethusa cantus
flexit et molles iniit choreas,
saepe et ad nostros numeros per attam
lusit Anape.*

Mais quoi ! est-ce là le Polyphème d'autrefois, est-ce lui
Qui pleure devant les flots ? Hélas ! Quelle honte
Pour la flûte mélodieuse qui jadis émouvait
Par sa douceur les tilleuls et les aulnes,

Au chant de laquelle accouraient le bétail,
Les bêtes sauvages sorties de leurs tanières, les oiseaux
Descendus du haut du ciel, et du lointain rivage de Palica,
Les grenouilles muettes.

⁷⁴ Polyphème n'est donc pas totalement ignorant de l'amour, souligne C. V. Tufano, « *Il Polifemo del Pontano* », p. 32-33.

⁷⁵ Virgile, *Bucoliques*, II, 51-55, à comparer avec *Lyra*, 13, 37-44 et 56-57.

⁷⁶ Polyphème est donc une créature terrestre, par opposition à la marine Galatée : divorce consommé sur les murs de la villa Farnesina, où les deux tableaux se font face sans que les personnages, de tailles disproportionnées, ne se regardent, ou chez Bembo qui raconte la chute grotesque de Pan – venu remplacer le Cyclope – dans la mer. Polyphème conserve, sur le tableau de Sebastiano del Piombo, sa flûte et son petit chien de berger, ainsi qu'une couronne de feuillages, tous emblèmes de sa nature de poète bucolique.

Au son de mon chalumeau, la délicate Gélaé,
 Au son de ma flûte, la douce Lilybée,
 Au son de mes roseaux, elle se précipitait pour me rejoindre,
 La blonde Acianée,

Et souvent à nos chants Aréthuse
 Se laissa fléchir et dansa dans doux chœurs,
 Souvent à notre musique Anapé
 Vint jouer sur la plage.

(*Lyra*, 16, 5-20)

Dans l'ode 13, le procédé de l'énumération de cadeaux devait séduire Galatée, en accumulant des listes hyperboliques de richesses, de présents animaux et végétaux. Ici, la gradation fait se succéder d'abord les végétaux (*tillas* et *alnos*, v. 8), puis les animaux (*pecudes*, *ferae*, *aves*, *ranae*, v. 9-12), enfin les noms inventés de nymphes locales, selon un procédé cher à Pontano⁷⁷. Dans les deux dernières strophes citées, le poète met en place un jeu de va-et-vient entre la *varietas* des nymphes aux noms mélodieux et aux attributs changeants et celle des instruments de musique. Il désigne la flûte bucolique de trois noms différents (*cicutam*, *avenam* et *calamos*), intégrant à chaque fois, au milieu du vers et du groupe prépositionnel (*ad meam... cicutam*), le nom d'une nouvelle nymphe et l'épithète (*dulcis*, *mollis*, *flava*) qui la désigne, avec une légère variation pour la troisième. Il renouvelle le procédé au vers 17, insérant le nom d'Aréthuse dans le groupe *ad meos... cantus*, puis décrit les chants et danses partagées avec les nymphes qui ne se contentent plus d'accourir, mais dansent et jouent. L'effet produit est un tableau harmonieux, où la beauté du chant et celle de la nymphe se répondent et se confondent. Si la lyre d'Orphée domptait la nature, le chalumeau de Polyphème semble plus propice à gagner les faveurs des nymphes. Pourtant, son chant et sa parole, habituellement efficaces, échouent devant Galatée. L'humour de l'autoportrait dressé par Polyphème dans l'ode 13 rappelle la poésie des *Hendécasyllabes*, où Pontano se peint, ainsi que ses amis, sous les traits de peu séduisants vieillards, dont la verve maladroite ne fait que souligner leur incapacité à participer aux choses de l'amour et dont l'activité poétique n'est que la maigre consolation de leur impuissance. Dans l'ode, l'usage de l'imparfait relègue dans un passé révolu le temps où la poésie rendait possible l'amour.

L'écart entre les deux odes créant l'illusion d'une temporalité narrative, il permet à Pontano de réécrire le mythe de Polyphème. Le premier discours du Cyclope, dans l'ode 13,

⁷⁷ On pense aux nymphes locales de la *Lepidina*, en particulier des quatrième et sixième cortèges : voir p. 254-255.

reprend les arguments inventés par Théocrite et Ovide : son énonciation est « contemporaine » de ces deux intertextes. Au contraire, l'ode 16, qui correspond à une énonciation différente et plus tardive – le participe passé du titre, *spretus*, indique que Galatée a rejeté les offres de l'ode 13 –, invente une conclusion inédite à la fable. Pontano imagine une nouvelle histoire amoureuse, l'idylle de Polyphème et d'Etna⁷⁸. Il propose ainsi sa propre version de la fin du mythe et fait se succéder, à un premier exercice de style et d'imitation par la *contaminatio*, un second texte créatif et original, où il inverse l'éloge de la première ode et remplace la figure antique de Galatée par une allégorie locale de sa propre invention. La nymphe Etna devient la destinataire du chant, alors que Galatée, évoquée à la troisième personne, est reléguée au rang d'un personnage mythologique oublié :

*I, nigris mammis, nigricante dente,
crine subcrispo, Galatea, et amne
merge te immundo. Polyphemon Aetna,
Aetna tenebit,*

*Aetna nympharum decus, Aetna florum
mater. O longum mihi culta, salve,
et tuos ignes specula e suprema
porrige amanti.*

Loin de moi, femme aux seins noirs, aux dents noircies,
Aux cheveux crépus, Galatée, va te plonger
Dans le fleuve immonde. Polyphème, Etna,
Etna le gardera,

Etna, gloire des nymphes, Etna, mère
Des fleurs. Toi que j'ai longtemps honorée, salut !
De tes hauteurs suprêmes répands tes feux
Sur ton amant.

(*Lyra*, 16, 65-72)

Le flot d'insultes déversé à Galatée appartient au registre de la satire, et Polyphème se réfugie dans l'invective, mais aussi dans la *phantasia* poétique par laquelle il métamorphose le paysage en présence féminine aimante. On pense à la colère d'un autre volcan, le Vésuve, qui permet la survie et la métamorphose de Sebeto, dans le *Parthenopeus*⁷⁹. Après avoir arraché

⁷⁸ Voir M. Bost-Fievet, « *Cur fugis, Galatea* », p. 10-11, sur l'écho du *ubi sunt* dans l'ode 16 et les procédés par lesquels le poète creuse l'écart temporel entre les deux odes, et C. V. Tufano, « *Il Polifemo del Pontano* », p. 40sq.

⁷⁹ *Parthenopeus*, II, 14 : voir p. 249-252. La fixation sur l'image de Galatée « en fuite », dans les deux odes, me semble procéder d'une esthétique comparable à celle de la métamorphose chez Pontano, celle de la nature insaisissable et fuyante qui caractérise également les Muses (voir p. 99-101) ou les êtres hybrides (p. 190-193). Voir « *Cur fugis, Galatea* », p. 17, pour le parallèle avec le *contrapposto* de Galatée chez Raphaël.

le discours du cyclope à son contexte mythique, le poète invente une « fin alternative » heureuse, dont l'héroïne est une allégorie du paysage italien. Le poète s'approprie la figure du monstre malheureux en amour pour le doter d'un pouvoir poétique sans précédent et montrer que, bien que sa rhétorique demeure impuissante à lui obtenir les faveurs de la belle, son inventivité poétique l'autorise tout de même à aspirer à d'autres amours, qui échappent à la tradition littéraire.

Dans l'*Eridanus*, Pontano prête au fleuve Sebeto des propos qui rappellent ceux de Polyphème. Sebeto chante, insouciant (« *Cantabat vacuus curis Sebethus ad amnem* », v. 1), pour séduire la nymphe Labulla à laquelle il promet des couronnes et des corbeilles de fleurs et de fruits variés (v. 7-12), puis des animaux chantants, cigales, rossignols et grenouilles (v. 13-16). Sebeto ressemble à un Polyphème rendu plus séduisant et plus délicat, qui pratique une poésie lyrique chorale. Mais lui aussi échoue, ce qui permet au poète de reprendre la parole pour mettre en valeur sa différence. Lui, dit-il, n'a nul besoin de pareils arguments, et un mot lui suffit à faire venir sa maîtresse (v. 23-30). La comparaison avec l'amant malheureux, dont le discours rappelle l'intertexte des supplications de Polyphème, fait du poète un magicien de la parole performative.

Mort du poète

On a étudié la manière dont Pontano représentait, à travers les tombeaux de ses amis, l'immortalité poétique⁸⁰ ; en imaginant sa propre mort, il ne peut évidemment mettre en scène un *je* autobiographique, mais seulement projeter l'image du poète telle qu'elle est construite par son œuvre poétique. Quatre textes, dans trois recueils différents, envisagent son trépas et sa postérité. Les deux premiers se trouvent dans le *Parthenopeus*. Dans l'un, Pontano reprend le *topos* élégiaque du poète mort d'amour espérant que celle qu'il aime (appelée ici Cinnama), cause de son trépas, lui restera fidèle⁸¹. Il imagine qu'il retrouve, aux Champs-Élysées, « la Muse d'or du brillant Catulle » (*nitidi Musa aurea Catulli*, v. 29), après avoir échappé aux monstres qui peuplent les Enfers. Il s'agit d'un jeu avec les topiques élégiaques et épiques, et le thème de la mort n'est qu'un prétexte. Le second texte est une élégie où le poète adresse à son compagnon Marino Tomacelli ses dernières volontés, à l'instant où le destin l'appelle.

⁸⁰ Voir le chapitre 3 de la première partie, p. 193-200.

⁸¹ *Parthenopeus*, I, 19, 13-20.

Regrettant que son frère ne soit pas là pour le pleurer, il compte sur son ami pour veiller à ses funérailles. La Muse n'apparaît qu'au tout dernier vers, remarquable par son silence :

*At tu, siqua tui superest tibi cura sodalis,
ac madeant lacrimis funera nostra piis ;
te dulcis deflere iuuet lususque jocosque,
quos mea non ultra Musa sepulta canet.*

Mais toi, s'il te reste quelque souci de ton compagnon,
Fais que de pieuses larmes ruissellent sur notre tombeau ;
Toi, qu'il te plaise de pleurer sur la douceur des jeux et des saillies
Que ma Muse ensevelie ne pourra plus chanter.

(*Parthenopeus*, II, 8, 21-24)

Avec la mort du poète, toute voix s'éteint, même celle de l'œuvre poétique des *lusus* et des *jocos*. La Muse incarne son génie et sa production, et non une présence intemporelle qui lui survivrait et lui garantirait l'immortalité, comme ce sera le cas dans le *De Tumulis* : la seule espérance d'éternité réside dans le lecteur ami et ses regrets. Comme souvent dans le *Parthenopeus*⁸², c'est le lien humain qui fait la pérennité, l'existence même de la poésie.

Pontano imagine ensuite, à deux reprises, son tombeau. La première fois, à la fin des *Hendécasyllabes*, il compose son propre éloge funèbre :

*Ergo qui, juvenes, meas legetis
nugas, qui tenerae jocos Thaliae,
optetis cineri meo quietem :
« Sit tellus levis et perenni in urna
non unquam violae rosaeque desint,
tecumque Elisiis beata campis
uxor perpetuas agat choreas
et sparsim ambrosii irrigent liquores. »*

Aussi vous, jeunes gens, qui lirez mes
Bagatelles, qui lirez les jeux d'esprit de la tendre Thalie,
Souhaitez la paix à mes cendres :
« Que la terre te soit légère, qu'à ton urne d'éternité
Jamais ne manque la violette ni la rose,
Qu'avec toi, bienheureuse, aux Champs Élyséens
Ton épouse conduise des chœurs perpétuels,
Et que la liqueur d'ambrosie de toutes parts vous baigne. »

(*Hendécasyllabes*, II, 38, 8-15)

Le personnage de la Muse – Thalie, Muse badine – représente l'œuvre écrite et composée, telle qu'elle peut être lue (*legetis*) par les jeunes gens. Les écrits du poète (*meas nugas*) et

⁸² Voir les poèmes liminaires et le rôle donné au destinataire dans *Parthenopeus*, I, 1 et 28, analysés p. 136-141.

ceux de sa Muse (*jocos Thaliae*) ne sont pas distingués les uns des autres. L'emploi du futur indique que l'éternité poétique est garantie par les lectures futures, espérées par le poète, et non par le pouvoir d'une déesse. Si pour le reste l'épithaphe reprend des motifs que l'on retrouve fréquemment dans les tombeaux – géographie funéraire (v. 13), variété de fleurs (v. 12), lexique de l'éternité (*perenni*, v. 11, *perpetuas*, v. 14) – la Muse, à nouveau, en est absente. Le poète la fait apparaître juste avant et elle ne l'accompagne que de son vivant. Le devoir de se souvenir du poète et de l'honorer incombe au lecteur, un lecteur idéal caractérisé par sa jeunesse (*juvenes*, v. 8) et son appartenance à la génération postérieure. Les deux textes du *Parthenopeus* et des *Hendécasyllabes* distinguent Pontano de ses collègues, que les Muses entouraient de leurs soins et de leurs promesses d'éternité. Les lecteurs seuls, par amitié ou par goût, assureront la pérennité de l'œuvre poétique ; eux seuls rendront hommage au poète défunt, par leurs pleurs ou par leurs vœux.

Pontano conclut le *De Tumulis* en composant son propre tombeau, sous la forme d'un dialogue entre un voyageur (*Viator*) et la Renommée (*Fama*). Dans la première partie du poème, dialogue enlevé, il affirme que les dieux ont souci des morts, justifiant *a posteriori* le recueil :

V.- *Dic age, quid tumulos servas, dea?*
 F.- *Nostra tuemur
 jura.*
 V.- *Deos cinerum num quoque cura tenet ?*
 F.- *Haec mihi prima quidem cura est.*
 V.- *Quid concutis alas
 usque ?*
 F.- *Fugo tenebras, quo vigeant tumuli.*

V.- Dis-moi, déesse, sur le tombeau de qui veilles-tu ?
 F.- Nous protégeons ce qui nous appartient de droit.
 V.- Les dieux, donc, ont aussi souci des cendres ?
 F.- C'est même là le premier de mes soucis.
 V.- Pourquoi fais-tu ainsi claquer tes ailes ?
 F.- Je fais fuir les ténèbres, pour que le tombeau reverdisse.

(*De Tumulis*, II, 62, 1-4)

La Renommée révèle alors qui occupe le tombeau, en ne le désignant pas par son nom, mais par son titre :

V.- *Dic agedum, manes cujus hi ?*
 F.- *Vatis ; at urnam
 officio posuit docta Minerva suo.*

V.- Dis-moi, de qui sont-ce ici les Mânes ?

F.- D'un poète ; mais l'urne, Minerve l'a placée là pour ses bons offices.

(*De Tumulis*, II, 62, 7-8)

Le terme de *vates* est mis en valeur par sa position dans le vers et dans la phrase, comme pour en faire le principal titre de gloire de Pontano, et la révélation de sa nature profonde. Le discours de la Renommée se poursuit, dévoilant le nom du mort puis décrivant son séjour dans l'au-delà d'une manière qui rappelle les tombeaux de Marulle et du Panormitain⁸³. Les joies des Champs Élysées s'ouvrent enfin à Pontano, réuni avec son épouse :

*Hos tumulos Iovianus habet ; quae sarta virescunt,
lecta suis manibus disposuere deae.
Sed manes ne quaere : die per amoena vagantur
prata, sonat riguae sicubi murmur aquae ;
Nymphae assunt, et adest dulcis Charis ; aurea cantu
fila movent ; leni concinit aura sono.
Nocte illum complexa fovet nitidissima conjux ;
fervet, et a nulla parte refrixit amor ;
haec illi comes in tenebris, quas vincit amoris
lucida fax : gemina luce coruscat amor.*

Ce tombeau, Gioviano l'occupe ; ces couronnes verdoyantes,
Les déesses les ont cueillies et disposées de leurs mains.
Mais n'y cherche pas ses Mânes : dans la journée, à travers les prés agréables
Ils vagabondent, là où résonne le murmure d'une onde fraîche ;
Les Nymphes sont là, et la douce Charis ; en chantant
Elles font vibrer les cordes d'or ; la brise fait écho à leur douce musique.
La nuit, son épouse, toute resplendissante, le réchauffe dans ses bras ;
Il brûle, et nulle part son amour ne tiédit ;
Elle est sa compagne dans les ténèbres que vainc la torche lumineuse
De l'amour : en une double lumière, leur amour s'épanouit.

(*De Tumulis*, II, 62, 9-18)

L'épithaphe commence de manière traditionnelle, en juxtaposant le déictique (*hos tumulos*, v. 9), le nom du défunt et un verbe au présent ; mais il inverse les cas, faisant du poète le propriétaire du lieu (*tumulos Iovianus habet* et non *tumulus Iovianum habet*), le sujet de sa propre mort. Sitôt terminé le premier distique, le dialogue est interrompu : les Mânes sont absents⁸⁴ et ne dialogueront pas avec le *viator* (v. 11). Les paroles tenues auprès du tombeau sont remplacées, peu à peu, par la musique élyséenne, murmure de l'eau d'abord au vers 12, puis chant qui va en s'amplifiant (*sonat* au v. 12, *cantu* au v. 11, *movent* et *concinit* au v. 14).

⁸³ *De Tumulis*, I, 14 (Marulle) et 20 (Panormitain) : voir p. 196-200.

⁸⁴ Sur ce *topos* funèbre, voir p. 183-185.

Les personnifications chorales de la poésie, images d'harmonie parfaite, s'éclipsent pourtant devant une présence plus claire et plus lumineuse (*nitidissima*), celle de l'épouse enfin retrouvée⁸⁵. L'*amplificatio* progressive, d'abord dialogue syncopé, puis parole libérée qui elle-même s'efface devant la musique, culmine avec l'union des époux⁸⁶. Le jour (*die*, v. 11) est le temps des Muses, de la poésie et de l'harmonie sonore ; la nuit (*nocte*, v. 15) est le temps de l'épouse, de l'amour et de l'harmonie lumineuse (*nitidissima*, v. 15, *lucida*, *luce* et *coruscat*, v. 18) et chaleureuse (*fovet* et *fervet*, v. 15-16). La figure du *vates* et celle de l'époux se relaient et se complètent pour donner du *je* un tableau en diptyque.

Bien qu'il reprenne le motif de la vocation aux Muses – la sienne par sa mère et sa grand-mère, celle de ses fils et petit-fils par lui-même – et de l'élection par une nymphe inspiratrice, Pontano s'en écarte dans la mesure où sa nature de poète ne relève pas d'un destin, mais d'un désir ou d'un projet. Il témoigne d'une conscience vive de l'activité poétique comme carrière organisée selon des étapes correspondant aux époques de la vie. La note d'humour qui accompagne le regard prospectif ou rétrospectif qu'il porte sur son évolution comme poète contribue à lui donner une sincérité autobiographique. Il s'appuie sur des figures de Muses à la fois complices et incomplètes, voire impuissantes, qui rendent toujours possible l'aspiration au statut de *vates*, plutôt que ce statut lui-même ; et inséparables des relations affectives, amicales, familiales ou conjugales.

⁸⁵ Ariadna était morte depuis plusieurs années au moment de la composition des *Tumuli*.

⁸⁶ Voir H. Casanova-Robin, « Sur quelques occurrences de l'écriture épigrammatique chez Virgile (*Bucoliques*), Ovide (*Héroïdes*) et Pontano (*Églogues*) : des figures de clôture ? », *Commencer et finir, la notion de début et de fin dans les littératures grecque, latine, byzantine et néolatine*, éd. B. Bureau et C. Nicolas, Lyon, CEROR, 2007, p. 679-692, qui s'intéresse principalement aux *Églogues* mais mentionne également le *De Tumulis*.

MACRIN ET LA TENTATION DE L'HUMILITÉ

La représentation que donne Macrin de son identité de poète est largement informée par sa pratique de l'imitation, ou plutôt par la perception qu'il a de son inclusion dans les rangs des autres poètes, que ce soient ses prédécesseurs ou ses contemporains. Il s'approprie les topiques de la vocation et de l'élection en les faisant davantage coïncider avec une expression affective et une intention autobiographique qui touche parfois à la confession. Son hésitation entre exigence chrétienne de l'humilité et désir de reconnaissance se déploie lorsqu'il cherche sa place aux côtés des glorieux lyriques de l'Antiquité ou des exemplaires italiens, et tente de revendiquer son statut de précurseur dans le paysage littéraire français.

Images de la vocation

Père et grand-père

Macrin inverse la topique héritée d'Ovide et de Boccace, selon laquelle la figure paternelle faisait obstacle à la carrière poétique du fils. Au contraire, son père, mû par des valeurs chrétiennes de mépris pour les richesses matérielles⁸⁷, est pris d'enthousiasme et prophétise l'avenir littéraire de son fils :

*Nam jura cum civilia plurimi
et congerendis divitiis forum
accomodum instarent nec assis
has inopes facerent Camoenas,*

*spreto suorum consilio pater
praesagienti numine percitus :
« Discant lucrosas, inquit, artes
sacra famas quibus est habendi !*

*Tranquilla Phoebi natus ad ocia
dulcesque noster Pieridas specus
vates inaccessos et antra
nota vagis Satyris frequentet !*

*Spelea malit frigida saltuum
vivoque fontes gurgite gemmeos
quam sceptrata inauratosque currus,
munera quam popularis aurae ! »*

⁸⁷ Voir P. Galand-Hallyn, « Muse naïve et tendre style », p. 236-237.

*Ratam hanc parentis candida cum tribus
fecere vocem fata sororibus,
largitus et mi artem chelynque
consilii Patareus auctor.*

Alors que la plupart vers le droit civil
Et le barreau, propres à accumuler les richesses,
Me poussaient, sans donner un sou
Des indigentes Camènes,

Dédaignant les avis des siens, mon père
Poussé par quelque puissance prophétique, s'exclama :
« Qu'ils apprennent des métiers lucratifs,
Ceux qui ont la faim sacrée de posséder du bien !

Né pour les loisirs tranquilles de Phébus
Et pour les douces Piérides, que notre enfant,
Devenu poète, fréquente les grottes inaccessibles,
Les antres connus des Satyres vagabonds !

Qu'il préfère les cavernes glacées des bois
Les sources diamantines et leurs vivants tourbillons
Aux sceptres et aux carrosses dorés,
Aux récompenses de la faveur populaire ! »

Ces paroles de mon père, les destins rayonnants
Les ont ratifiées, ainsi que les trois sœurs,
Et dans sa générosité il m'a donné son art et la lyre,
Le Pataréen, garant de cette décision.

(*Carmina* [1530], II, 23, 61-80)

Le fils exprime sa reconnaissance en distinguant son père des autres membres de son entourage, *plurimi* et *pater* étant placés en fin de vers, respectivement aux vers 61 et 65. D'un côté, les métiers lucratifs et les richesses matérielles sont méprisés : l'abondance n'est qu'accumulation étouffante (*congerendis divitiis*, v. 62, et surtout *fames habendi*⁸⁸, v. 68), et l'or, poudre aux yeux étincelante mais sans consistance, comme le suggère le passage par paronomase, aux vers 75-76, de l'adjectif *inauratos* au nom *aura*, simple souffle ou reflet sans substance. Au contraire, l'allusion aux Muses permet de donner beauté et grandeur à la carrière littéraire, symbolisée, aux vers 71-74, par une énumération de paysages conformes aux idéaux du *locus amoenus*. Non seulement ce paysage est secret, donc sacré (*inaccessos*, v. 71) et vivant (*vagi*, v. 72, *vivo*, v. 74), il est même précieux, et les diamants des sources (*gemmeos*, v. 74) surpassent le clinquant des sceptres dorés. Alors que les Camènes sont

⁸⁸ Écho de la célèbre formule de Virgile, *Énéide*, III, 57, *auri sacra fames*.

jugées *inopes* par la foule malavisée, le lexique du droit et du profit est finalement repris pour désigner Apollon et la poésie, puisque le choix du poète est ratifié (*ratam est*, v. 77) et récompensé (*largitus*, v. 79). L'enthousiasme et le *furor* ne sont pas le fait du seul poète, mais également de celui qui le destine à la poésie : les paroles du père, pleines d'une majesté retranscrite par l'usage du subjonctif présent, sont prononcées sous l'emprise d'un *numen* prophétique (v. 66). La vocation poétique se décline ensuite en trois moments : le constat que l'enfant est né pour les Piérides (*natus ad*, v. 69) ; le vœu prononcé par le père, qui le désigne comme *vates* (v. 71) ; la reconnaissance de la vocation par une divinité, ici Apollon, appelé « auteur de la décision » (*author consilii*, v. 80), et les Parques, allégorie du destin (v. 78). Un premier niveau de lecture semble reléguer la carrière poétique entièrement dans le champ de la prédestination ; toutefois, on peut également lire dans ces trois étapes la distinction entre la *natura* de l'enfant, le choix de vie entériné par le père et la grâce divine.

Si Macrin doit à son père sa vocation de poète, c'est son grand-père, Almaric Tyrel, qui lui a transmis l'amour des Muses, s'il faut en croire l'hymne III, 6, « *Ad Almaricum Tyrellium avum maternum* » :

*Almarice, tuus nepos Macrinus
ingratus foret admodumque agrestis
et primae immemor educationis,
si de Castaliae liquora lymphae,
quo Musae faciles eum rigarunt,
te prorsum duce praevioque ad amnem,
in praeconia nil piasque laudes
derivaret avi, inter et vagantes
plebeiorum hominum silenter umbras,
contempto sineret jacere busto
inculpatam animam sacrosque manes.*

Almaric, ton petit-fils Macrin
Serait le dernier des ingrats et des rustres,
Oublieux de sa prime éducation,
Si du flot de la source castalienne
Dont les Muses bienveillantes l'ont arrosé
Alors que, le précédant, tu le guidais vers leur fleuve,
Pour célébrer le nom et les pieuses louanges de son grand-père
Il n'en détournait quelques gouttes, parmi les ombres
Silencieuses et vagabondes du vulgaire,
S'il laissait gésir dans un tombeau méprisé
Ton âme sans reproche et tes mânes sacrés.

(*Hymnes [1537]*, III, 6, 1-11)

Le grand-père n'est pas lui-même un élu, mais le guide qui permet de l'être, le *dux* qui marche devant l'enfant (*prorsum, praeviso*, v. 6). La métaphore aquatique permet un joli jeu de circularité : l'abondance des eaux castaliennes du baptême, traduite par la *copia verborum* (*liquora* et *lympha*, v. 4, *rigarunt*, v. 5 et *amne*, v. 6), est détournée pour servir de lustration funèbre. Il s'agit de paroles, et ce fleuve des Muses, en réalité, c'est d'abord l'apprentissage du langage et des premiers mots, dont son aïeul s'est chargé dans sa petite enfance, puis de la lecture et du travail scolaire⁸⁹. Après avoir rappelé combien il doit à ce grand-père initiateur, en l'absence duquel il a manqué de sombrer dans le naufrage de l'oisiveté⁹⁰, le poète lui rend un ultime hommage.

La vocation des enfants

Macrin exprime également des vœux pour ses enfants⁹¹. Dans l'élégie 6 du recueil de 1534, adressée à Gélonis, mère et Muse se confondent auprès de Charles⁹² nouveau-né :

*Tu quoque distento nutricis ab ubere pendens,
una aderis parvae spes Charilae domus,
spes Charilae domus, fovit quem matris ab alvo
exceptum, tepidu Calliopaea sinu.
Multaque de puero praesaga voca locuta,
olim venturum vatum ait in numerum
et dixit mihi : « Cresce, puer, mea sacra capesse,
parvaque Castaliis fontibus ora riga. »
Sint rata fatidicae, precor o precor, omnia Musae,
ante meos obitus fulgeat ille dies.*

Toi aussi, prenant le sein gonflé de ta nourrice,
Tu seras l'unique espoir, Charles, de ton humble maison,
Charles, espoir de ta maison, toi qu'elle réchauffe
Après t'avoir recueilli du ventre de ta mère, Calliope, dans son tiède giron.
Au sujet de l'enfant elle prononça un grand discours prophétique,
Elle dit l'avenir en rythmes poétiques
Et pour moi affirma : « Grandis, enfant, reçois mes sacrements,
Baigne ta petite bouche des sources castaliennes. »

⁸⁹ *Hymnes* [1537], III, 6, 12-30. Cette identification des Muses au langage seul rappelle le sens que leur donne Macrin dans des poèmes d'inspiration chrétienne où il fait valoir leur inadéquation à dire la divinité : voir p. 156-158.

⁹⁰ *Ibid.*, v. 36-41.

⁹¹ Sur la représentation de l'enfance dans la poésie de Macrin, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 248-259, notamment les pages sur la phénoménologie de l'enfance, p. 249-252 et la beauté enfantine, p. 252-255.

⁹² Charles réapparaît dans plusieurs poèmes : l'hymne II, 26, adressé à lui lors d'un épisode de fièvre, et l'ode VI, 5, adressée à Charles et Théophile, où le premier est dit « *ortu ab ipso destinate / Thespiacis Nymphis* », « destiné dès sa naissance aux nymphes thespiennes » (v. 3-4). Voir aussi *Hymnes* [1537], I, 22, 39-40.

Voici que près de son joyeux berceau, les vierges
Folâtrent, ayant laissé le sommet du Pinde,
Laisse les ondes de l'Hippocrène,
Et, riant, te font de l'ombre avec des fleurs.

Me trompé-je, Muses, troupe que j'honore,
Suis-je aveuglé par un amour paternel excessif
Qui me rend peut-être désireux et trop confiant,
Ou mon petit garçon honorera-t-il votre culte ?

Dès aujourd'hui je le destine à vos chœurs,
Je le voue à être prêtre de vos mystères,
Dès aujourd'hui, que plectre, cordes, lyres
Occupent ses pensées, dès sa plus tendre enfance.

O déesses, ce bébé que je vous consacre,
Regardez-le d'un œil favorable, je vous le demande,
Quand il pleure, le lait de votre divin
Sein, votre nectar, offrez-lui.

(*Hymnes [1537]*, IV, 10, 5-20)

Les Muses, si souvent appelées, parfois en vain, à délaissier leurs lieux de prédilection pour répondre aux prières du poète⁹⁵, sont spontanément venues se pencher sur le berceau du nouveau-né : la première strophe, si on la compare aux formules d'invocation les plus couramment utilisées par Macrin, témoigne du caractère exceptionnel de son fils. Les toponymes glorieux, Pinde et Hippocrène (v. 6-7), font place à un tableau tendre et joueur, où les Muses s'abaissent aux jeux enfantins (*lusitant, hilares*, v. 2 et 4). Elles deviennent même des figures maternelles et nourricières dans la dernière strophe, le nectar de l'inspiration et le lait de l'allaitement se confondant dans un zeugma aux vers 19-20 (*lactate divino ubere nectareisque succis*). La transmission entre père et fils est étayée par des phénomènes d'écho entre *culta* (v. 9) et *colet* (v. 12), dont l'un puis l'autre sont les sujets respectifs. L'abondance d'expressions touchant au domaine du religieux et du sacré (*sacra*, v. 8, *destino*, v. 9, *voveo*, v. 10, *consecratum*, v. 17) contraste plaisamment avec le débordement de la tendresse paternelle, qui conduit le père à utiliser des termes affectueux pour désigner son fils (comme *puellus*, v. 7, *pupum*, v. 17) au moment même où il le destine à une carrière exceptionnelle, et, surtout, à s'interroger sur sa propre lucidité, emporté qu'il est par son orgueil parental et sa naïveté attendrie (v. 6-8). La vivacité de l'imagination paternelle conduit Macrin à esquisser déjà les tableaux de son fils dans les *loci amoeni* de la poésie : « *Nunc fontium ad rivos sedentem, | nunc gelida nemorum sub umbra* », « tantôt assis sur la rive des sources, tantôt

⁹⁵ *Topos* repris à Claudien et Politien notamment : voir le premier chapitre, p. 107-121.

sous l'ombre glacée des bois » (v. 39-40). Quant au frère aîné, Charles, il doit guider le plus petit sur ce chemin : « *praeibis tramite musico / antea mbulo, et dux litterarum / lingua in utraque politiorum* », « Tu marcheras devant, le précédant sur le chemin des Muses, et tu seras son guide dans les lettres raffinées des deux langues » (v. 47-48). L'imagerie abondante de l'élection poétique et des Muses, loin de tarir l'expression affective sincère, lui fournit au contraire des moyens de se dire⁹⁶ et d'exprimer sa « tendresse éducative »⁹⁷ ; l'idéal humaniste d'Érasme, qui prônait de commencer l'éducation dès les toutes premières années, est également lisible dans ces Muses de la petite enfance⁹⁸.

La petite Susanne⁹⁹, fille de Macrin, est elle aussi l'objet des préoccupations éducatives de son père, qui l'imagine à la fois *puella docta* et future brodeuse :

*Primas secunda litterulas avi
nymphisque Pindi disce faventibus,
aude genitrice et magistra
Pierios peragrarare lucos.*

*Phoebi choreis eia age fer pedem
et te Camoenis dede ita dulcibus,
castis ut antestes Sibyllis
eloquio, ac veteri Corinnae.*

Sous d'heureux auspices, les premiers rudiments des lettres,
Apprends-les auprès des bienveillantes nymphes du Pinde,
Et ose, sous la conduite de ta mère et institutrice,
Te promener dans les bois piériens.

Vers les chœurs de Phébus, allons, va, porte tes pas,
Donne-toi ainsi aux douces Camènes,
Pour surpasser les chastes Sibylles
En éloquence, et l'antique Corinne.

(*Odes [1537]*, I, 6, 9-16)

Comme pour ses frères, la vocation de Susanne est justifiée par une parole prophétique (v. 9), mais son entrée dans la carrière poétique exige de l'audace, représentée ici par les verbes de mouvement (*peragrarare*, v. 12 et *fer pedem*, v. 13), comme pour les premiers pas. Les Muses relaient le personnage de la mère dans l'éducation de la fillette, ce qui explique

⁹⁶ Voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 227-229, qui relève l'imitation de Pontano et note le tissage du lexique précieux de la mythologie et du vocabulaire réaliste de la maternité : l'ode repose sur la tension entre les codes du généthliaque et la volonté d'en corriger les défauts.

⁹⁷ P. Galand-Hallyn, « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 244.

⁹⁸ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 257.

⁹⁹ Macrin consacre un grand nombre de pièces à sa fille Susanne : voir *Hymnes [1537]*, I, 22 et IV, 3 ; *Odes [1537]*, II, 10 et IV, 12 ; *Naeniae [1550]*, II, 5 et III, 16.

l'insistance sur leur douceur (*faventibus*, v. 10 et *dulcibus*, v. 14). La mention de la mère et l'hypocoristique *litterulas*, qui désigne les débuts de l'apprentissage du langage, donnent une touche réaliste à une scène dominée par les références mythologiques¹⁰⁰. L'expression *genitrice magisteria*, au vers 11, rappelle la manière dont Pontano définit son propre rôle auprès de son fils Lucio, *patrio magisterio*¹⁰¹. Les deux strophes suivantes détaillent les enseignements maternels, ses *tenellis artibus* (v. 17), en concluant par celui de la broderie¹⁰².

Splendeur et humilité d'un poète français

Horace et Pindare

Macrin reconnaît, dans ses vers, deux modèles antiques indépassables : Pindare et Horace. On a pu évaluer déjà la connaissance exacte qu'il avait de leurs écrits¹⁰³, et la part de leur imitation respective dans ses vers¹⁰⁴. Je me concentrerai donc sur la manière dont il les représente et, surtout, dont il se représente à leur miroir.

Pour ce qui est de Pindare, Macrin en fait l'exemple du *vates* idéal, dont l'inspiration irrépressible est traduite par une métaphore aquatique :

*Floridæ nec siluere chartæ
Pindari, cuius violente torrens
impetu fertur vagus, et profundo
volvitur alveo.*

*Eloqui exundet mihi tale flumen
quale dyrcaeo fuit ante Vati,
dumque natalem hunc cano, verba vena
divite manent.*

*Et sacram lauri e foliis coronam
colle Parnasi faciant sorores,*

¹⁰⁰ Voir *ibid.*, p. 256-258 ; sur la référence à Corinne, image de la réussite féminine, voir J.-E. Girot, *Pindare en France*, p. 278.

¹⁰¹ *Eridanus*, II, 32, 100 : voir ci-dessus, p. 381-384.

¹⁰² Sur Gélonis la brodeuse, voir p. 348-362.

¹⁰³ Pour ce qui est de Pindare, voir J.-E. Girot, *Pindare en France*, p. 286-300, qui conclut que Macrin avait une connaissance des odes pindariques, mais qu'il ne fait toutefois pas surestimer. Il rappelle également, *ibid.*, p. 70, n. 44, la concomitance de l'édition chez Colines en 1528 des *Odes* d'Horace et du *Carminum libellus* de Macrin. Pour la bibliographie relative à la réception d'Horace à la Renaissance, voir la n. 79, p. 50.

¹⁰⁴ Voir G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 67-70, et la communication proposée par S. Laburthe, « L'imitation d'Horace dans l'œuvre du poète Jean Salmon Macrin », séminaire « Horace et ses lecteurs. La Fortune de l'Antiquité de l'Antiquité à la Renaissance », Paris, juin 2006. Je renvoie également aux conclusions de P. Galand-Hallyn, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) », p. 636-637, sur ce que Macrin doit non seulement aux *Odes* mais aussi à l'*Épître aux Pisons*, et de S. Laburthe, *Hymnes*, p. 54-58, sur l'influence respective des genres de l'ode et de la silve sur sa pratique du lyrisme.

*et mihi plectrum, citharamque fautor
tradat Apollo.*

*Ingeni passis ferar ipsa velis
per tuas Nymphæ veneranda laudes...*

Ils ne sont pas restés muets, les écrits fleuris
De Pindare, dont le torrent vagabond
Est emporté par un violent élan
Et roule dans son lit profond.

Que pour moi aussi jaillisse un fleuve de paroles
Semblable à celui du Poète dircéen autrefois,
Au moment où je chante cet anniversaire, que mes mots
S'écoulent dans sa riche veine.

Qu'une couronne sacrée de feuilles de laurier
Sur le mont Parnasse me soit tressée par les sœurs,
Qu'il me transmette son plectre, sa cithare,
Apollon, mon protecteur,

Que par les voiles déployées de mon génie je sois porté
Vers tes louanges, ô Nymphé vénérable...

(*Lyrice* [1531], I, 2, 31-44)

L'adjectif *floridae* suggère la *copia* visuelle mais aussi celle du style « fleuri », qui abonde en figures ; l'expression *nec siluere* y ajoute la *copia* sonore. Le fleuve métaphorique de l'œuvre pindarique, caractérisé par son impétuosité (*torrens, impetu, volvitur*, v. 2-4), est l'image du style élevé et ample. Pindare concilie les deux styles aux yeux de Macrin. L'imitation du modèle pindarique tient lieu d'inspiration. La violence du fleuve est à même d'inspirer à son tour, ce qui peut rappeler le concept de la « contagion poétique » développé dans l'*Ion* : l'image aquatique se prolonge des écrits de Pindare à ceux de Macrin, dans la seconde strophe, mais va en s'atténuant, remplaçant les « torrents » lyriques par une écriture apaisée, marquée par les verbes *exundet* et *manent* (v. 5 et 8). Macrin poursuit, à la troisième strophe, par une vignette mettant en scène son couronnement par les Muses, redoublé du don symbolique de l'instrument par Apollon, double symbole de l'élection poétique. Une fois accomplie la transmission allégorique de la ferveur hymnique antique, il peut enfin entonner le chant sacré en l'honneur de la « Nymphé » (v. 44), la Vierge. L'image du fleuve révèle son sens : l'imitation de Pindare doit être canalisée dans une poésie épideictique enthousiaste mise au service de figures nouvelles, celles du christianisme.

À Horace, Macrin reprend l'image d'une inspiration aux multiples visages¹⁰⁵, qui s'incarne aussi bien dans le délire bachique que dans les puissances magiques des lieux retirés¹⁰⁶. Comme l'a montré Nathalie Dauvois, cette variété des inspirations et des publics est un élément récurrent de l'éloge d'Horace chez les poètes de la Renaissance¹⁰⁷. L'ode II, 3 des *Carmina*, « *De Q. Horatii Flacci Laudibus* », témoigne de son admiration et de son désir d'établir en France le lyrisme horatien. La première strophe fait d'Horace un maître :

*Magne Iulaeae lyricen Camoenae,
in tuum fas sit nemus ire nobis
teque jungendum fidibus magistro
discere carmen.*

Grand poète lyrique de la Camène julienne,
Qu'il nous soit permis de parcourir ton bois
Et, avec toi pour maître, d'apprendre sur la lyre
À assembler un poème.

(*Carmina* [1530], II, 3, 1-4)

La *Camoena Iulaea* d'Horace, au premier vers, est latine à double titre, par l'épithète et par le choix du nom de Camène, alors que le poète est, lui, désigné par le terme grec hellénisé de *lyricen* (v. 2). La métaphore qui assimile son œuvre à un bois sacré où se promène le lecteur rend hommage à un motif récurrent, le *nemus* étant un lieu de l'inspiration pour Horace, tout en proposant une image spatialisée de l'œuvre littéraire. Horace est montré comme un *artifex* plutôt qu'un *vates* par l'emploi du verbe *jugere* pour désigner le travail de composition poétique, et surtout comme un enseignant (*magister, discere*, v. 3-4).

Macrin s'interroge ensuite longuement (v. 5-32) sur les lieux infernaux que peut parcourir Horace après sa mort, peignant une vignette de chacun. Puis il passe en revue les genres et les thèmes de la poésie horatienne : l'éloge des dieux et de César (v. 33-36), les thématiques élégiaques érotiques (v. 41-48), le *carpe diem* épicurien (v. 49-52), l'œuvre satirique (v. 65-72), en finissant par l'art poétique pour retrouver l'Horace-*magister* des premiers vers :

¹⁰⁵ Voir les prolégomènes, p. 50-51, sur la manière dont Horace associe l'inspiration à des divinités diverses, Apollon, Bacchus et Mercure, mais aussi à la nature et à ses *numina*.

¹⁰⁶ Voir notamment, dans les seules *Odes*, les odes à Faunus (I, 30), à Bacchus (II, 17) ou aux Néréides (II, 19), à rapprocher des odes horatiennes à Bacchus (II, 19 et III, 25) et à Faunus (I, 17 et III, 18), analysées par G. Davis, *Polhymnia*, p. 111-114.

¹⁰⁷ N. Dauvois, « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture. L'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camena* 12, 2012 [<http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/8-N-Dauvois.pdf>], p. 1-3, se penche notamment sur la lettre XXIV, 10 des *Familiares* de Pétrarque, puis sur les éloges du poète par Cristoforo Landino et son élève Pietro Crinito (p. 3-4) avant d'en venir à Macrin.

*Mollibus formas tenerum poetam
inde praeceptis facilique ad altum
calle deducens Helicon, summo in
vertice sistis.*

Ensuite, tu formes le poète encore tendre
Par des préceptes souples, le conduisant
Par un sentier aisé jusqu'au sommet de l'Hélicon
Où tu l'installes tout en haut.

(*Carmina* [1530], II, 3, 73-76)

Élève comme maître sont souples, caractérisés par leur malléabilité, leur flexibilité, avec des adjectifs ordinairement réservés à la poésie légère : *mollibus*, *tenerum*, *facili*, v. 73-74. L'Épître aux Pisons semble pouvoir réconcilier, aux yeux de Macrin, les hauteurs de la grande poésie – puisqu'il permet d'accomplir le *gradus ad Parnassum*, d'en atteindre les sommets (*altum*, v. 74, *summo*, v. 75) – et les douceurs conciliantes du style moyen. Macrin rappelle enfin la dette d'Horace envers Pindare¹⁰⁸, lequel demeure inégalable. Le mérite du Latin est d'avoir été le seul lyrique de Rome (v. 81-92), et dans des temps difficiles (v. 101-104). Macrin partage avec lui ces circonstances : il se juge indigne du maître, mais conserve le mérite de l'originalité dans le contexte historique et géographique qui est le sien. L'éloge d'Horace et sa comparaison à Pindare permettent à Macrin de définir les termes de sa propre pratique de l'imitation créatrice¹⁰⁹.

Si Macrin n'ose se comparer, pour le talent, à son modèle, il peut tout de même mettre en parallèle leurs situations professionnelles et leurs relations avec leurs mécènes. C'est ce qu'il fait dans une ode du recueil de 1546, adressée à Pierre du Châtel :

*Saepius dicis mihi, digna lectu
esse quae scribo lyricis Camoenis,
utque Lesboa fide perseverem
ludere suades.*

*Regibus Thuscis eques ortus istud
suaserat Flacco quoque, dum libellos
ille sermonum Sophiae pararet
fontibus haustos.*

Tu me dis bien souvent qu'elles sont dignes d'être lues
Par les Camènes lyriques, les choses que j'écris,
Tu me persuades de persévérer à jouer
Sur la lyre de Lesbos.

¹⁰⁸ Voir aussi *Hymnes* [1537], III, 22, 7, où la Camène horatienne est qualifiée de « pindarique ».

¹⁰⁹ N. Dauvois, « Horace à la Renaissance », p. 5.

Le cavalier descendant des rois étrusques¹¹⁰
 Avait persuadé Flaccus pareillement, lorsque le grand poète
 Composait ses petits livres de satires, puisés
 Aux sources de la Sagesse.

(*Odes [1546], II, 12, 1-8*)

Macrin établit un parallèle entre Mécène et Du Châtel d'une part, Horace et lui-même de l'autre, parallèle qui, en étant élogieux pour le premier, le devient pour le second. La répétition du verbe *suades/suaserat* (v. 4 et 6) rend évident le procédé. Le recours aux Camènes comme figures de lectrices au vers 2 efface l'écart temporel entre les deux poètes, et l'adjectif *lyricis*, de même que la mention de la lyre de Lesbos au vers 3, font de Macrin l'héritier naturel d'Horace. Son intention n'est pas seulement de glisser, dans l'éloge de son protecteur, le sien propre, mais aussi d'obtenir un soutien financier conséquent :

*Hanc mihi si quis relevare curam,
 esse Mecoenas velit et poetae,
 aemulus Flacco meditabor hymnos
 atque Marullo.*

*Ocii laeti vacuaeque mentis
 est opus carmen, simul atra cura
 nubilat sensus, animum relinquit
 entheus ardor.*

Si quelqu'un voulait me soulager de ce souci
 Et devenir le Mécène du poète que je suis,
 Je méditerai des hymnes, rivalisant avec Flaccus
 Et Marulle.

Le loisir joyeux et l'esprit libre,
 Voilà ce dont la poésie a besoin ; dès que les noirs soucis
 Obscurcissent la réflexion, elle quitte l'esprit,
 L'ardeur enthousiaste.

(*Odes [1546], II, 12, 21-28*)

La seconde strophe citée présente la nécessité de l'*otium* poétique comme une vérité générale, en employant le style de la formule gnomique ; cette vérité s'appuie sur le rappel du rôle joué par Mécène auprès d'Horace, un parallèle qui est élogieux pour le patron comme pour le poète. Macrin se propose, à l'avenir, d'être l'*aemulus* de son modèle, à condition de

¹¹⁰ Mécène.

pouvoir compter sur un protecteur, garant du *furor* même, comme le suggère le vers 28 avec l'expression *entheus ardor*.

Dans l'ode II, 23 des *Carmina*, on l'a vu, Macrin impute à son père sa vocation poétique¹¹¹. Il suggère également qu'il tire sa légitimité comme poète de l'héritage d'Horace et de Pindare. À la manière du premier, le poète commence par affirmer la durabilité de son legs (v. 1-12), en soulignant combien elle contraste avec l'humilité de sa condition (v. 13-22). Se réclamant d'un don prophétique, il affirme que son œuvre sera connue de la postérité : « *Cortina fallit me nisi Delphica / et Phoebos augur, posteritas teret / hoc quicquid exegi* » (« Si le trépied de Delphes ne me trompe, ni Phébus prophète, la postérité usera à ce que j'ai érigé », v. 9-11). L'emploi du verbe *exegi* en fin de strophe est une référence transparente au premier vers de l'ode III, 30 d'Horace, *Exegi monumentum aere perennius*. Son œuvre semble promise à un avenir radieux, puisque aujourd'hui encore ses illustres prédécesseurs jouissent d'une gloire enviable :

*Semper cruentas fugi acies virum
et rauca diris classica cantibus,
ignobili hac laetus quiete
Thespiadumque choris dearum,*

*quas mollis olim suetus Anacreon
aptare nervis lene sonantibus,
pugnax et Alcaeus modisque
dulcibus illecebrosa Sappho.*

*Vivunt Camoenae, nec senii situs
aut seculorum livida edacitas
delevit admiranda magis
Aeneadis monumenta Flacci.*

*Quin et deorum deliciae sumus
et cura flagrans. Pan Tegeaticus
laudavit aestiva frequenter
Pindaron Ogygiden sub umbra,*

*divusque blandi pectinis arbiter,
cui rore lotae Castalio comae,
dignatus hunc sacris eundem
saepe epulis decimisque Phoebus.*

Toujours j'ai fui les rangs sanglants des guerriers
Et les sonneries du clairon aux sinistres échos,
Trouvant la joie dans un calme sans renom
Et les chœurs des déesses thespiennes,

¹¹¹ Voir précédemment, p. 396-398.

Qu'autrefois le charmant Anacréon aimait
 À attacher à ses cordes de musique légère,
 Et le pugnace Alcée, et la séduisante
 Sappho aux douces mesures.

Elles vivent, les Camènes, et ni le délabrement de l'âge
 Ni la faim envieuse et dévorante des siècles
 N'ont su détruire les monuments érigés
 Par Flaccus pour l'admiration des grands Enéades.

Et puis des dieux nous faisons les délices
 Et le souci brûlant. Pan tégéate
 Souvent loua, à l'ombre estivale,
 Pindare ogygien,

Et le dieu maître du plectre caressant
 Dont la chevelure est lavée de rosée castalienne,
 Souvent il a jugé ce même poète digne
 Des banquets et des dîmes sacrés, Phébus.

(*Carmina* [1530], II, 23, 21-40)

Ces quelques strophes, en tissant ensemble les motifs lyriques, dépeignent un « âge d'or » poétique où les temps et les statuts se confondent. Les poètes de toutes époques coexistent : Macrin, les lyriques grecs dont il énumère trois noms aux vers 25-28 (Anacréon, Alcée et Sappho), Horace et Pindare dont les noms sont mis en parallèle dans les vers finaux des strophes (v. 32 et 36). L'enjambement entre les deux premières strophes citées permet de passer avec fluidité de sa situation à celle des lyriques grecs, et les « déesses thespiennes » garantissent la transition de l'un à l'autre, par l'affirmation d'un culte partagé. De même, l'intimité entre hommes et dieux est digne de l'âge d'or. Les Muses offrent un lieu de calme loin des tourments (*laetus quiete*, v. 23), de vie immortelle, comme le proclame l'affirmation *Vivunt Camoenae* au vers 29 ; les dieux ont souci des hommes (*cura*, v. 34), et Pan et Apollon réunis ne sont plus les objets de louange des poètes, mais ceux qui prononcent leurs éloges (*Pan laudavit*, v. 35-36 ; *Phoebus dignatus*, v. 39-40). Les combats des vers 21-22, avec leurs sonorités dissonantes, font place à des luttes d'un autre genre : si Alcée est *pugnax* (v. 26), c'est comme poète, et Anacréon n'attache à ses cordes que les mélodies des Muses (v. 25).

Les honneurs reçus par Pindare et Horace, estimés par les dieux en personne, laissent entrevoir ceux auxquels Macrin pourrait prétendre. Il met donc en parallèle sa carrière et la leur, mêlant les références à la faveur divine et à la faveur du public et du roi :

*Huic ora fari nescia parvulo et
 cunis jacenti luscinia insidet ;
 plectro illum at exactis tyrannis*

rite memor patria ornat aureo. (...)

*Illum receptum me quoque in ordinem
(pigri sit impar vis licet ingenii
fingamque deductum, legentis
instar apis thyma grata, carmen) ;*

*inuitatis mactat honoribus
gens Franca vatis nomina nec negat,
confessa se debere primam
hisce mihi in lyricis coronam.*

Sur la bouche du premier, encore ignorant du parler et bébé
Au berceau, un rossignol vient se poser ;
Les tyrans une fois chassés, l'autre, sa patrie
Se souvient de lui et le décore d'un plectre d'or, en bonne et due forme. (...)

Dans cet ordre remarquable, j'ai été reçu moi aussi,
(Bien que la force de mon esprit paresseux soit inférieure
Et que je façonne un chant modéré
Comme une abeille qui butine le thym qui lui plaît)

C'est d'honneurs inouïs qu'elle me couvre,
La nation française, sans me refuser le nom de poète inspiré,
Elle avoue me devoir la première
Couronne parmi nos lyriques.

(*Carmina* [1530], II, 23, 41-44 et 49-56)

La première strophe distingue deux temps de l'élection poétique : la grâce divine, manifestée par le prodige des vers 41-42, et la reconnaissance humaine, affirmée par le don symbolique de la patrie au poète, aux vers 43-44. Le premier intervient avant même le début de la carrière du poète, puisque sa bouche est encore *fari nescia* ; le second couronne ses accomplissements au terme de sa vie, et glorifie son souvenir (*memor*). Le caractère exceptionnel de Pindare comme celui d'Horace tiennent donc à deux choses, leur *natura* et leur réception. Macrin, lui, peut s'inclure dans l'ordre des poètes (*ordinem illum*, v. 49) pour la seconde de ces raisons, l'honneur qui lui est consenti par ses contemporains, mais pour ce qui est de la première, il ne se juge pas digne de ses illustres prédécesseurs. Son esprit est inférieur (*impar*, v. 50), et il pratique le *carmen deductum* (v. 43), la poésie mince et ténue comme un fil. La réception seule lui permet de prétendre se comparer à eux. S'il reçoit bien le titre de *vates* et la couronne qui le symbolise (v. 47-49), il nuance ses mérites en prêtant à la France des verbes de parole qui semblent tempérer son élan : *nec negat, confessa*, v. 54-55.

L'oie et les cygnes

Les doutes que paraît entretenir Macrin quant à sa légitimité de *vates* ne tiennent pas uniquement à la distance qui le sépare de ses glorieux modèles, mais également à sa nationalité. Tout en professant son admiration pour les poètes néo-latins italiens¹¹², Macrin tâche tant bien que mal d'apparaître à leurs côtés tout en feignant l'humilité. Ainsi, dans l'ode II, 6 des *Lyrice*, il prétend rougir de se voir comparé à eux par son destinataire :

*Quin has diceris aestimare tanti
culti ut non dubites Politiani et
Pontani Hesperidum canentis hortos,
ac (si diis placet), ipsius Marulli
elegantibus anteferre Musis.
Quos treis nostra adeo probavit aetas
priscis dejeret ut pares poetis.
Posthac ne rogo, Hilerme docte, tantum
hoc stulto tribuas amore nobis.
Nec nostros adeo vehas libellos
in coelum nimio favore, cum sint
praesertim illepidique et invenusti.
Ne si id audierit Latina tellus,
tellus omnigeni leporis altrix,
irritetur, et increperet cachinnis.*

On dit que tu as pour mes écrits tant d'estime
Que tu n'hésites pas à les préférer
Aux Muses élégantes du raffiné Politien,
De Pontano, chantre du jardin des Hespérides,
Et (si les dieux veulent) de Marulle en personne.
Ces trois-là, notre époque les admire tant
Qu'elle les juge égaux aux poètes antiques.
Aussi, docte Guillaume, je te le demande,
Ne me donne pas tant de valeur, aveuglé par ton affection pour moi,
Ne porte pas si haut mes petits livres
Au ciel, par une faveur excessive, alors qu'ils sont
Vraiment sans charme ni élégance.
Si la terre latine venait à entendre cela,
La terre qui a fait naître tous les charmes,
Elle s'en irriterait, et éclaterait de rire.

(*Lyrice* [1531], II, 6, 11-25)

Dans des hendécasyllabes dont la légèreté moqueuse rappelle Catulle, mais aussi le Pontano du *Parthenopeus*, Macrin introduit un double niveau dans la comparaison. D'une part, il feint

¹¹² À comparer avec l'attitude plus anti-italianiste d'un Bourbon : voir S. Laigneau, « De l'éloge de l'humanisme à l'éloge de la France », p. 411. Voir également J. Lecoinge, *L'Idéal et la différence*, p. 240, sur la différence de rapport entre littérature et pouvoir en Italie et en France.

de mettre en doute le jugement de Langey, qui le compare aux Italiens, Politien, Pontano et Marulle, dont chacun occupe un vers ; le vers 13 utilise le titre du poème didactique de Pontano, le *De hortis Hesperidum*, pour lui rendre hommage en l'associant à un lieu divin. Ses protestations égratignent aussi bien son destinataire, rendu *stultus* par l'amitié (v. 19), que ses écrits, jugés *illepidi* et *invenusti* (v. 22) – mais la noblesse du sentiment prêté à Langey, l'abondance d'hyperboles laudatives reprenant son jugement aux vers 20-21, le choix de préfixes privatifs pour les épithètes du vers 22, montrent que ces dénégations sont pure coquetterie. D'autre part, les poètes italiens sont comparés avec ceux de l'Antiquité (avec les verbes *probare* et *dejere*, v. 16-17). Par leur œuvre, c'est bien la *tellus latina* qui est glorifiée, bien que même elle, par son attitude rieuse traduite par le lexique satirique des vers 24-27, descende de son piédestal. La modestie affectée de Macrin est un badinage, moyen de faire connaître l'estime dans laquelle le tient un personnage éminent.

On retrouve dans l'hymne IV, 14 du recueil de 1537 une métaphore moins clairement ironique, mais qui traite l'opposition entre la haute poésie des Muses italiennes et le style bas de ses propres productions avec une métaphore plaisante. Alors que Macrin s'interroge, depuis plusieurs strophes, sur la manière dont il pourrait composer un éloge digne de Marguerite de Valois, l'immensité du sujet le laissant démuni (« *ingens egentem copia me facit* », v. 1), c'est Apollon lui-même qui lui apparaît pour l'en dissuader, en lui rappelant sa petitesse (*parvitas*, v. 22) et celle de ses cordes (*minutis fidibus*, v. 25). D'autres pourraient s'en charger, mais pas lui :

« *Haec digna grandi est Maeonidae tuba,
vel Vida quantam vel meus Actius
inflat Acteoque juxta
ore potens Latioque Budaeus.*

*Inbellis at vos turba potens lyrae,
plebeia ludorum otia, nuptias,
unguenta, luxus et choreas
pontificum et celebrate coenas. »*

« Elle est digne des hauteurs de la trompette du Méonide,
Ou de celle, élevée, où Vida ou mon cher Actius
Soufflèrent, ou le maître de la parole
Latine autant que grecque, Budé.

Mais vous, troupe des poètes qui règnent sur la lyre pacifique,
Les loisirs divertissants du peuple, les noces,
Les parfums, le luxe, les chœurs
Et les banquets des papes, célébrez-les ! »

(Hymnes [1537], IV, 14, 41-48)

Au Virgile de l'*Énéide*, à Vida et à Pontano, l'honneur de chanter dignement des puissants dans des vers épiques ; ou bien en France, à Budé qui, par son érudition de philologue, domine les Muses latines et grecques. Toutefois, les sujets de style lyrique qu'Apollon semble réserver aux Muses de Macrin dans l'énumération de la seconde strophe furent traités par Pontano, en particulier ceux qui sont placés à la rime, les *nuptias*, les *choreas* et les *coenas* : Pontano s'illustra davantage dans des poèmes d'épithalame ou de fête que dans la poésie encomiastique. Il n'y a donc pas de rupture absolue entre les poètes de l'épopée et ceux du lyrisme, et les thèmes que les Muses macriniennes peuvent traiter font de lui un héritier de Pontano, même si le texte feint de dire le contraire. Le poète répond à Apollon dans la dernière strophe de l'hymne :

*Saltus peragrantem attamen Aonas
et saxa Pindi frondea, quid vetat
decerpere huic incana parvo
lilia cum violis canistro ?*

Tout de même, tandis que je me promène dans les défilés aoniens
Et les falaises feuillues du Pinde, qu'est-ce qui m'interdit
De cueillir pour celle un petit panier
De lis tout blancs et de violettes ?

(*Hymnes [1537]*, IV, 14, 61-64)

L'opposition entre la grandeur des toponymes de la haute inspiration, l'Aonie et le Pinde, et la petitesse des ambitions de Macrin, promeneur un peu insouciant (*peragrantem*, v. 61), relève de l'hyperbole humoristique. La cueillette des fleurs, métaphore du style moyen, permet tout de même d'approcher les paysages admirables du style élevé.

Cet argument conjugue l'humilité et l'ambition : même si la comparaison aux poètes antiques ou italiens est désavantageuse, il est glorieux de leur être au moins comparable. Macrin exprime cette certitude par une métaphore récurrente, celle de l'oie et des cygnes, reprise de la neuvième Bucolique de Virgile¹¹³. Sa première occurrence se trouve dans les *Carmina*, à la fin du premier livre, après que Macrin a imaginé sa mort et sa postérité :

*Dicar Latino pectine principem
Flaccum secutus, quo potui modo,*

¹¹³ Virgile, *Bucoliques*, IX, 32-36 : « *Et me fecere poetam / Pierides ; sunt et mihi carmina ; me quoque dicunt | vatem pastores ; sed non ego credulus illis ; nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna | digna, sed argutos inter strepere anser olores* », « Moi aussi les Piérides m'ont fait poète ; moi aussi je sais des vers ; moi aussi les bergers me disent inspiré ; mais je ne les crois pas trop ; jusqu'à présent, me semble-t-il, aucune de mes œuvres n'est digne de Varius ni de Cinna, mais je criaille, telle une oie, parmi des cygnes harmonieux » (trad. cit.).

*quo Phoebus externaeque Musae
ingenium voluere parvum.*

*Omnes enim non omnia possumus,
sed laude dignus maxima qui sequi
cum vellet, aversa coactus
stare vel in minimis Minerva.*

*Sat si, involutis molli hederacomis,
vatum sacratum extremus in ordine
adscribor, ut Tarpeius anser
inter Apollineos olores.*

On dira de moi que j'ai suivi le premier maître du plectre latin,
Flaccus, dans la mesure de mes moyens,
Du faible génie que Phébus et des Muses étrangères
Ont bien voulu me concéder.

« Nous ne sommes pas tous capables de tout », en effet,
Mais il est digne d'éloge, celui qui, désireux
De suivre la voix haute, s'est vu contraint par une Minerve
Adverse de rester à ras du sol.

Ce sera assez si, les cheveux tressés de lierre flexible,
Parmi les poètes sacrés j'occupe le dernier rang,
Comme l'oie tarpéienne
Au milieu des cygnes d'Apollon.

(*Carmina* [1530], I, 31, 57-68)

Les trois strophes développent l'idée que le style choisi doit être adapté aux forces du poète¹¹⁴. Le verbe initial, *dicar*, est de première importance : « être dit » est la garantie de l'immortalité poétique, quelles que soient les nuances qu'apporte aussitôt le poète, qui impute la petitesse de son génie (*parvum ingenium*, v. 60) à sa nationalité et au fait que ses Muses soient, nécessairement, étrangères (*externae*, v. 59). Macrin parvient à concilier son aspiration à la gloire et sa modestie dans la seconde strophe, en se discernant pour principal mérite d'avoir su accepter l'*ingenium* qui était le sien, les entraves à ses ambitions étant personnifiées par une *Minerva aversa* (v. 63-64), donc par les insuffisances de son propre esprit. Cette humilité dans la gloire lui permet d'obtenir le titre de *vates* (v. 66), d'être un *ultimus inter pares*, comme l'oie au milieu des cygnes. La gloire véritable du poète ne vient pas de ce qu'il excelle dans des entreprises littéraires ambitieuses, mais de ce qu'il accepte sa propre nature et la voie moyenne à laquelle elle le conduit¹¹⁵.

¹¹⁴ Voir P. Galand-Hallyn, « Médiocrité éthico-stylistique et individualité littéraire », p. 113-114.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 114, qui fait de Macrin « l'homme de la voie moyenne ».

Au début des *Lyrice* de 1531, Macrin fait appel, pour rendre hommage à la Vierge, aux poètes néo-latins italiens, réveillés et inspirés par Apollon : « *Vos quoque, excultis agedum Camoenis / plaudite et Divam celebrate vates, / quos agens largo trepidos fatigat / Delius oestro* » (« Vous aussi, allons, avec vos Camènes si élégantes | Applaudissez, et célébrez la déesse, poètes | Qu’emmène éperdus le Délien | En les aiguillonnant »)¹¹⁶. Macrin énumère ainsi Pontano, désigné par son surnom d’Actius (v. 9), puis Vida (v. 13) ou encore Bembo (v. 16), et il exhorte leur « pieuse Muse » (*pia Musa*, v. 13) à les faire se relever (*excitet*, en anaphore aux vers 13 et 14). Les poètes italiens sont tirés de leur hibernation par l’enthousiasme chrétien et le printemps français. Mais pour Macrin lui-même, quelle place reste-t-il en si prestigieuse compagnie ? Il y répond aussitôt :

*Ipsē (si Gallum modo fas sit inter
Italae poni decora alta gentis,
stridulum argutos velut anserem olim
inter olores)*

*ipse quod possum levioꝛe plectro
ante quo Sappho studiosa lusit,
laetus hanc lucem recolo et sacratos
Virginis ortus.*

Moi-même (pourvu qu’il soit permis à un Français
De se placer au milieu des fleurons du peuple italien,
Comme autrefois l’oie stridente au milieu
Des oiseaux au chant harmonieux),

Moi-même, dans la mesure de mes moyens, avec le plectre bien léger
Dont joua autrefois Sappho la passionnée,
Heureux, je remémore ce jour et la naissance
Sacrée de la Vierge.

(*Lyrice* [1531], I, 2, 17-24)

Le *quod possum* du vers 21 reprend le *quo potui modo* des *Carmina* (v. 58), se joignant ici encore à la métaphore de l’oie parmi les cygnes. La modestie de Macrin est tempérée par l’anaphore de *ipse* en début de strophe, qui le distingue des Italiens, mais pour le mettre en valeur. L’image de l’oie est reprise en deux autres endroits de l’œuvre. Dans les *Hymnes* de 1537, elle est inversée : Macrin promet à Guillaume du Bellay que, pour peu qu’il lui offre un soutien plus conséquent, il pourra enfin se métamorphoser : « *Clamabis quoties legendo nostra / cycnum ex ansere me repente factum ?* » (« Combien de fois t’exclameras-tu en lisant

¹¹⁶ *Lyrice* [1531], I, 2, 5-8.

nos écrits | Qu'un cygne est né soudain de l'oie que j'étais ? »¹¹⁷. Dans les *Naeniae*, enfin, c'est en se comparant non seulement à ses glorieux prédécesseurs, mais aux étoiles montantes de la génération suivante qu'il réutilise la comparaison, dans une ode adressée à Joachim du Bellay :

*Supreme vatum hic postera quos feret,
exacta et aetas quos tulit hactenus,
facunde Bellai, coruscum
Andegavis Ligerique lumen,*

*me bellicoso condita Iulio
illustre cujus nomen habet, tulit
urbs anserem rauce strepentem
inter Apollineos olores.*

Toi le plus grand des poètes que portera l'avenir
Et de ceux que le passé a portés jusqu'ici,
Éloquent du Bellay, étincelante
Lumière de l'Anjou et de la Loire,

Moi, c'est la ville fondée par le belliqueux Jules¹¹⁸,
Dont elle porte le nom illustre, qui m'a porté,
Comme une oie qui pousse des cris rauques
Au milieu des oiseaux d'Apollon.

(*Naeniae* [1550], II, 9, 1-8)

Les échos entre les deux strophes amènent à faire le parallèle entre les deux poètes, qu'il s'agisse de l'allusion à la ville ou région natale¹¹⁹ ou de la répétition du verbe *fero* aux vers 1, 2 et 6. La métaphore de l'oie prend une inflexion nostalgique dans une ode qui semble constater que le flambeau poétique est passé à d'autres, alors que Macrin, lui, est resté ce qu'il prédisait qu'il serait, vingt ans plus tôt. L'ode demande à Du Bellay de participer aux hommages à Gélonis, en faisant référence, une nouvelle fois, à Horace (v. 17) mais aussi à Pétrarque (v. 27)¹²⁰.

¹¹⁷ *Hymnes* [1537], V, 21, 19-20.

¹¹⁸ *Iuliodunum*, nom donné par Macrin à Loudun : voir p. 329.

¹¹⁹ L'Anjou et la Loire sont la patrie de Du Bellay, mais aussi celle que Macrin se reconnaît : dans les *Carmina* I, 31, 31-32, il mentionne sa retraite en Anjou et sur les bords de la Loire (*recessu Andegavo Ligerisque ripis*, voir ci-dessous, p. 418). Le passage de flambeau est également géographique, et Du Bellay est la nouvelle « étoile » d'une région autrefois adoptée par Macrin.

¹²⁰ Sur l'évocation de Laure et d'Olive, voir p. 358.

Polyphème victorieux

Dans l'hymne V, 6 du recueil de 1537, adressée à Adrien Dreux, Macrin s'émerveille des pouvoirs des poètes de légende, Orphée domptant les bêtes sauvages (v. 5-8) et Amphion forçant par son chant les remparts de Thèbes à se dresser (v. 9-12). À ces deux noms mythiques, Macrin ajoute Polyphème, allant jusqu'à réécrire le mythe puisque le Cyclope parvient à ses fins :

*Sub fera quin et Polyphemus Aetna
flexit argutis Galathean odis,
capta rorantes agit illa dulci
voce jugales.*

Bien plus, dans les profondeurs de l'Etna sauvage, Polyphème même
Sut fléchir Galatée par ses odes exquisées :
Séduite par sa douce voix, la belle passa
Sous le joug couvert de rosée.

(*Hymnes [1537]*, V, 6, 13-16)

Il est rare – sinon inédit – d'associer Polyphème au catalogue des poètes mythiques. Ce choix de Macrin est peut-être un hommage discret à l'une des rares œuvres lyriques de Pontano : dans la strophe citée, le Cyclope devient même un auteur d'odes (*argutis odis*, v. 14). De surcroît, Macrin associe la poésie de Polyphème à la thématique conjugale (les *rorantes jugales*, v. 15-16), et non pas seulement au pouvoir de séduction érotique du chant, ce qui paraît confirmer le clin d'œil à Pontano. La suite de l'ode exprime l'émerveillement du Loudunais face à sa réception : « *si colant docti mea scripta, mirum, | hos sinu et passim foveant libellos* » (« Que les doctes honorent mes écrits, je m'en émerveille, | Et de ce que partout ils gardent tout contre leur cœur mes petits livres »)¹²¹. Macrin conclut en soulignant son absence de richesses, moins matérielles que stylistiques, soulignant la modestie de sa maison, mais aussi de ses jardins et de ses fontaines (v. 25-28), métaphores de la production poétique ; au moins les Muses l'inspirent-elles tout de même (« *At suo Musae comites alumno | carmina afflantes operosa dictant* », « Au moins les Muses sont-elles mes compagnes, et à leur nourrisson | Elles soufflent des poèmes travaillés qu'elles lui dictent »)¹²². Comme Polyphème, Macrin est l'homme d'une poésie humble, et sa réception positive tient du miracle. Mais cette réception confirme aussi l'importance de pratiquer une poésie conforme à

¹²¹ *Hymnes [1537]*, V, 6, 17-18. Le terme de *libellus*, associé au *sinu* et au verbe *foveo* – même s'il est ici question d'un docte et non d'une *puella* – rappelle également Pontano et l'élégie liminaire du *Parthenopeus*.

¹²² *Ibid.*, v. 29-30.

son *ingenium* et à son *èthos* et valorise le courage du poète qui accepte la médiocrité pour y demeurer fidèle¹²³.

Mort du poète

Dans l'ode I, 31, déjà citée¹²⁴, qui clôt le premier livre des *Carmina*, « *Ad Hil. Bellaium, cognomine Langium* », Macrin imagine sa mort. Il prie son protecteur, « arbitre et censeur de [son] plectre de peu d'envergure » (*minuti pectinis arbiter censorque*, I, 31, 1-2) d'épargner à sa dépouille les lamentations et chants funèbres (v. 10-16), les bûchers gigantesques ou les tombes ornées (v. 17-22). La tombe qu'il s' imagine ressemble à la fois aux tombeaux de Pontano, couvertes de fleurs parfumées¹²⁵, et au cortège de Properce¹²⁶, dont toute la suite est composée de sa production littéraire :

*...fronde quiescere
sub cana opacantis salicti
gratius est viridisve lauri.*

*Hic suave inhalet mollis amaracus,
hic mixta calthis lilia luteis
narcissus inscriptique regum
nominibus redolento flores.*

*Tres pompa libri funeris est mei,
nuper juventa fervidus impigra
quos elaboravi recessu
Andegavo Ligerisque ripis.*

... Reposer en paix sous les frondaisons
Blanches d'un saule ombreux
Est plus agréable, ou d'un laurier verdoyant.

Qu'ici la caressante marjolaine exhale son souffle suave,
Qu'ici les lys mêlés aux jaunes soucis
Et le narcisse, et fleurs où sont inscrits
Les noms des rois, embaument.

Mes trois livres, voilà tout mon cortège funèbre,
Qu'autrefois, dans la ferveur de ma fougueuse jeunesse

¹²³ P. Galand-Hallyn, « Médiocrité éthico-stylistique et individualité littéraire », p. 115-116.

¹²⁴ Voir l'analyse p. 413-414.

¹²⁵ Voir p. 180-182 et 192-193.

¹²⁶ Properce, *Élégies*, II, 13, 25-26.

J'ai élaborés dans ma retraite
Angevine et sur les berges de la Loire.

(*Carmina* [1530], I, 31, 22-32)

L'énumération de fleurs mélangées (*amaracus, calthis, lilia* et *narcissus*, v. 26-28) et l'insistance sur le parfum qu'elles exhalent, qui encadre la strophe (*inhalet*, v. 25, et *redolento*, v. 28), ou encore leur douceur toute féminine, marquée par l'adjectif *mollis* (v. 25), rappellent les tombeaux pontaniens ; le laurier auquel Macrin aspire au vers 24 orne la tombe de Pontano lui-même¹²⁷. Mais au-delà de l'hommage, le poète recrée sa tombe à l'image du *locus amoenus* qu'il a tant de fois chanté : la variété des essences d'arbres et de fleurs transfigure le tombeau, qui redevient lieu d'inspiration. On retrouve une évocation semblable de sa tombe dans l'*Épithalame* 13, après deux strophes où Macrin imagine son trépas et le deuil de ses amis :

*Sed nigrae spissis follis inumbrent
aesculi bustum viridesque lauri
et rosae circum redolento et albo
lilia flore.*

Mais que des chênes noirs au dense feuillage ombragent
Ma tombe, et que des lauriers verdoyants,
Que des roses embaument l'air alentour, et des lys
À la blanche fleur.

(*Épithalames* [1531], 13, 69-72)

Dans les deux cas, l'ombre d'un feuillage est le premier élément décrit, suivi de près par la mention du laurier, emblème de poésie ; l'énumération de fleurs se clôt sur l'évocation des lys, absents de la flore pontanienne, qui permettent à Macrin de « franciser » discrètement son tombeau, ou de rappeler la fleur symbolique de la Vierge dans l'iconographie catholique.

S'il ne se compose pas, comme Pontano, d'épithaphe, Macrin imagine longuement quelle postérité sera la sienne. Dans l'ode I, 31 des *Carmina* de 1530, que nous avons déjà évoquée, il réclame à Loudun l'honneur d'un couronnement *post mortem*, pour avoir été le premier poète français véritable, c'est-à-dire digne des Anciens, de Pindare et d'Horace :

*... sacris avorum me quoque honoribus
adjunge posthac et mihi Delphica
lauro Dionaeaque myrto
texe volens meritam coronam.*

¹²⁷ *De Tumulis*, II, 50 : voir p. 392-395.

*Impune nam si vera faterier
citraque nobis invidiam licet,
magna ipse primus quem probarit
Gallia tempus ad hoc poetam,*

*primus puellae tinnula Lesbiae
qui plectra sumpsi et Pindaricum melos
non ante vulgata per urbes
Pictonicas fide publicavi.*

À moi aussi, accorde-moi les honneurs sacrés
Des ancêtres ; pour moi, avec le laurier
Delphique et le myrte dionysiaque,
Tresses de bon cœur la couronne que je mérite.

Car si je puis impunément dire la vérité,
Sans devenir objet de jalousie,
Je suis le premier que la grande France
Ait jugé digne, à ce jour, du nom de poète,

Le premier à m'être saisi du plectre argenté
De la demoiselle de Lesbos, et à avoir révélé la mélodie pindarique,
Sur une lyre que jamais on n'avait entendue,
À travers la ville de Poitiers.

(*Carmina* [1530], I, 31, 37-48)

Perrine Galand a analysé cette ode, peinture de la consécration future qui attend le poète : « l'émotion suscitée par l'évocation de cette légitime reconnaissance entraîne ici aussi une hausse du ton et du registre lexical, qui se fait plus proche de l'épopée, et Macrin emprunte cette fois à Virgile, Sénèque ou Lucain des images sublimes ou pathétiques »¹²⁸. Il reçoit enfin le couronnement – où se mêlent les inspirations apollinienne et dionysiaque, comme chez Horace (v. 38-39) – et s'autorise enfin une parole quelque peu dégagée des impératifs de la modestie, quoiqu'encadrée par de nombreuses modalisations (*si vera faterier, licet*, v. 42-43).

On distingue dans la manière qu'a Macrin de représenter sa carrière des motifs récurrents, voire redondants : la comparaison avec les Anciens, Pindare, Horace et les lyriques grecs, ainsi qu'avec les Italiens, dont il feint qu'elle est à son désavantage ; le repli, dès qu'il veut se glorifier, sur l'évocation de Loudun, allégorie protectrice et qui le légitime ; le dialogue paradoxal entre l'affirmation hyperbolique de l'humilité et celle, atténuée, de l'amour pour la gloire ; la recherche de l'assentiment du destinataire, parfois inscrite dans le texte, pour justifier ses prétentions au titre de *vates*, qu'il met à distance sans pourtant y renoncer

¹²⁸ P. Galand-Hallyn, « Macrin et la liberté de l'éloge », p. 528-529.

complètement¹²⁹. Le dernier passage cité montre l'argument le plus sincèrement invoqué par Macrin : il est un précurseur, *primus*, comme il le répète aux vers 43 et 45. Ce titre de gloire lui permet de réconcilier l'humilité indispensable à son *ethos* tout en légitimant sa nature de poète inspiré, jouant son rôle dans la « chaîne d'or » des poètes¹³⁰.

Macrin a besoin, pour se définir comme poète, d'une altérité, que ce soit le groupe – famille, cercle d'amis, région natale – qui lui offre sa reconnaissance, ou bien les modèles qu'il se propose comme points de comparaison, avec plus ou moins d'affectation. S'il ne peut égaler Pindare ou Horace pour le talent lyrique, il peut se réclamer de leur variété et, pour le second, des circonstances dans lesquelles il composa son œuvre ; il se distingue des néo-latins italiens par sa singularité dans le paysage littéraire national. Les Muses servent moins à reprendre les topiques de l'élection et de la reconnaissance poétique qu'à réaffirmer le lien affectif ou poétique entre Macrin et ces différentes figures de l'altérité, voire à incarner cette altérité de la réception.

¹²⁹ Voir P. Galand-Hallyn, « Muse naïve et tendre style », p. 224, et G. Soubeille, *Épithalames & Odes*, p. 82.

¹³⁰ On peut citer les hommages rendus à Macrin, par exemple par Michel de l'Hospital, dont P. Galand-Hallyn étudie la dette envers Macrin dans la manière dont il met en scène, lui aussi, sa vocation et sa carrière : « Michel de l'Hospital à l'école de Salmon Macrin », p. 18-21 et 24, ou par Dorat, ead., « La poétique des Odes de J. Dorat », p. 293-298. G. Soubeille mentionne une épigramme laudative de Bourbon, citée dans *Épithalames & Odes*, p. 57 : « *Vis Musas Veneresque Gratiasque / omneis dicere ? Sic potes : Macrinus* » (voir S. Laigneau, *Bagatelles*, épigramme 231).

Conclusion

L'utilisation par Pontano et Macrin de leur entourage familial et affectif dans l'interrogation sur leur vocation poétique reprend des éléments similaires. En amont, des figures parentales les vouent aux Muses, avec davantage de tendresse attentive à leur éducation et à leur nature que de foi dans une destinée grandiose. Le détour par la figure des Muses permet de confirmer la *natura* du poète, origine de son devenir, et, dans le cas de Macrin, la grâce divine dont il fait l'objet. Pour l'un comme pour l'autre, le véritable moment de la vocation intervient en aval, lorsqu'ils formulent des vœux à propos de leurs enfants. Ces vœux viennent implicitement confirmer la faveur dont eux-mêmes sont l'objet, et établir leur statut de poète : c'est dans la transmission à la génération suivante que le don poétique parvient à s'exprimer sans contredire l'humilité exhibée dans le reste de l'œuvre.

Cette humilité repose, chez Pontano, sur un humour léger qui ironise affectueusement, tantôt sur les insuffisances d'une jeunesse qui passe à côté des grandeurs de la poésie apollinienne, tantôt sur les impuissances de la vieillesse qui ne se réfugie dans la création poétique que pour se consoler de ses échecs amoureux. Chez Macrin, elle est la conséquence d'une comparaison aux prédécesseurs antiques et aux contemporains italiens, dont Macrin feint qu'elle est à son désavantage pour mieux laisser deviner ses véritables mérites, et surtout sa singularité comme poète lyrique français d'expression latine. Tous deux envisagent leur statut avec une distance amusée, signe des relations ambivalentes qu'ils entretiennent l'un comme l'autre avec la posture de *vates*, à la fois enviable et impossible à revendiquer sans trahir leur *èthos*. De plus, Pontano comme Macrin utilisent cette prise de recul par rapport aux *topoi* de l'élection des Muses pour tâcher de définir la nature unique de leur œuvre poétique. L'Italien constate la variété de ses productions pour reconstruire un projet de carrière cohérent et conforme aux *èthè* des différentes phases de sa vie ; le Français reconnaît cette même variété des styles chez Pindare et Horace et s'en réclame, faute de pouvoir rivaliser avec leur grandeur. Par des moyens différents, les deux poètes utilisent le motif de la vocation poétique et de la reconnaissance des Muses pour s'interroger sur la nature de leur œuvre, de son éclectisme thématique et imitatif, leur constat d'indignité dans l'imitation leur permettant de revendiquer leur singularité et la cohérence de leurs désirs d'écrire.

CHAPITRE II

LA MUSE DÉSIRÉE

Introduction : dire « je »

Comme on l'a établi dans les précédents chapitres, non seulement la première personne du singulier est, dans la poésie d'expression personnelle, un objet que l'on ne peut identifier à un référent unique, mais il existe d'autres moyens pour le poète de « s'exprimer » que le recours à cette première personne. Dans les pages qui précèdent, nous avons déjà repéré et commenté plusieurs extraits, chez Pontano et Macrin, qui relèvent de la confidence, de l'expression d'une affectivité ou d'une intimité conformes à celle de l'écrivain, participant même de son *ethos*¹, et plusieurs détails dont la nature autobiographique était patente. Ces Muses amoureuse, amicale, filiale ou paternelle, professionnelle, patriote, relèvent d'un *je* qui n'est pas une pure instance d'énonciation lyrique, abstraite, universelle et dépourvue d'existence hors du temps du chant², ni une pure émanation de la fonction-auteur définie par Michel Foucault³. Mais ce *je* n'est pas non plus une simple projection du *je* extradiégétique, dont il reprendrait actions, paroles, pensées ou sentiments. Il s'agit d'une construction complexe dont l'élaboration est corrélée, entre autres, au statut social du poète⁴ et à la constitution en recueil(s) d'une œuvre diverse, parfois même éclatée, qui trouve dans le *je* lyrique et son inconstance un principe unificateur.

Pour Jean-Damien Sondag, le *je* horatien en était déjà un exemple : il « ne cherche pas à dire *je*, à exposer la vérité de son âme. (...) Le moi qui parle est un moi littéraire. En

¹ Voir les analyses de S. Laburthe, *Hymnes*, p. 162, sur *vir bonus* et *vir motus*.

² Voir les mises en garde de N. Dauvois dans *Le Sujet lyrique*, p. 5-7.

³ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I, 1954-1988*, Paris, Gallimard, par. 69, p. 9-11.

⁴ Statut problématique, pour D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, p. 27 : « l'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société », il est « quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable "place" ».

revanche, il y a bien la tentative de se dire, c'est-à-dire de s'éprouver dans la poésie, de faire l'expérience de son corps, de ses facultés. (...) L'acte poétique implique une conscience créatrice : toutes les facettes, toutes les *personae* du poète sont soumises à la suprématie de l'instance de règlement, textualisée en première personne du singulier »⁵. Le *vates* est seulement l'un des visages de ce *je*, auquel le poète cède parfois la place⁶. Mais, comme le rappelle Perrine Galand, Horace « ne se livre jamais à la confidence intime et ne puise dans sa vie personnelle que de brefs points de départ stylisés, qui lui permettent de dégager une morale d'ordre universel »⁷ ; elle rappelle que Stace, dans les *Silves*, se livre en réalité à des confidences beaucoup plus personnelles⁸.

Pétrarque représente également un jalon incontournable dans l'écriture poétique du moi à la Renaissance : la personnalité du poète, mais aussi sa capacité à mettre en avant le moi, à le mettre en scène constamment, devient, avec lui, l'un des éléments constitutifs de son « mythe »⁹. De surcroît, Pétrarque a conscience que sa propre histoire devient une *fabula*, un minéral littéraire susceptible d'être exploité¹⁰. Cette conscience aiguë de soi est indissociable d'une conscience de l'altérité, y compris en soi. Pour Thomas Greene, le texte devient alors un lieu où les forces contraires qui morcellent la conscience auctoriale peuvent s'affronter¹¹. Greene replace ce phénomène dans le contexte humaniste : avec Pic de la Mirandole, la liberté de l'homme, dit-il, procède de sa capacité à se réinventer et à se recréer (*effingere*) lui-même¹². Mais le pendant de cette liberté est l'expérience douloureuse de la discontinuité en soi et en tout homme, que Pétrarque exprime et met en scène, avec un certain *pathos*, dans le *Secretum*¹³.

⁵ J.-D. Sondag, « Les masques d'Horace », p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ P. Galand-Hallyn, « La poésie des *Odes* de Dorat », p. 296.

⁸ *Ibid.*, p. 297, et ead., « L'ode latine comme genre "tempéré" », p. 224, qui développe la question de l'*ethos* du poète lyrique.

⁹ Voir M. Zink, *La Subjectivité littéraire*, p. 68, et p. 181 sur le point de vue « délibérément subjectif » adopté dans l'écriture monodique médiévale ; et J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, p. 236-240, sur le jalon représenté par Dante et Pétrarque, en part. p. 238-239 : « cette capacité singulière, manifestée par l'écriture nouvelle, à mettre en œuvre la force impressible du moi, redonnait un contenu aux vieux clichés sur le *divinum ingenium* du poète inspiré : un mythe archaïque pouvait sembler le correspondant le plus adéquat de cette expérience inédite. »

¹⁰ Voir N. Mann, *Pétrarque*, p. 25, sur la dimension stratégique de l'autobiographie.

¹¹ T. Greene, *The Light in Troy*, chap. 6, « Petrarch, the ontology of the self », en part. p. 108 : « [*the*] *authorial consciousness [is] so deeply divided that its integrity begins to blur. The text becomes a locus for struggles between antagonistic voices or forces within the writer* ». Le texte en question est la lettre IV, 1 des *Familiares*, où il étudie l'imitation de Tite-Live et de Saint Augustin.

¹² T. Greene, « The Flexibility of the Self in Renaissance literature », *The Disciplines of Criticism. Essays in literary theory, interpretation and history*, éd. P. Demetz, T. Greene et L. Nelson Jr, New Haven/London, Yale University Press, 1968, p. 242-243.

¹³ *Ibid.*, p. 246-247.

La tentation de se dire doit également, à la Renaissance, affronter le problème de l'humilité. En effet, l'écriture autobiographique a pour hypotexte le genre de la biographie élogieuse, dont la vie de Pétrarque racontée par Boccace peut fournir un paradigme. L'*ethos* du poète qui parle de soi est divisé entre l'appétit de la gloire et la nécessité de l'humilité. Pour échapper à l'éloge de soi dans l'autoportrait, les poètes ont plusieurs expédients : le recours à une voix autre susceptible de dire ce qu'ils ne peuvent dire eux-mêmes sans ébranler leur *ethos* – ce peut être le rôle d'un destinataire ou, souvent, de la Muse¹⁴ – ; le réalisme, qui en attirant l'attention sur les traits moins nobles, permet de sortir de l'idéalisation¹⁵ ; et l'examen de conscience¹⁶, né de la culpabilité éprouvée ou, plus généralement, de la découverte inconfortable des aspirations contraires du moi.

Les différents modes d'expression intime ou de confiance autobiographique que nous avons repérés dans les chapitres précédents soulignent la diversité, plutôt que l'unité, du *je* et de ses affects, diversité qui a souvent été décrite comme inhérente au lyrisme¹⁷. Or la logique autobiographique conduit à tenter de mettre en évidence un sens, une cohérence dans l'évolution du moi, alors que l'écriture lyrique subsume la subjectivité à l'exploration, par la pratique de la poésie, de sa nature variée et même paradoxale¹⁸. La poésie lyrique française, étudiée par Nathalie Dauvois, ne relève pas de l'autobiographique : le *je* y est un sujet décentré, inspiré, « qui est toujours à la fois ou tour à tour lui-même et un autre » et qui se définit « par sa destination, par l'élan qui tend son discours vers l'autre » : Dieu, le roi, l'aimée, l'ami¹⁹. La *persona* des poètes latins Pontano et Macrin dépend, elle aussi, d'un semblable « élan » vers le destinataire, souvent coloré d'affectivité. Mais elle n'exclut pas une intention de faire coïncider le plus possible le *je* écrit et le *je* écrivain, non seulement par la présence d'éléments à caractère autobiographique, mais aussi par l'expression urgente d'un désir de congruence.

¹⁴ Pour K. A. E. Enenkel, « Modelling the Humanist : Petrarch's *Letter to Posterity* and Boccaccio's Biography of the Poet Laureate », *Modelling the individual, biography and portrait in the Renaissance*, éd. K. A. E. Enenkel, B. de Jong-Crane et P. Liebrechts, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 45, c'est l'une des fonctions des scènes de couronnement, qui permettent au poète de conserver sa modestie tout en proclamant sa gloire : voir au chapitre précédent, p. 367-369.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37-45.

¹⁶ Voir les analyses de P. Gasparini sur Pétrarque, *La Tentation autobiographique*, p. 365-368.

¹⁷ N. Dauvois étudie cette diversité dans le passage de la poésie orale à la poésie écrite, « de la parole fragmentée à la polyphonie du recueil », dans *Le Sujet lyrique*, p. 34-40 ; voir aussi J.-M. Maulpoix, *La Voix d'Orphée*, p. 183-187, pour qui le *je* lyrique est sans cesse « perdu et retrouvé ».

¹⁸ N. Dauvois écrit ainsi à propos de Clément Marot : « il serait donc pleinement un poète de l'expression d'une subjectivité, non en ce qu'il développerait, au détriment des genres officiels, une poésie de la confiance et de l'expression des sentiments personnels, mais au sens où il explorerait à travers une pratique multiple de genres divers, les différentes facettes de l'expression du sujet », *Le Sujet lyrique*, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120-121.

La question du *je* pose nécessairement, pour la poésie néo-latine, celle du recueil. Celui-ci, en bâtissant une progression linéaire, voire chronologique, ou au contraire en exhibant sa variété sur le modèle des silves²⁰, permet au poète de construire un *je* littéraire qui soit un reflet idéal de lui-même, un lieu de restauration du sens. De surcroît, cette construction exhibe la relation symbiotique entre le poète et son œuvre, ou entre leurs représentations respectives dans le texte, « difficile étreinte »²¹ qui les rend inséparables à étudier tant elles se minent ou s'exaltent mutuellement. Dans ce recueil, les figures chorales et personnifications de la poésie jouent un rôle prépondérant, faisant résonner la voix du poète à des moments stratégiques. Nathalie Dauvois écrit : « La caractéristique du recueil lyrique (...) est de jouer à la fois sur la polyphonie et d'ordonner l'ensemble des figures, Muses, divinités (...) autour de la figure d'un poète qui joue lui-même un grand nombre de rôles. Ce *je* n'est pas un *je* biographique mais bien le *je* d'un poète qui met en valeur de cette manière la logique propre de cette alliance d'unité et de variété qui est celle du recueil lyrique »²². La présence continue des Muses au sein de chaque recueil, et dans la succession des recueils, permet, suggère Perrine Galand, de projeter la nature de l'inspiration sur l'expérience acquise au cours de la vie et, pourrait-on ajouter, sur le cheminement du moi, qui échapperait à la contingence²³.

Mon propos, pour cet ultime chapitre, n'est pas de distinguer des lieux « certains » ou présumés tels de la confidence autobiographique ; l'entreprise serait des plus incertaines, les déguisements du moi ne sont jamais loin, et les séparer artificiellement des passages d'une lyre « sincère » serait une trahison du texte, dans la mesure où il n'y a pas d'absence de sincérité dans la construction de la *persona* poétique. On a relevé, dans les chapitres précédents, un certain nombre de lieux dans lesquels le *je* parvenait à se dire à travers divers masques et détours, en adaptant des tropes mythologiques aux phases de son existence ou aux intentions de son poème : lien métonymique entre le paysage familial recréé dans la *phantasia* et l'amour conjugal ; détour par l'allégorie pour exprimer l'affection amicale, filiale et paternelle ; recours à la métaphore pour envisager la possibilité d'être poète, de trouver dans la poésie la gloire ou l'accomplissement.

Je souhaite ici simplement relever un certain nombre de passages où on repère un clivage du *je*, entre situation présente et situation rêvée, c'est-à-dire des moments d'expression d'une dissonance et donc d'un désir. Dans ces passages, je voudrais étudier la manière dont la

²⁰ *Ibid.*, en part. p. 34.

²¹ L'expression est de D. Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, p. 46.

²² N. Dauvois, *La Vocation lyrique*, p. 220.

²³ P. Galand-Hallyn, « Les "fureurs plus basses" de la Pléiade », p. 161 ; à rapprocher du *topos* associant genres littéraires et âges de la vie.

béquille allégorique est mise au service d'une rhétorique des affects, dans l'espoir que le puzzle des affects permette de reconstituer l'unité du moi. Il n'y aurait donc pas de sens à singulariser les passages à la première personne puisque, si le *je* du texte peut ne pas correspondre à un *je* extradiégétique, le *je* de l'auteur peut également s'exprimer autrement que par un *je* intradiégétique. J'espère avoir montré au terme de cette étude que la Muse était l'un de ces lieux de projection.

La différence entre l'œuvre de Pontano, constituée en recueils *a posteriori* de manière à regrouper sa poésie de circonstances par thèmes²⁴, et celle de Macrin, qui correspond aux âges de la vie auxquels chaque livre est publié, n'est pas sans influence sur la manière dont s'élabore ce *je* encore mystérieux. Pour ce dernier chapitre, je ne prendrai pas pour point de repère l'usage de la première personne, critère dont on a vu l'insuffisance puisque le *je* trouve bien d'autres relais pour se dire, à commencer par les Muses. Je ne prendrai pas non plus pour angle d'approche la question des affects, bien que pertinente dans la mesure où Vida fait de leur succession variée un principe de l'écriture du moi²⁵. J'ai choisi de traiter des passages où le poète exprime un désir, souvent éveillé par un sentiment d'incomplétude ou de clivage dans son identité, et où il représente de manière plus ou moins fantasmée ou réaliste l'assouvissement de ce désir et la réconciliation de son moi malmené. Pour Pontano comme pour Macrin, le lieu rêvé du moi semble, à première vue, quasiment identique, tressant entre eux quatre éléments apparemment inséparables : l'*otium* pacifique, le paysage naturel et familier du domaine ou de ses environs, la présence de l'épouse et la possibilité d'écrire de la poésie. En essayant de ne pas m'arrêter au caractère topique de ces quatre éléments, qui ont déjà été étudiés séparément dans ces pages, je voudrais montrer comment le désir d'un moi en crise projette sur eux un réseau de métaphores et de personnifications pour tenter de se ressaisir. Les cortèges infinis décrits par Pontano font du fantasme un lieu peuplé et vivant, en même temps qu'ils fonctionnent comme des métaphores de l'éclatement du moi et comme la promesse d'une harmonie retrouvée dans l'unisson des chœurs. Mais même ce fantasme est fissuré par les crises de l'existence et le poète ne parvient pas, une fois brisée la douceur de la vie conjugale, à lui redonner complètement corps ; les écrits de la maturité laissent deviner un nouveau clivage, entre un *je* où le poète peine à se reconnaître et une *persona* littéraire dans laquelle il ne parvient plus vraiment à se projeter. Chez Macrin, deux métaphores dominant :

²⁴ Voir *Poétiques de la Renaissance*, p. 136.

²⁵ Vida, *De arte poetica*, II, 396-406 : voir P. Galand-Hallyn, « Médiocrité éthico-stylistique et individualité littéraire », p. 117-119 et « *Me tamen exprimo* », p. 15-16

celle du jardinet ou du lopin de terre, métaphore poétique et philosophique mais qui tire sa valeur de son ancrage réaliste, et celle du refuge. Le tiraillement permanent, abondamment mis en scène, entre la Cour et la vie privée, puis la fracture irrémédiable du deuil, laissent transparaître, dans le langage mythologique, les tourments de l'angoisse et les contradictions du désir.

PONTANO ET LE RÊVE DE LA CONGRUENCE

Pour Giovanni Parenti, la poésie lyrique de circonstance composée par Pontano, cette collection de recueils si parfaitement parallèles à la biographie de l'auteur, répond au paradigme pétrarquien de la systématisation diégétique de la poésie lyrique²⁶. Toutefois, ajoute-t-il, il ne s'agit pas d'un parcours initiatique et orienté, amené à évoluer avec l'Histoire, mais plutôt d'une figure circulaire qui, au fur et à mesure, construit l'unité de la *persona* poétique. En effet, chacun des recueils ne correspond pas à une « époque » du moi, mais plutôt à une unité thématique, un visage de ses amours, ses amitiés, ses espérances ou ses désirs. Dans sa poésie élégiaque, il paraît indubitable pour Evrard Delbey que dans certains moments où l'affectivité l'emporte – exultation paternelle et deuil conjugal, notamment – « le moi de l'individu se confond alors avec le je de l'écrivain »²⁷. Pour l'œuvre bucolique, la nature autoréflexive du genre laisse également transparaître un métadiscours où le moi se laisse entrevoir dans l'*èthos* de certains personnages, à commencer par Méliseus²⁸. J'examinerai, dans un premier temps, un corpus de textes dans lesquels le poète exprime son déchirement, causé par la guerre au début de sa vie, par la vieillesse à la fin, puis je m'intéresserai aux tableaux du moi réunifié, scènes fantasmatiques mais non exemptes d'incertitude.

Le moi clivé

La militia Musarum dans le Parthenopeus

Dans une élégie du *Parthenopeus* adressée à Théodore de Gaza, Pontano évoque son élection poétique, parallèle à celle de son destinataire²⁹. À la suite du tableau où le poète

²⁶ G. Parenti, *Poeta Proteus alter*, p. 3. U. Eigler, « Pontano zwischen Poesie und Politik. Literarische Vermeidungsstrategien in der Renaissance und in der römischen Republik », *Pontano und Catull*, p. 47-56, a suggéré un rapprochement entre la carrière politique et l'évolution de l'imitation.

²⁷ E. Delbey, « Pontano élégiaque », p. 171. L'auteur rappelle d'abord que pour la forme, Pontano est l'héritier moins du lyrisme que de l'élégie érotique romaine, ce qui pose le problème de l'impersonnalité supposée du « je » telle que Paul Veyne et d'autres en ont fait l'hypothèse. En se fondant notamment sur l'analyse des scènes de déploration de la mort de l'épouse, absentes de l'élégie érotique romaine, Delbey souligne la distance prise par Pontano par rapport au modèle élégiaque, et la nature manifestement autobiographique de sa *persona*.

²⁸ Voir H. Casanova-Robin, « Figures du poète », en part. les p. 122-125 sur l'*èthos* poétique dans la tradition bucolique.

²⁹ *Parthenopeus*, II, 1, 35-44 : voir le premier chapitre, p. 94-95.

affirme que leurs destins à tous deux sont liés, il se livre à des détails plus autobiographiques sur sa formation, les débuts et les incertitudes de sa carrière :

*Me quondam patriae casus nil triste timentem
cogit longinquas ire repente vias :
castra peto tenerisque virum confessus ab annis,
Tyrrhenas didici sub Iove ferre nives ;
mox, ubi composito redierunt ocia bello
et repetit patrios martia turba lares,
exceptit rhodio quondam fundata colono
Parthenope, studiis semper amata meis.*

Autrefois, le funeste destin de la patrie me poussa, dépourvu de toute
crainte funeste,

À de longs et fréquents voyages :
Je rejoins l'armée, je prouve dès l'âge tendre que je suis un homme,
J'ai appris à souffrir en plein air les neiges tyrrhéniennes ;
Bientôt, quand, la guerre terminée, revint le temps du loisir,
Quand les troupes de Mars eurent regagné les Lares paternels,
Elle m'accueillit, la ville jadis fondée par un Rhodien,
Parthénope, que j'ai toujours passionnément aimée.

(*Parthenopeus*, II, 1, 45-52)

Les points communs entre l'histoire personnelle de Pontano et celle de Théodore Gaza, rappelée ensuite (v. 53-56), sont utilisés pour légitimer sa prétention au titre de poète. Mais le poète met en scène ici, au cœur de l'opposition classique entre la guerre et l'*otium*, exacerbée par le rapprochement des deux termes à la fin du vers 49 (*ocia bello*), l'accueil du jeune homme non par les Muses mais par la ville de Naples, dont la personnification sous les traits de la nymphe Parthénope se trouve mise en valeur par le rejet au vers 52. Le participe *amata* (v. 52), renforcée par le complément *studiis meis*, place le commencement de la véritable carrière politique et littéraire sous le signe de l'affectivité, absente des vers où Pontano évoquait ses débuts militaires. La scène d'élection impersonnelle des vers 35-44 se révèle insuffisante pour rendre compte de l'expérience du poète : la véritable consécration est racontée dans un second temps, avec une richesse de détails biographiques, et se clôt sur l'expression d'un sentiment passionné. Pontano conclut l'élégie en représentant la vie à laquelle il aspire comme un destin :

*Nunc eodem quo me fato campania tellus
deliciis pascit terra beata suis
hic, ubi nos longae producere tempora vitae
et resides annos claudere fata velint.*

Aujourd'hui, par un même destin, la terre campanienne
Nous nourrit de ses délices, contrée bienheureuse,

Ici, que nous menions notre longue existence
Et enfermions nos années d'oisiveté, puissent les destins le vouloir.

(*Parthenopeus*, II, 1, 57-60)

L'opposition entre les obligations militaires et ce que Pontano présente comme son désir véritable, où se confondent la pratique poétique, l'amour conjugal et le cadre rural apaisé, est un motif structurant dans les deux recueils élégiaques. Un peu plus loin, le poète transforme la *militia amoris* d'Ovide et la *Musa inbellis* d'Horace pour imaginer une *militia Musarum* :

*Hinc mihi Pierides studium sacrosque colendi
vates, deliciis nomina grata meis,
hinc nobis, Buxute, decus laudemque paramus ;
pro castris Helicon, pro duce Musa mihi est.*

Aussi ma passion est-elle d'honorer les Piérides et les poètes
Sacrés, leurs noms chéris qui font mes délices,
Aussi est-ce ma gloire et mon renom, Buxutus, que je prépare pour moi :
L'Hélicon me sert de camp, et la Muse de général.

(*Parthenopeus*, II, 13, 37-40)

Les deux distiques contrastent : dans le premier, où domine le lexique de la poésie sacrée (*sacros, colendi*) mais également celui du goût personnel (*studium, deliciis, grata*), le poète apparaît comme un lecteur autant qu'un auteur, mû exclusivement par une inclination personnelle. Au contraire, le second distique juxtapose l'idée de gloire (*decus laudemque*) avec une double métaphore militaire, présentée par les deux groupes parallèles du vers 4 : *Pro castris Helicon, pro duce Musa*. Le verbe *paramus* et les deux datifs *nobis* (v. 39) et *mihi* (v. 40) donnent une intentionnalité à la carrière poétique, résultat d'un « projet » réfléchi et destiné à servir les intérêts du moi. En réalité, les pronoms-adjectifs de première personne sont présents à chaque vers (respectivement *mihi, meis, nobis, mihi*), vers le début des hexamètres et la fin des pentamètres. En quelques vers, l'attirance devient désir, le désir devient intention, l'intention devient plan d'attaque.

En campagne loin des campagnes : le De amore conjugali

Les recueils élégiaques thématisent une conception originale de l'inspiration, fondatrice du lyrisme de circonstance conjugal et familial : au lieu que la création poétique soit subordonnée à la circonstance exceptionnelle, comme elle pouvait l'être chez Stace par

exemple, elle est au contraire assurée par la banalité de la vie d'*otium* rural et familial. Le poète fait entrer en résonance, par un réseau lexical, poétique et métaphorique, quatre objets de désir : l'*otium* né de la paix, la campagne accueillante et vivante, la vie conjugale et l'écriture poétique. Comme le souligne Lilia Monti Sabia, les sujets du *De amore conjugali* ne sont pas seulement l'épouse et l'amour qu'il lui porte, comme le titre pourrait le laisser entendre, mais toutes les choses chères – enfants, lieux, sentiments – qui s'articulent autour de la vie de famille³⁰. On retrouve dans le reste de l'œuvre, en particulier la poésie bucolique, une même assimilation entre ces thèmes. Hélène Casanova-Robin écrit : « fil conducteur de toute l'œuvre poétique, le motif de l'*otium* sensuel réapparaît sous des formes diverses, plus présent que jamais dans les poèmes dédiés à l'épouse. Profondément ancré dans la géographie, conçu comme un rapport à la terre tout à fait exceptionnel, cet *otium* est aussi défini par un décor de paix construit à l'abri des crises et du désordre contemporains »³¹. Mais il ne s'agit pas uniquement d'un développement original du motif de l'*otium* dans la poésie conjugale. Seule l'union retrouvée entre ces quatre thèmes peut permettre la réconciliation, pour Pontano, des quatre facettes de son activité : diplomate, propriétaire, époux, auteur. Ce à quoi il aspire n'est pas simplement une variante personnelle de l'*otium*, auquel on accolerait une série d'adjectifs – pacifique, rural, conjugal et poétique – mais bien la possibilité de recréer l'unité du moi tiraillé entre des impératifs et des aspirations contradictoires. La force de ce désir s'exprime par une rhétorique affective et par un recours allégorique qui imagine ce lieu rêvé du moi unifié comme un lieu vivant, peuplé, habité.

Dans le *De amore conjugali*, les élégies de déploration des guerres greffent sur la nostalgie du foyer un sentiment d'exil, motif récurrent, dans la poésie humaniste, de l'interrogation sur son identité³². Le premier livre, en particulier, ressasse la peine de devoir abandonner épouse, villa et loisir poétique :

*Musarum quondam Bacchique domestica cura
ipse tuam colui, candide Phoebe, lyram,
assuetus rivisque sacris et rure beato
compositae mentis ocia grata sequi,
cum Veneris placidos componebamus in usus
carmina, quis esset conciliandus amor.*

Autrefois, dans le soin domestique des Muses et de Bacchus,
J'ai honoré ta lyre, lumineux Phébus,
Habitué aux rives sacrées, à la campagne heureuse,
J'ai suivi les loisirs chéris d'un esprit ordonné,

³⁰ L. Monti Sabia, « Un canzoniere per una moglie », p. 24.

³¹ H. Casanova-Robin, Étude introductive aux *Églogues*, p. XXVII.

³² Voir G. H. Tucker, *Homo viator*, p. 293 et 305.

À l'époque où, à l'usage pacifique de Vénus, je composais
Des poèmes sur le genre d'amour à se concilier.

(*De amore conjugali*, I, 8, 1-6)

Reléguées dans le passé distant de *quondam* (v. 1), les joies du poète confondent les inspirations apollinienne et bachique, mais aussi les grandeurs de la poésie sacrée et l'humilité du quotidien : les Muses personnifient aussi bien l'écriture lyrique que la *domestica cura* (v. 1), et le vers 3 juxtapose deux paysages opposés, celui de l'inspiration mystique (*rivis sacris*) et celui de la félicité rurale (*rure beato*). À ce mélange s'ajoutent, dans le troisième distique, l'amour comme sujet poétique, symbolisé par Vénus venue rejoindre Apollon et Bacchus, et la paix. Ce patchwork de préoccupations donne pourtant une image heureuse, comme si la *varietas* des occupations et de leurs personnifications mythologiques garantissait, non seulement le bonheur du poète, mais son sentiment de complétude. L'expression *compositae mentis*, au vers 4, désigne l'esprit apaisé, mais aussi celui qui a mis en ordre ses différentes parties pour se préparer – ici, à l'écriture. Ce tableau où le moi parvient à rassembler de manière harmonieuse ce qui lui est cher (*grata*) est, hélas, brisé par les guerres et l'éloignement. Pontano les oppose à ce qui lui sied :

*Arma viros ac bella decent : nos grata Camoenis
otia et in molli culcitra picta toro ;
et tamen instructasque acies ac signa videre
cogimur, et patria tam procul esse domo.
Me miserum, poterone tuis, Ariadna, lacertis
longius et facie sic caruisse tua ?*

Les armes et les guerres conviennent aux héros : à nous les loisirs chers
Aux Camènes, et des coussins brodés sur un lit moelleux ;
Pourtant me voilà contraint au spectacle des armées alignées
Et des enseignes, si loin de la demeure paternelle.
Pauvre de moi, pourrai-je de tes bras, Ariadna,
Être plus longtemps privé, et de ton visage ?

(*De amore conjugali*, I, 8, 21-26)

L'ouverture du vers 21 constitue une *recusatio* de l'épopée virgilienne, dont le célèbre *arma virumque cano* est détourné : les *arma* conviennent aux *viros*, justement, et Pontano s'exclut de leur nombre. Le verbe *decent* suggère qu'il s'agit pour lui d'une inadéquation à la fois esthétique et éthique. Au contraire, les *otia* sont qualifiés par l'adjectif *grata* (v. 21), comme au vers 4 de la même élégie, cité ci-dessus : non seulement ils correspondent à l'*ethos*

du poète, mais ils font l'objet d'une implication affective. Au lexique militaire désavoué, Pontano oppose celui de l'élégie, la douceur et le plaisir luxueux des coussins brodés du vers 22, puis l'exclamation hyperbolique *Me miserum* (v. 25) et la lamentation sur l'éloignement de la femme aimée, dont l'époux ressent douloureusement le manque (*caruisse*, v. 26). Le *decus* du vers 21 s'oppose au *cogimur* du vers 24 : l'impératif éthique est rendu impossible par les contraintes humaines et politiques, qui arrachent le *je* à sa nature véritable.

Dans une élégie antérieure, Pontano essaie, en vain, de retrouver cette nature de poète et d'époux dans la réalité guerrière du moment, et met en scène le déchirement du moi :

*Militiam sequitur vates, fert tela maritus :
o grave conjugium Pieridesque malas.
Ocia Pieridum fuerant requiesque maritis :
non mihi conjugium, non mihi Musa valet.
Sed neque me vel tela movent vel letifer hostis,
aut juga perpetua continuata nive ;
tu, conjux, tu sola moves, tu causa dolorum,
qua sine nec videor vivere posse mihi.*

Le poète inspiré suit l'armée, l'époux porte les armes :
O pénible mariage, ô Piérides mauvaises !
Ils furent les loisirs des Piérides, le repos de l'époux :
Ni mon mariage ni ma Muse n'ont plus de force.
Mais ils ne m'émeuvent point, les traits ni l'ennemi porteur de mort,
Ni les cols recouverts de neiges éternelles ;
C'est toi, ma femme, toi seule qui m'émeus, toi la cause de mes tourments,
Toi sans qui il me semble impossible de vivre.

(*De amore conjugali*, I, 5, 35-42)

Les quatre premiers vers font se répondre les deux rôles d'époux et de poète, avec le double chiasme : *vates/maritus/conjugium/Pierides* dans le premier distique (v. 35-36), répété par *Pieridum/maritis/conjugium/Musa* dans le second (v. 37-38). Les termes employés pour personnifier la poésie et leur place dans le vers varient, alors que les termes relatifs au mariage sont empreints de stabilité. La *persona* d'époux et celle de poète semblent indissociables : aux vers 36 et 37, Pontano utilise des synonymes pour les mettre en parallèle (*grave/malas* puis *ocia/requies*), puis au vers 38, il met en facteur commun des deux sujets le verbe *valet*. Alors que les deux conditions, d'époux et de poète, se fondent l'une dans l'autre, celle de chef militaire, au contraire, demeure incompatible avec elles. Désignée par un lexique péjoratif, elle échappe au champ de l'expression affective, incapable de susciter une émotion pour le *je* (*neque movent*, v. 39). Au contraire, le personnage d'Ariadna est investi d'une charge affective hyperbolique et exclusive (*tu sola moves*, v. 41). Les effets de répétition,

dans ces quelques vers, semblent mettre en scène l'effort du *je* pour se reconstituer une unité comme poète-mari, rejetant avec virulence son identité militaire pour mieux préserver la cohérence de sa *persona*. Les personnifications donnent un support tangible à ce désir d'unité retrouvée : les affects sont prêtés aux Muses, mauvaises (v. 36), affaiblies (v. 38) ou mourantes (v. 37).

Les déchirements de la vieillesse et du deuil : Eridanus

L'*Eridanus* représente une autre tentative de restaurer l'unité malmenée du moi en recourant à la rhétorique des affects et à un réseau métaphorique de personnifications. Dans l'épigramme II, 31, dédiée à l'historien Marcus Antonius Sabellicus, à l'éloge de l'œuvre du destinataire succède une description morose du poète abattu par la dureté des guerres et le fardeau de l'âge. Mais à force de rêver de conditions moins contraaires à l'écriture, Pontano parvient à les recréer dans le texte :

*Quin etiam duros casus inopemque senectam
solamur cantu Pieridumque modis,
et nunc Sebethi gelidos spectamus ad amnes
hinc illinc socias ludere Naiadas,
et nunc Lucrini madidas de fonte puellas
ad speculum flavas arte ligare comas ;
nunc nos ad virides vocat Antiniana recessus,
et vocat ad primas blanda puella rosas,
nunc offert sese choreis spectata Patulcis,
laeta suis hortis, laeta Patulcis agris.*

Et puis, même les durs revers, la vieillesse misérable,
Je m'en console avec le chant et les mélodies des Piérides ;
Tantôt je contemple, au bord du cours glacé du Sebeto,
Les Naiades amies qui jouent deçà delà,
Tantôt les demoiselles humides sorties de la source du Lucrin
Qui au miroir nouent artistement leur blonde chevelure ;
Tantôt Antiniana m'appelle à ses retraites verdoyantes,
M'appelle aux primes roses, la douce demoiselle,
Tantôt Patulcis, spectaculaire par ses chœurs, s'offre à ma vue,
Heureuse en ses jardins, Patulcis heureuse en ses champs.

(*Eridanus*, II, 31, 31-40)

L'évocation topique des Muses qui consolent de la guerre et de l'âge, aux vers 31-32, laisse peu à peu place au paysage semi-imaginaire qu'elles permettent de contempler, rythmé par l'anaphore *Et nunc/ Nunc* qui affirme son existence, le fait advenir dans le texte. Le verbe au présent *spectamus* marque le commencement de l'hypotypose : le paysage réel est transfiguré

par la *phantasia* du poète, qui le peuple d'allégories capables de lui apporter le réconfort auquel il aspire. Petit à petit, les toponymes permettent au poète de se rapprocher non plus seulement du *locus amoenus* de la création poétique, mais bel et bien du domaine familial et de sa félicité. Chaque hexamètre évoque un nouveau lieu : ce sont d'abord deux repères de la région napolitaine – le fleuve Sebeto et le lac Lucrin – puis la personnification jumelle d'Antiniana et de Patulcis, représentation du domaine heureux et de la femme aimée. Les deux premiers distiques sont peuplés de nymphes joueuses et sensuelles qui les rendent vivants : de nombreux compléments de lieu (*ad amnes, hinc illinc, de fonte*, v. 33-35) rattachent ces allégories à leur décor. Antiniana et Patulcis sont à la fois paysages et personnages (la première est désignée comme une *puella*, v. 38, et la seconde caractérisée par l'adjectif *laeta*, v. 40). Comme par magie, la parole poétique superpose à la réalité le lieu rêvé, peuplé de présences aimables et rassurantes (Antiniana appelle le poète, Patulcis s'offre à lui). Comme dans le *De amore conjugali*, le désir du *je* fait naître un tableau plein et habité.

Au milieu des jardins fleuris de Patulcis, la figure de Stella permet au poète de réconcilier l'amant qu'il fut et le vieillard qu'il est :

*Haec inter varias vario de flore corollas
nectit amatori Stella benigna suo,
olim ignis, nunc vel senii mihi dulce levamen,
et fax in tenebris Stella corusca mihi.
Quin veteris memores sortis de pectore curas
ejicit ipse recens et redivivus amor ;
quique senex, quique et fatis jactatus, amare
ipse potest, fatum vincere et ipse potest.
Hic ego sum gravis ipse annis, gravis ipse senecta,
fortunaequae minis exagitatus amo,
et modo Pausilipi scopulos, modo culta Vesevi
impleo non solitis litora carminibus.
Hinc referunt valles, hinc prata virentia reddunt :
« Stella, senis lacrimis, Stella, vocata veni. »*

Au milieu, elle tresse, avec des fleurs multicolores, des couronnes multicolores,
Stella la bienveillante, pour son amant,
Jadis ma flamme, et aujourd'hui le réconfort de ma vieillesse,
Stella, pour moi flambeau resplendissant dans les ténèbres.
Les souvenirs soucieux de mon destin, de ma poitrine de vieillard
Il les chasse, cet amour nouveau, ressuscité ;
Le vieillard, l'homme ballotté par les destins, aimer,
Lui aussi en est capable, vaincre le destin, lui aussi le peut.
Moi je suis lourd d'années, lourd de vieillesse,
Et, tourmenté par les menaces de la fortune, j'aime,
Et tantôt les récifs du Pausilippe, tantôt les rives élégantes
Du Vésuve, je les implore par des chants inouïs.

Les vallées font résonner mes chants, les prés verdoyants leur font écho :
 « Stella, toi qu'appellent les larmes d'un vieillard, Stella, viens. »

(*Eridanus*, II, 31, 45-58)

Les couronnes que fabrique Stella, dont l'enchevêtrement est traduit par l'inclusion du groupe prépositionnel et la juxtaposition des adjectifs *varias vario* au vers 45, évoque les deux états séparés du poète tels qu'il les présente au vers 47 en opposant deux temps, *olim et nunc*, deux âges, celui de l'amant et celui du *senex*. De même que Stella concilie les couleurs sur les couronnes qu'elle crée, de même elle rapproche ces deux états, la passion d'autrefois et le réconfort du présent. L'amour nouveau rend le moi à lui-même, un moi décrit comme un espace à conquérir d'où l'*amor* chasse les *curas* (*ejicit*, v. 50), opposant la vieillesse, non seulement à la nouveauté (*recens*), mais au retour même de la vie (*redivivus*). Alors que le *je* était devenu passif, jouet des destins (*jactatus*, v. 51, *exagitatus*, v. 54), il redevient capable d'agir et de vaincre : le changement de cas du terme *fatum* le montre, le destin dont il était la victime au vers 51 (*fatis*, à l'ablatif) est terrassé par lui et devient l'objet de sa victoire (*fatum vincere*, à l'accusatif, v. 52). Le polyptote *amor, amo, amare* (v. 50, 51 et 54) est mis en valeur par sa position en fin de vers, pour souligner le caractère incroyable, miraculeux de cet amour nouveau.

Mais aussitôt que Stella a réparé le moi brisé par l'âge, c'est son absence qui s'impose à lui, l'obligeant à éparpiller sa parole à travers les paysages qui l'environnent (*scopulos, litora, prata, valles*, v. 55-57). Les vers suivants développent l'appel à Stella absente, prisonnière de l'Eridan. Cet appel même permet au poète de retrouver la cohérence de sa *persona* : en campagne dans le nord, il appelait ainsi son épouse, du temps du *De amore conjugali* ; longtemps après, il invoque avec les mêmes accents sa maîtresse, retenu à Naples. Dans l'élégie II, 17, Pontano confie à son ami que la vieillesse lui pèse moins que l'éloignement du fleuve bien-aimé et appelle, dans le distique final, le soulagement des Muses et de Stella : « *Fundite, Pierides, nimum, qui diluat ignes ; | Stella vel e coelo, quae medearis, ades* » (« Faites couler, Piérides, votre pluie, pour qu'elle éteigne mes feux ; | Ou toi, Stella, descends du ciel pour venir me guérir »)³³. De même, dans l'élégie suivante, la poésie et l'amour sont présentés comme les deux consolations de la vieillesse³⁴. Ce ne sont plus Antiniana et

³³ *Eridanus*, II, 17, 5-6.

³⁴ *Eridanus*, II, 18, 44 : « *Solamur cantu tempora nostra senes* », « Nous, les vieillards, nous passons le temps en nous consolant par la poésie ».

Ariadna, confondue dans un même bonheur, qui viennent secourir le poète, mais Stella et l'Eridan, par le pouvoir desquels le chant est recréé :

*Stella mihi solamen adest, mihi molle levamen
Eridanus, niveas dum canit inter aves :
ipse canit, recinunt cygni, juvat aura canentis,
hos inter cantus en mea nympa venit.*

Stella, mon réconfort, vient à moi, avec ma douce consolation,
L'Eridan, tandis qu'il chante au milieu des oiseaux au plumage neigeux :
Il chante, les cygnes lui répondent, la brise se réjouit de leur chant,
Et au milieu de ces chants, voici venir ma nymphe.

(*Eridanus*, II, 18, 47-50)

L'homéotéleute de *solamen* et *levamen* (v. 47) et la répétition de *mihi* font se confondre Stella et l'Eridan pour en faire une même puissance consolatrice ; leur rencontre fait naître le chant, qui envahit les vers 49-50, avec quatre termes dans le distique suivant (*canit, recinunt, canentis* et *cantus*), chant qui à son tour précipite la venue de l'amante. Il semble que Pontano s'efforce de reconstruire, à un moment différent de sa vie, un fantasme d'unité reposant sur les mêmes éléments qu'autrefois – un lieu, une femme, une poésie. Mais, tandis que, dans le *De amore conjugali*, cette unité constituée autour du motif de l'*otium* se construisait de manière naturelle et fluide, ici, elle semble tenir davantage du procédé, de l'effort conscient pour récupérer un *èthos* et une image de soi qui ne sont plus et ne peuvent plus être, parce qu'ils renvoient sans cesse le moi non à ce qui faisait son unité dans le passé, mais à ce qui fait son déchirement dans le présent : l'expérience du deuil.

Car, conséquence du réconfort trouvé auprès d'une maîtresse, l'autre clivage du moi éprouvé dans l'*Eridanus* est la contradiction entre l'*èthos* conjugal qui domine dans une partie de l'œuvre poétique et la jeunesse retrouvée auprès de Stella, qui ranime désir amoureux et fécondité littéraire. L'élégie du second livre de l'*Eridanus* est adressée à Ariadna : elle n'a pas lieu de se plaindre, lui dit son mari veuf, puisqu'elle habite, bienheureuse, les Champs Élysées, alors que lui souffre des tourments de la vie et de l'amour. Dans un premier temps, le poète tente de retrouver les accents de sa poésie passée et de la concilier avec son inspiration présente, dans un effort pour rendre à son œuvre brisée par le deuil une unité :

*Et patiare igitur, fessam miserata senectam,
ludere me gelidi florida ad arva Padi,
ludere me placidos Sebethi ad fluminis hortos,
et canere : « Ad citrios, lucida nympa, veni »,
et meditare novos iterato foedere somnos,
quaeque virum deceant gaudia, quaeque senem.*

Souffre donc, prenant pitié des fatigues de la vieillesse,
 Que je joue auprès des autels fleuris du Padus glacé,
 Que je joue auprès des paisibles jardins du fleuve Sebeto,
 Que je chante : « Sous les cédratiers, nymphe de lumière, viens »,
 Que je médite des songes nouveaux où se renouvelle notre union,
 Les joies qui conviennent à un homme, et celles qui conviennent
 à un vieillard.

(*Eridanus*, II, 1, 31-36)

Ici encore, le désir s'exprime sous la forme d'une énumération : les infinitifs *ludere*, *canere*, *meditare*, correspondent à des modes différents de la parole poétique, qui se conjuguent, en même temps que Pontano tâche de réconcilier, dans le dernier vers, l'*èthos* du mari, de l'homme dans la force de l'âge (*virum*) et celui du vieillard (*senem*). Cet *èthos* est constitué par le *decus*, ce qui convient, et par les goûts et les affects, les *gaudia*. Comme précédemment, la nature éclatée de la poésie et du moi est traduite par l'évocation de plusieurs lieux, qui sont à la fois des lieux réels et des lieux littéraires : en particulier, les jardins du vers 33 et les cédratiers du vers 34 font référence au *De hortis Hesperidum*, recueil dans lequel Pontano utilise effectivement l'apostrophe *lucida nympa* pour s'adresser à Ariadna³⁵.

Après avoir rappelé les destins de Pénélope et de Laodamie, dont les époux partirent à la guerre³⁶, le poète fait de Stella l'image de la fécondité littéraire retrouvée :

*Pace tua interea Sebethi ad flumina cantem,
 saltet et ad numeros Stella decora meos ;
 pace tua Eridani recinant ad flumen olores,
 cantet olorinos Stella secuta modos.
 Stella sinu latices fundit, dum sidera fulgent,
 e quibus in coelo flumina larga fluunt ;
 Stella faces acuit, sol dum tenet edita mundi,
 hujus et ex oculis lucida candet humus.
 Hanc Charites comitantur, Amor comitatur et illi
 Eridanus flammam hinc, inde ministrat aquas ;
 huic quoque tantisper spatium concede jocandi,
 Elisius dum nos conciliarit Hymen.*

Ne t'en déplaie, entre temps, je chanterai au bord du Sebeto,
 Et Stella la belle dansera au rythme de mes chants ;
 Ne t'en déplaie, les cygnes au bord de l'Eridan me feront écho,
 Et Stella chantera à l'unisson avec les cygnes.
 Stella de son sein fait couler des cascades, tant que brillent les astres,
 D'où de larges fleuves ruissellent dans le ciel ;

³⁵ *Eridanus*, II, 1, 34 ; mais il l'a également employé à propos de Stella : dans le même *Eridanus*, II, 23, 24, il s'écrie « *Lucida nympa, veni* ».

³⁶ Souvenir des *Héroïdes* I et XIII.

Stella ravive les torches, tant que le soleil occupe les hauteurs du monde,
 Et ses yeux font blanchir le sol clair.
 Les Charites l'accompagnent, Amour l'accompagne et
 L'Eridan lui offre, ici sa flamme, là ses eaux ;
 Aussi concède-moi le temps de jouer, aussi longtemps,
 Jusqu'à ce que l'Hymen élyséen nous réunisse.

(*Eridanus*, II, 1, 47-58)

Stella est moins femme (et rivale, donc) que puissance créatrice et poétique au même titre que le paysage inspirateur ou que les Charites. Sa beauté (*decora*, v. 48) tient de l'harmonie musicale. Son sein (v. 51) n'est pas lieu de plaisir érotique, mais de lumière et de fécondité irrépressible (*latices fundit*), sources et fleuves étant des métaphores de l'inspiration poétique. Ses yeux (v. 54) ne sont pas désirables, mais solaires (*candet humus*) et c'est sur le monde entier qu'elle fait effet, plus que sur l'homme. Ce double pouvoir aquatique et igné³⁷ est repris en chiasme au vers 56 (*flammam hinc, inde aquas*) et la rattache au fleuve Eridan, comme si elle était une puissance naturelle indissociable du paysage qui lui donne son pouvoir. Ce portrait qui métamorphose l'amante en Muse et son corps en paysage permet au poète de conserver intacte sa *persona* d'époux fidèle, et d'en créer une nouvelle, celle du vieillard désespéré ressuscité par la force et la jeunesse d'une présence féminine désirable et belle, allégorie de la passion et de la création.

Ces lieux d'expression du désir nous permettent de distinguer ce que le poète présente comme constitutif du sentiment de complétude. C'est sans doute dans le *De amore conjugali* que le tableau des objets de ce désir est le plus cohérent ; mais on retrouve dans les poèmes de jeunesse et de vieillesse l'espérance ou la nostalgie de ce même désir où s'unissent la possibilité d'aimer et d'écrire, dans une fécondité affective et littéraire traduite par le peuplement vivant de l'espace, mi-imaginaire mi-réel, alentour.

L'unité fantasmée

Les passages qui expriment non plus la tension du manque, mais l'assouvissement du désir, témoignent d'une unité esthétique tout au long de l'œuvre poétique. La joie et le bonheur sont souvent symbolisés par le surgissement, autour du *je*, de chœurs variés.

³⁷ Sur le thème des hydropyriques, fréquent dans la poésie épigrammatique, voir P. Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, chap. III.2, p. 375-418.

L'affection pour la famille ou les amis et le plaisir de leur compagnie fait naître un débordement de vie traduit par une abondance de personnifications dont le poète se fait le coryphée.

Ainsi, dans la très horatienne élégie II, 12 du *Parthenopeus*, « *Frigore invitatur ad voluptatem* », l'abondance de vin et de maîtresses dont se réjouit le poète est reflétée par une abondance de Muses, Charites et Nymphes :

*Ille novem cyathos Musarum laetus honore
ebibat, hic Charites tergeminumque chorum ;
ille suae potet dilectae basia nymphae,
et laeto absentis nomen in ore sonet.*

Que l'un, joyeux, en l'honneur des Muses vide
Neuf coupes, et l'autre pour les Charites et leur triple chœur ;
Que l'un s'abreuve aux baisers de sa nymphe favorite,
Et que dans sa bouche joyeuse le nom de l'absente résonne.

(*Parthenopeus*, II, 12, 29-32)

John Nassichuk a suggéré que l'emballement hyperbolique des sens, de l'ivresse et de l'érotisme, dans un genre de transe bachique, était une réponse aux réalités plus inquiétantes de l'hiver, dont les menaces sont présentes dans le titre, les premiers et les derniers vers du poème³⁸. L'union parfaite entre la joie conviviale, l'amour sans retenue et la promesse latente de l'inspiration poétique, rappelée par la présence des Muses, n'est effectivement qu'un moment furtif, passager. Elle met à distance la réalité et la possibilité du tragique³⁹.

On retrouve dans le second livre du *De amore conjugali* des pièces consacrées, non aux adieux ou à la mélancolie de l'absence, mais à la liesse du retour à la maison, comme l'élégie II, 3, « *Exsultatio de pace jam facta* », chant de joie pour célébrer la paix enfin conclue. Le cortège allégorique est d'une richesse sans précédent, dont la *copia* va de pair avec l'éloge du fécond *otium* campagnard :

*A bellis ad rura et ad ocia grata Camoenis,
ad rura a bellis, uxor amata, vocor.
Pax Cererem redditque agris redditque Lyaeum,
et sua cantantem Maenala Pana sonant ;
pace sua laetatur humus, laetantur agrestes,
et resides somnos oppida fessa trahunt ;
jam facilis, iam laeta choros per prata Voluptas
ducit, et optatus rura revisit Amor ;
rura Venus rurisque colit nunc, urbe relicta,*

³⁸ J. Nassichuk, « Bacchus dans l'œuvre élégiaque », p. 41-42.

³⁹ *Ibid.*, p. 42.

laeta domos ; laetus numina sentit ager (...)
Urbis opes valeant, nil rure beatius ipso ;
rura placent Musis, rura Diana colit,
rura fides habitat, habitat probitasque pudorque
et fas et pleno copia larga sinu.

Loin des guerres, vers la campagne et les loisirs chéris des Camènes,
 Vers la campagne, loin des guerres, mon épouse bien-aimée, me voici appelé.
 La paix rend Cérès aux champs et leur rend Lyaeus,
 Et son Ménale résonne des chants de Pan ;
 La terre se réjouit de sa Paix retrouvée, comme les paysans se réjouissent,
 Les places fortes fatiguées font durer leur sommeil ;
 Voici que, complaisante, joyeuse, Volupté à travers pré mène
 Ses chœurs, qu'Amour tant espéré revient voir la campagne ;
 Vénus à présent habite la campagne et, délaissant la ville,
 Les demeures de la campagne, joyeuse ; le pays joyeux sent la
 présence divine...
 Adieu aux villes, à leurs richesses, il n'est rien de plus heureux que
 la campagne ;
 Les Muses se plaisent à la campagne, Diane habite la campagne,
 La Foi habite les campagnes, et la Probité et la Pudeur
 Et la vaste Abondance au sein bien rempli.

(*De amore conjugali*, II, 3, 1-10 et 15-18)

Le tableau du retour de l'âge d'or, avec l'abondance débordante d'allégories – énumération conclue par la *Copia*, allégorie du style adopté – se marie avec la répétition obsédante du terme *rus* (neuf occurrences, v. 1, 2, 8, 9, 15, 16 et 17 ; en anaphore au début des vers 9, 16 et 17) et de son paysage (*ager* répété aux v. 3, 5 et 10, *humus* au v. 5, *prata* au v. 7). Il ne s'agit pas à proprement parler d'un cortège : la campagne est le lieu naturel des divinités et des allégories, et, au lieu de verbes de mouvement, on trouve le verbe *colere*, repris aux vers 9 et 16. Ce déplacement correspond à un retour à la normale, comme le traduisent la répétition de *reddit* au vers 3 et le début des vers 1 et 2, qui inversent les compléments de lieu *ad rura* et *a bellis* ; la campagne occupe le centre du chiasme – et du poème – tandis que la guerre se retrouve reléguée dans ses marges. Tout le passage fait résonner le lexique de la joie et de la célébration (le polyptote *laetor/laetus* est repris aux vers 5, 7 et 10), en crescendo. Dès le premier vers, le poète fait allusion aux *ocia grata* regrettés de l'élégie I, 8. À mesure que le paysage se peuple de davantage de présences, il s'emplit également de musique (*cantantem, sonant*, v. 4) et de danse (*choros*, v. 7). Cette abondance de personnages, l'impression de foisonnement débordant rendue par les jeux de répétitions, donnent à voir un paysage vivant et plein. Tel est l'*otium* selon Pontano, ou plutôt tel est le moi rassemblé et réunifié rendu possible par cet *otium*.

Le monde rural est immédiatement assimilé aux deux biens les plus prisés du poète : l'écriture poétique (*ocia grata Camoenis*) et la vie conjugale (*uxor amata*). Comme le note John Nassichuk, les allégories mentionnées par la suite, qui appartiennent naturellement à l'éthique conjugale et familiale (en particulier *fides*, *probitas* et *pudor*, énumérées au v. 17), tempèrent la fougue des premiers vers pour proposer un équilibre entre *voluptas* et *pudor*, conforme à l'*èthos* du poète⁴⁰. Les vers suivants décrivent un jardin idéal, seconde image de l'abondance harmonieuse, mais aussi métaphore récurrente du *labor* poétique dans l'œuvre de Pontano⁴¹ :

*Ocia si capiant animum, quid mollius umbra
fundit quam multa populus alba coma,
quam platanus platanoque decens intersita laurus,
et quae tam raro citrus honore viret ?
Sin labor, ut teneras hortis disponere plantas,
ut juvat humentes carpere mane rosas,
aut tenuem e foliis laribus pinxisse coronam,
et sua triticeae sarta parare deae,
nunc legere arbuteos foetus montanaque fraga,
aureaque in calathis mala referre novis,
nunc agere incautas in retia coeca volucres ;
mille modos placidi rura laboris habent.*

Si les loisirs te séduisent, quoi de plus doux que l'ombre
Qu'épanche le blanc peuplier sous son abondante chevelure,
Ou le platane et, entrelacé au platane, l'élégant laurier,
Et le cédratier qui garde sa verdure, d'une rare beauté ?
Si ce n'est le travail, de disposer les tendres pousses dans les jardins,
De cueillir au matin les roses humides,
Ou de tresser pour les Lares une mince couronne de feuilles colorées
Et de préparer ses guirlandes à la déesse des récoltes,
Tantôt de récolter les fruits de l'arbousier et les fraises des montagnes,
De rapporter des pommes d'or dans des paniers neufs,
Tantôt de pousser dans des filets cachés les oiseaux imprudents ;
Les campagnes ont mille manières de rendre plaisant le travail.

(*De amore conjugali*, II, 3, 21-32)

Dans l'analyse qu'il propose de ces quelques vers, John Nassichuk montre que la campagne et ses jardins sont un lieu de « possibilités infinies », où le travail permet de « s'adonner entièrement au plaisir de la découverte et de la disposition d'abondantes richesses

⁴⁰ J. Nassichuk, « Images de l'union conjugale », p. 41, analyse notamment la confluence entre l'imitation des *Bucoliques* et la poésie de l'âge d'or, le travail de la terre étant peint non plus comme une chute, mais au contraire comme un retour à la félicité originelle.

⁴¹ *Ibid.* ; voir la seconde partie, p. 313-322.

naturelles »⁴². Le bosquet des vers 21-24, où cohabitent l'humble platane et le laurier sacré, entrelacés (*intersita*, v. 23) comme deux amants, ou bien le blanc chenu du peuplier et le vert éternellement jeune du cédratier, font du jardin un petit monde parfait, à l'image du couple ou bien des différents visages du moi. La variété des travaux du jardin recoupe celle des activités familiales ou littéraires – la cueillette, aux vers 26 et 29-30, correspondant à l'*inventio*, le tressage des vers 27 et 28 à la *dispositio*.⁴³ Les Lares sont couronnés, les humbles paniers permettent de récolter les fleurs et les fruits de la région ou de la poésie. Loin de se contredire, les différentes activités se complètent pour dresser un tableau qui tire son sens des délices de la variété, comme une mosaïque ; dans cette mosaïque, le moi éclaté, l'âme saisie par l'union de l'*otium* partagé et du *labor* heureux (*capiant animum*, v. 21), reprennent eux aussi leur cohérence.

Dans les *Hendécasyllabes*, les scènes joyeuses abondent : le recueil tout entier semble composé pour oublier – ou ne rappeler que de manière humoristique – les duretés de la vieillesse, dont le poids affleure pourtant à quelques endroits. Dans la pièce I, 12, où il invite femme et enfants à célébrer son anniversaire, les marques tendres de l'affection enfantine et les joies du festin se relaient, comme si le poète avait rassemblé autour de lui tout ce qu'il aimait. On rencontre également une scène de banquet comparable à celle du *Parthenopeus*, dans laquelle Pontano retrouve avec joie ses amis : Franciscus Aelius, dont le retour est l'occasion des célébrations⁴⁴, mais aussi Elisius, Albinus, Compater, Altilio et Marulle⁴⁵. Les amis réunis rient, dansent, mangent et, bien entendu, boivent :

... *bibamus uncti,*
uncti, permadidi atque lippientes.
Albinus numerum novem sororum,
at monstra herculea ebibat Marullus,
bis septem volo Compater puellas
Iunonis, volo quot Deae marinae
cinxerunt niveae latus ministrae,
cum Troiam peteret misella mater.

... Buvons, imprégnés,
 Imprégnés à en déborder, les yeux injectés.
 Qu'il en vide neuf, Albinus, du nombre des sœurs,
 Et Marulle, autant que les travaux d'Hercule,
 Deux fois sept, Compater, je le veux, comme les suivantes
 De Junon, et moi j'en veux autant que les servantes neigeuses

⁴² *Ibid.*, p. 42.

⁴³ Voir les vers comparables au début du chant II du *De hortis Hesperidum*, analysés p. 90-93.

⁴⁴ *Hendécasyllabes*, I, 10 : « *Laetatur de reditu Franciscus Aelius* ».

⁴⁵ Sur ces amis de Pontano, voir le chapitre 3 de la première partie, p. 180-181 et 194-195.

Qui escortèrent la déesse marine
Lorsque, mère affligée, elle se rendit à Troie.

(*Hendécasyllabes*, I, 10, 14-20)

La référence mythologique donne naissance à une version érudite et décalée d'un « jeu à boire » entre humanistes et poètes, dont la surenchère est une composante naturelle. Comme dans le poème de jeunesse, cette docte ivresse correspond à une parenthèse loin des soucis. Si les verres qui se vident sont aussi nombreux que les demoiselles mythologiques utilisées pour les compter, peut-être est-ce parce que, contrairement au temps du *Parthenopeus*, les amours faciles ne le sont plus autant que jadis, chose que Pontano déplore régulièrement au cours du recueil⁴⁶... Cette vieillesse déplorable, le cadre vivant et charmant des bains de Baïes lui permet de l'oublier, et surtout les créatures dont sa *phantasia* peuple les environs :

*Nos, Manli, senio gravante pressi,
Miseni aut placidis vagamur oris,
Baiaurum aut calidis aquis lavamur
et cultis Genio fovemur undis,
hortorum aut resides tenemur umbra,
quos nostra Antiniana, quos Patulcis,
ruris delitiae Maroniani,
oblectant teneri lepore cantus,
quos septem assiduis simul choreis
illustrant Cypriae deae ministrae :
septem nam Venerem colunt puellae,
molles, dulciculae, leves, tenellae,
formosae comites, decora pompa.*

Nous, Manlius, sur qui pèse la lourde vieillesse,
Nous nous promenons sur les paisibles rivages de Misène
Nous nous baignons dans les eaux thermales de Baïes,
Nous réchauffant dans les ondes qu'honore notre Génie,
Ou pareissons à l'ombre des jardins,
Tandis que notre Antiniana, que Patulcis,
Délices de la campagne de Maron,
Nous divertissent du doux charme de leur chant,
Tandis qu'en chœurs ininterrompus les sept
Servantes de la déesse cyprienne nous inspirent :
Car elles sont sept, les jeunes filles qui servent Vénus,
Délicates, toutes douces, légères, toutes tendres,
Compagnes pleines de beauté, cortège harmonieux.

(*Hendécasyllabes*, II, 24, 7-19)

⁴⁶ Les *puellae* enthousiastes ne sont pas pour autant absentes ; dans une autre pièce, Pontano est rejoint par ses vieux amis Marino Tomacelli et Compater, et les « filles » viennent se joindre à leurs réjouissances (*Hendécasyllabes* II, 28).

Pontano fantasme pour ses vieux jours un paysage féminisé qui lui consacre toutes ses attentions, comme le montrent les nombreuses tournures passives (*lavamur, fovemur, tenemur*, v. 9-11) ; un paysage qui est partout à la fois, en villégiature et au foyer, où toutes les facettes de l'œuvre et du moi peuvent coexister. La succession des lieux évoqués conduit peu à peu le regard du rivage marin (v. 8-10) vers l'intérieur des terres (v. 11-13)⁴⁷. Le chant des Nymphes et des Charites assure la fluidité de ce *travelling* : la mention des *choris assiduis* renforce l'impression d'un chant ininterrompu suggérée par l'enchaînement sans pause des vers 7 à 17 sans ponctuation forte. La présence qui entoure le poète est à la fois sensuelle, maternelle et poétique ; elle est hors du temps et donc du vieillissement. L'énumération d'adjectifs au vers 18 contribue à l'harmonie, de même que les homéotéleutes croisés (*molles* et *leves* d'une part, les hypocoristiques *dulciculae* et *tenellae* de l'autre, qui riment avec le *puellae* du vers précédent). Les Charites⁴⁸ allient le *decus* et la *formositas* (v. 19), la beauté équilibrée des Muses et le charme sensuel des Nymphes ou de Vénus, dans une image synchrétique.

La poésie de Pontano reflète les incohérences qu'il ressent dans ce qu'il est. La *persona* qu'il bâtit peut prendre cette variété des affects, caractéristique du lyrisme de circonstance, pour fondation. La présence obsédante de chœurs allégoriques féminins suggère que l'assouvissement du désir est inséparable de la plénitude bigarrée qu'ils incarnent, que le poète reconstruit sa figure autour d'eux comme corpyhée. Mais au-delà des facettes de cette *persona*, le poète exprime un clivage en lui. Déchiré, dans les années du mariage, entre les devoirs de sa carrière politico-militaire et l'éloignement des siens, il fait entrer en résonance ses désirs d'*otium* et d'écriture, la nostalgie du foyer rural et de l'épouse. La mort d'Ariadna scinde à nouveau le moi, qui s'efforce de reconstruire autour de Stella le même réseau métaphorique, sans parvenir à lui instiller le même sens, à habiter cette *persona* devenue obsolète.

⁴⁷ C'est la manière dont Stace compose la description de la villa de Pollius Felix en variant les points de vue (*Silves* II, 2, 1-35).

⁴⁸ Sur les Charites dans l'œuvre de Pontano, voir le premier chapitre de la seconde partie, p. 269-271.

MACRIN ET LE JARDIN SECRET

Dans l'étude qu'il a consacrée à la poésie dans la seconde moitié du XVI^e siècle, Henri Weber relevait ce qu'il considérait comme un paradigme : « l'inspiration est liée tantôt à l'isolement du poète dans une solitude sauvage, tantôt à la vie de Cour, à l'ardeur de la vie sociale »⁴⁹. Pour Macrin, qui précède la période étudiée par Weber, cette proposition n'est que partiellement exacte. De fait, on trouve dans son œuvre un grand nombre de pièces consacrées aux joies de l'*otium* dans un lieu reculé – mais qui est en général familial, plutôt que sauvage – ainsi que d'odes adressées aux puissants dont la gloire et le prestige fournissent la circonstance de l'écriture. Toutefois, ces deux thèmes ne constituent pas une alternance sereine dans laquelle Macrin irait et viendrait au gré de ses humeurs ou des occasions. Perrine Galand et Suzanne Laburthe ont montré que l'éloge des grands était acceptable pour lui dans la mesure où il dépassait la topique encomiastique pour se fonder sur une rhétorique affective ; mais la vie de Cour demeure, pour Macrin, un pôle de répulsion, de même que les guerres grandioses. S'il traite des deux sujets dans son œuvre, adoptant la « double polarité horatienne », le premier apparaît comme le havre dans lequel il retrouve son moi véritable, tandis que le second est présenté comme contraire à sa nature, à son éthique, à son style. Ce paradoxe ne peut se résoudre que par la présence continue d'une subjectivité : pour citer Suzanne Laburthe, « il est un dernier facteur d'unité qui englobe tous les autres : le "je", narrateur-poète du recueil, qui, par la permanence du regard qu'il porte sur lui-même et sur les événements, constitue un pôle référentiel stable, réceptacle de toute la diversité du *kairos* ». Mais ce *je* est « labile, polymorphe, parfois contradictoire » : « aussi est-ce non pas par sa constance qu'il sera facteur d'unité, mais seulement par l'omniprésence de son regard »⁵⁰.

Comme chez Pontano, l'étude des passages où Macrin exprime ses désirs, ses souhaits ou ses inquiétudes permet de voir, au-delà de l'opposition entre *otium* solitaire (ou familial) et carrière publique, ce que le poète aspire à être et les métaphores qui lui permettent d'exprimer ce désir.

⁴⁹ H. Weber, *La Création poétique*, p. 114.

⁵⁰ S. Laburthe, *Hymnes*, p. 67-68.

Les refuges de l'âme

Dans sa poésie épictique, Macrin fait de ses protecteurs et patrons, ainsi que du Roi, les refuges et les protecteurs des Muses en exil⁵¹. Mais si ces êtres exceptionnels peuvent jouer un tel rôle, le poète dépeint la Cour et les guerres comme un lieu à fuir et aspire à un refuge « à soi », cadre apaisé, affectueux et propice à une écriture libérée. Faute de pouvoir rejoindre cet endroit idéal, image idéalisée de son foyer, il recourt aux pouvoirs démiurgiques des vers ou aux retraites intimes de la pensée. Ces cachettes de la psyché, que les personnifications mythologiques dotent de substance et permettent de représenter, reviennent dans les moments de crise : nostalgie, indécision, deuil enfin.

Le paradigme du refuge dans les Épithalames et les Carmina

Macrin déplore, à de nombreuses reprises, la vanité de la vie à la Cour et l'éloignement qu'elle lui inflige en le séparant de son épouse et de sa famille. Le thème apparaît déjà dans la seconde ode des *Épithalames*, adressée à Pierre Boursault, son beau-frère, où l'on voit s'élaborer ce qui servira de paradigme à plusieurs lamentations comparables :

*Vitalis haud est vita sine artibus
claris sororumque Aonidum choro ;
atqui huc anhelantem molestis
compedibus tenet Aula vinctum,*

*nec grata pellax oia persequi
hortis latentem me sinit aviis,
qua fonte delabens recentes
unda fugax trepidet per herbas.*

*Illic quiescens gramine roscido
vernantum amoenum murmur ad alitum,
te voce, te blandis, Geloni,
concinerem fidibus beatus.*

Ce n'est pas vraiment une vie, la vie sans les Belles-
Lettres, sans le cœur des sœurs aoniennes ;
Mais bien que je soupire après eux, dans de pénibles
Entraves la Cour me tient enchaîné,

Sans me laisser, la traîtresse, goûter de plaisants loisirs
Caché dans des jardins reculés,
Où, s'écoulant de sa source, une onde
Fugitive court à travers l'herbe fraîche.

⁵¹ Voir l'analyse de ce motif dans la seconde partie, p. 214.

Là, me reposant sur le gazon couvert de rosée,
 Au charmant chuchotis des oiseaux printaniers,
 C'est toi que par ma voix, toi, Gélonis,
 Que je chanterais sur mes cordes caressantes, heureux.

(*Épithalames* [1531], 2, 13-24)

Le polyptote *vitalis/vita*, au vers 13, permet à Macrin d'opposer l'existence subie et la vie heureuse, de dire combien le séjour à la Cour est un véritable déchirement qui l'arrache à la vie véritable. Cette Cour personnifiée est à la fois figure d'autorité, geôlier qui brime et interdit (*tenet vincitum*, v. 16, *nec sinit*, v. 18) et maîtresse perfide (*pellax*, v. 17). Macrin n'a, pour s'évader, que le pouvoir de la parole poétique et de l'imagination, qui lui permettent de faire surgir dans le texte ce à quoi il aspire : la solitude secrète (*latentem*, *aviis*, v. 18), l'*otium* (v. 17), le paysage du *locus amoenus*, l'amour de Gélonis, qui, une fois tous rassemblés, lui permettent de se dessiner lui-même dans le tableau, redevenu poète, comme si l'évocation nostalgique de cet idéal lui rendait finalement voix (*voce*, v. 23) et chant harmonieux (*concinerem*, v. 24). Après lui avoir rendu la parole orale, le lieu rêvé lui rend même l'écriture, puisqu'il reprend, à la strophe suivante, le *topos* bucolique de la forêt où chaque arbre porte, gravé sur son écorce, le nom de Gélonis⁵².

Macrin comme Pontano semblent donc définir l'objet de leur désir comme le lieu de convergence entre l'*otium* – associé aux idées de solitude, de paix, opposés à la Cour et à la guerre – la beauté de la nature, l'amour de l'épouse (puis la tendresse des enfants, parfois aussi l'affection des amis) et la possibilité d'écrire de la poésie. Privé de ce lieu, Macrin exprime un désarroi sincère et ses efforts pour combler le manque en décrivant poétiquement son objet semblent parfois insuffisants. Deux odes voisines du troisième livre des *Carmina* de 1530 illustrent cette tension. Dans la première, adressée « *Ad villam suburbanam* », le poète dresse un tableau charmant de son *florens hortulus* (v. 1) dont la main de l'homme a su embellir la fécondité (la vigne est « *habili reducta mensu* », « alignée par un habile arpenteur », v. 2). Mais bien vite, il apparaît que les premiers vers (v. 1-7) constituent une longue invocation à ce domaine bien-aimé, achevée par deux occurrences de « *quando mihi...licebit?* » (v. 8 et 10). Le poète parvient d'abord à recréer l'illusion, avant de la dénoncer pour exprimer sa nostalgie. L'ode suivante, adressée, elle, à Gélonis, s'ouvre sur un

⁵² *Épithalames* [1531], 2, 25-28 : « *Recto nec arbos stipite surget / agris in illis, nomina rustica / quae falce concisis scienter / corticibus tua non haberet* ».

tableau langoureux de l'automne, qui conduit le poète à une rêverie sur son épouse et les travaux de son lopin de terre :

*Illic opella laetus agrestium,
nullos labores defugerem et modo
fruges acervarem, racemos
viminea modo corbe ferrem.*

*Jucunditati, lux mea, me darem,
tecum quiescens valle recondita,
curasque et antiquos amores
Aeoliis fidibus referrem.*

*Pressis beares dulciter osculis,
textentem odoraserta tibi rosa,
florumque diversos colores
multiplici serie ordinantem.*

Là-bas, trouvant de la joie dans les petites tâches agricoles,
Je ne fuirais aucun labeur et tantôt
J'amoncellerais les fruits, tantôt
Je transporterai les grappes dans des corbeilles d'osier.

Je me donnerais, lumière de ma vie, au plaisir
D'être couché à tes côtés dans un vallon reculé,
Les peines et les amours d'antan
Je les chanterais sur ma lyre éolienne.

En me couvrant doucement de baisers, tu ferais mon bonheur,
Et moi je tresserais pour toi des couronnes de roses parfumées,
Les couleurs variées des fleurs
Je les arrangerais en tresses multicolores.

(*Carmina* [1530], III, 9-20)

Le travail agricole heureux et fécond (v. 9-12) met en valeur la variété des tâches avec l'alternance *modo...modo*, l'abondance débordante des fruits et la joie éprouvée dans le *labor* simple (*laetus*, v. 9). Les satisfactions bien réelles des travaux du jardin sont aussi celles de l'activité poétique, comme chez Pontano. On reconnaît également le motif de la couronne bariolée (v. 19-20), l'adjectif *multiplici* pouvant également désigner la variété stylistique ou thématique du recueil. Au milieu de ces deux métaphores se trouve le lieu secret du couple (*valle recondita*, v. 14), qui est aussi celui de l'inspiration et donne au poète l'occasion de se remémorer les amours de Pâris et d'Oenone⁵³. Mais cet harmonieux ensemble révèle, trop vite, sa nature imaginaire. Macrin est prisonnier de la Cour, évoquée avec le même lexique

⁵³ *Carmina* [1530], III, 20, 25-32. Macrin reprend l'héroïde V d'Ovide.

que dans les *Épithalames*, et se dit horrifié (*horreo*, v. 37) de la séparation imposée avec violence. Pris dans les affres de l'angoisse, il ne lui reste plus qu'à se réfugier dans le lieu rêvé, à la frontière entre mémoire et imagination :

*Haec cogitantem fluctibus obruunt
caecis procellae sollicitudinum,
quas verna non sedet Favonii
temperies geminusve Pollux.*

*Tantis levamen sola laboribus
praebes vel absens, nam quotiens tui in
mentem venit, considit omnis
ille animi fluitantis aestus.*

*Proin gnarus unde praesidium petam,
secedo ab Aula saepe uti cogitem
de te modo, umbrosis silentum
solivagus nemorum latebris.*

À ces pensées, je suis submergé par des vagues
Aveugles, les bourrasques de l'angoisse,
Que n'apaise ni la tiédeur printanière du Zéphyr,
Ni Pollux le Gémeau.

De tant d'épreuves, tu es le seul réconfort
Possible, même absente, car chaque fois que
Tu te rappelles à mon esprit, tout se calme
Dans mon âme qui tangué, toute la houle.

Aussi, sachant où chercher un secours,
Je m'éloigne souvent de la Cour pour penser
À toi et à rien d'autre, errant en solitaire
Dans les cachettes ombreuses des bois silencieux.

(*Carmina* [1530], III, 20, 41-52)

La métaphore du naufrage qui représente l'angoisse, si elle est traditionnelle, paraît correspondre à une expérience vécue où le moi ou son esprit, présent au début de la strophe avec le participe *cogitantem* (v. 41), disparaît brusquement dans le déferlement de l'angoisse qui envahit la conscience et la pensée ; les métaphores qui suivent, dans toute leur beauté mythologique, irruption de l'épopée et de ses tempêtes, révèlent l'impuissance des topiques poétiques à apporter un apaisement véritable (*non sedet*, v. 43), l'impossibilité de maintenir le registre tempéré. La Gélonis qui sert de *levamen* n'est pas la femme réelle, mais son souvenir ou son image mentale (*in mentem venit*, v. 46) : sa présence permet de conclure la métaphore filée de la tempête marine (*fluitantis, aestus*, v. 48). Le verbe *considerit* est placé

stratégiquement à la même place que *sedet* dans la strophe précédente (v. 43 et 47), pour marquer la comparaison entre les recours décevants de la mythologie et la puissance rassurante de l'imaginaire amoureux. Les réconforts de la mémoire et de la pensée se transforment, dans la dernière strophe, en un espace investi par le *je* : le poète reprend le verbe *cogito* (*cogitem* au v. 50 renvoie au *cogitantem* du v. 41) mais remplace le cadre marin par un cadre sylvestre, son vagabondage mental se métamorphosant en promenade dans les forêts de la poésie et de la pensée. Il insiste, comme précédemment, sur la nature secrète et cachée de ces lieux de l'esprit (après les *horti avii* et la *vallis recondita*, ce sont les *umbrosae latebrae*, v. 52).

Le secours de l'amicitia dans les Hymnes de 1537

Deux poèmes des *Hymnes* de 1537 adressés à Guillaume du Bellay donnent à Macrin, dans son plaidoyer pour rester éloigné de la Cour, l'occasion de dresser un tableau mouvant de ses désirs. Dans le premier, Macrin tente une pirouette pour marquer son renoncement à la compagnie de la Cour et du grand diplomate qu'est Langey, en filant une métaphore militaire pour désigner les travaux poétiques :

*Ne me Pieridum choris salutem
dixisse aereve dirutum putares
non ultra Aoniis merere castris,
istaec militiae prioris acta,
hoc est carmina pauca, dedicavi,
Bellai, tibi, mihi cum fuisses
dux et signifer hisce semper armis.*

De peur que tu ne penses qu'aux chœurs des Piérides
J'avais fait mes adieux, ou que, renonçant à ma solde,
Je ne servais plus le camp aonien,
Ces exploits de mon engagement militaire d'autrefois,
Je veux dire ces quelques vers, je te les ai dédiés,
Du Bellay, à toi qui pour moi as toujours été
Un chef et un porte-étendard en ces armes.

(*Hymnes [1537]*, II, 14, 6-12)

Du Bellay conserve sa fonction de *dux* (v. 12), mais Macrin lui donne un autre sens, poursuivant l'image de la *militia Musarum* avec un certain humour, puisqu'il compare ses écrits, ses *carmina pauca* (v. 9), à des exploits militaires. La métaphore permet aux deux personnes, le poète et son destinataire, de conserver leur statut réel, tout en gommant ce qui

les éloigne et en réaffirmant leur complicité ; elle permet au poète lui-même de ne pas trahir sa nature. Macrin justifie ensuite la médiocrité de ses vers, qui « n'ont pas été polis à la pierre ponce » (*pumice sint polita nullo*, v. 13), par les douleurs et les ennuis de sa vieillesse, qu'il développe ensuite, concluant qu'il ne trouve pour le soulager aucun autre remède que la poésie : « *Siquis ne faciam vetet poema / meque a dulcibus arceat Camoenis, / aegrescant magis ac magis dolores* » (« Si l'on m'empêchait d'écrire des poèmes | Et que l'on me privait des douces Camènes, | Mes douleurs iraient s'empirant tant et plus »)⁵⁴.

Dans le second hymne, Macrin commence par se justifier de sa retraite, à la demande de Langey (v. 1-6) ; ce n'est pas paresse ni volupté oisive qui le retiennent (v. 7-17). Macrin dresse de sa réclusion volontaire un tableau enviable :

*At contra genium subinde fraudans
contractusque domi, libros revolve, in
gratiam et redeo novem sororum,
quae Pimpleide frigerantur umbra,
et castae Aoniis lavantur undis.
Doctis ingenium excolensque chartis,
vitae damna resarcio prioris.
Quo quidem in studio acquiesco foelix,
quicquam ipso neque majus esse duco.
Et sic exhilaror, triumpho, regno,
nunc demum ut mihi vivere ac fruisi
optati videar quiete portus.*

Mais au contraire, me refusant tout plaisir,
Reclus chez moi, je parcours des livres,
Je reviens dans les bonnes grâces des neuf sœurs
Qui se rafraîchissent dans l'ombre pimpléenne,
Et, chastes, se baignent dans les eaux aoniennes.
Cultivant par des lectures érudites mon génie,
Je rachète les erreurs de ma vie d'autrefois.
Dans cette étude, je trouve la sérénité, heureux,
Et rien n'est plus grand, à mon avis.
Ainsi je me réjouis, je triomphe, je règne,
Si bien que j'ai aujourd'hui l'impression
De vivre et de jouir enfin du repos, touchant au port tant désiré.

(*Hymnes [1537]*, III, 11, 18-29)

Macrin s'impose un *otium* ascétique, sacrifiant les plaisirs du *genius* (v. 18)⁵⁵ au profit de l'*ingenium* (v. 23), dont les satisfactions sont autrement plus spirituelles. La solitude du poète

⁵⁴ *Hymnes [1537]*, II, 14, 29-31.

⁵⁵ Le mot a ce sens (plaisir, voire gourmandise) chez Plaute (*Aulularia*, v. 724) et Térence (*Phormion*, v. 44), et l'expression est reprise dans les *Adages* d'Érasme (n°1374). Voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 697.

au milieu des livres et des Muses rappelle les *Epistulae metricae* de Pétrarque⁵⁶, que Macrin renforce par une inflexion chrétienne plus nette en présentant sa solitude non seulement comme un choix philosophique, mais comme un genre de rédemption pour ses égarements passés (*damna resarcio*, v. 24). Les derniers vers lui permettent de donner libre cours, non plus aux principes rigides qui ont dicté son retrait, mais aux sentiments de bonheur éprouvés, exprimés par les nombreux verbes à la première personne : la sérénité heureuse qui le met en accord avec lui-même (*acquiesco*, v. 25), puis l'exultation triomphale marquée par la gradation du vers 27 (*exhilaror, triumpho, regno*). Ce sentiment de complétude atteint son apogée dans les deux derniers vers, où la vie d'*otium* est définie comme étant la vie même (*vivere videar*, v. 28-29), et l'accomplissement d'un désir profond (*optati*, v. 29). Pour finir, il exprime seulement la tristesse d'être séparé de l'ami auquel il écrit : *topos* de l'éloge, certes, mais peut-être aussi sentiment que l'absolue complétude demeure toujours à l'état de désir.

Le passage du flambeau dans les Naeniae de 1550

L'ultime recueil de Macrin, les *Naeniae*, est suscité par une crise d'un autre genre, infiniment plus violente : le deuil de l'épouse. Perrine Galand a montré à plusieurs reprises que le recueil prenait une inflexion biographique reconnaissable, où le *je* extradiégétique et le *je* intradiégétique étaient explicitement identifiés l'un à l'autre, et que le poète s'appuyait sur le caractère exceptionnel de sa situation, de son amour et de la femme qu'il célébrait, pour revendiquer la singularité de ce *je*⁵⁷. Incapable de s'appuyer sur la *persona* qu'il avait élaborée dans ses précédents recueils, de recourir aux images familières du refuge mental ou de suggérer une évolution, un cheminement du moi, le poète se trouve dans une situation d'errance, « prise de risque qui est peut-être la véritable singularité d'écrire »⁵⁸. En étudiant les influences poétiques et philosophiques à l'œuvre ici⁵⁹, Perrine Galand met en évidence plusieurs phénomènes de dédoublement, à commencer par celui, thérapeutique, du consolateur et du consolé⁶⁰, qui « épouse la trame de la narration autobiographique » tout en s'appuyant sur le caractère universel de l'expérience du deuil. Mais c'est aussi le

⁵⁶ Voir les prolégomènes, p. 71-74.

⁵⁷ P. Galand-Hallyn, « *Me tamen exprimo* », p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁹ Notamment Pétrarque pour le cheminement du moi vers le salut (*ibid.*), les *Héroïdes* dans l'ode I, 9 ou l'épigramme III, 9 (*ibid.*, p. 29-30), et surtout Horace et Stace, auxquels Macrin emprunte certains *topoi* tout en donnant au recueil une « souplesse générique » rendue possible par la « combinaison structurelle de l'ode et de la silve » (P. Galand, « Le "Jour en trop" », p. 537-538). C'est notamment le cas de l'ode I, 1 des *Naeniae*, étudiée précédemment p. 358-361.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 538.

dédoublé des époux, entre fusion mythique du couple et identification de Gélonis à Orphée et au génie même du poète⁶¹.

Terrassé par le deuil, Macrin se cherche, en écrivant, des refuges auprès de ses enfants, destinataires d'un grand nombre de pièces⁶², ou des anciens amis, à commencer par Jean du Bellay, plaçant ses espérances dans les consolations que lui seul pourrait lui apporter, tout en se désolant que sa présence ne tienne que du fantasme⁶³. Les coins de nature où le poète se retirait pour jouir des joies de l'amour et de la poésie deviennent les cachettes où il peut laisser libre cours à son deuil. Ainsi, dans l'épigramme III, 13, le motif topique de l'isolement exploré dans la forêt est rendu personnel et plus déchirant par le souvenir littéraire du bonheur associé à ce même paysage dans le reste de l'œuvre :

*Secedam in densas ubi nulla frequentia sylvas,
qua rara humano sit via trita pede.
Alnorum me tesqua Vadi, me Braius amnis,
agrestum teneant me latebrae Dryadum.
Solus agens illic, lucisque inglorius atris,
aspergam usque meos imbre fluente sinus.*

Je me retirerai dans d'épaisses forêts où nul lieu n'est fréquenté,
Où le chemin soit rarement foulé par le pied de l'homme.
Les friches des aulnes de Vadus, le fleuve Braius
Me retiendront, et les cachettes des Dryades agrestes.
Là, tout seul, dans l'obscurité d'un jour ténébreux,
J'aspergerai ma poitrine de la pluie qui coule.

(*Naeniae* [1550], III, 13, 9-14)

La solitude d'un lieu sylvestre, la présence de nymphes, l'eau vagabonde, sont tous des éléments caractéristiques du *locus amoenus* macrinien de la jeunesse ; mais la solitude s'est changée en désert inhumain (*nulla frequentia*, v. 9, *rara trita*, v. 10), les sources vives sont remplacées par les flots de la pluie (v. 14), et le soleil est noir (l'oxymore *lucis atris* au vers 13). Cette métamorphose du lieu permet au lecteur, par le jeu de l'intertextualité, de mesurer le bouleversement subi par le regard que porte le poète sur le monde, l'assujettissement du langage poétique du passé au deuil du présent.

C'est effectivement dans la poésie que Macrin se cherche un ultime refuge : non plus le pouvoir de son propre langage, frappé qu'il est par l'hébététe du deuil, mais dans celui des

⁶¹ *Ibid.*, p. 541.

⁶² Huit pièces au total, adressées à ses filles Camille (I, 10), Susanne (II, 5 et III, 16, l'ode II, 1 étant adressée à son mari Adrien Dreux) et Marie (II, 6) et à ses fils Charles (II, 3 et III, 4, l'enfant prenant la parole dans l'épigramme III, 6), Timothée (II, 8) et Théophile (II, 10).

⁶³ En particulier dans les odes II, 7 et 9, mais aussi dans les épigrammes III, 23, 28 et 31. Sur ce lien d'amitié conservée, voir le dernier chapitre de la première partie, p. 232.

autres, de la génération à venir. L'élégie suivante commence par rappeler le souvenir des morts que commémora la poésie, des plus humbles – le moineau de Lesbie (v. 1-2) – aux plus glorieux, les personnages bibliques (v. 15-16). L'incrédulité du veuf, incapable d'accepter la mort de son épouse, pourrait alors se transformer en certitude bienheureuse qu'elle vit effectivement encore, comme objet littéraire :

*Extinctam Macrini haud crede Gelonin,
semper victuram nam polus altus habet.
Is Macrinus enim est qui conjugis auspice Musa
nomen, et aeternet castam utriusque facem.
Ergo pio studio nunquam est moritura Gelonis,
vivet et illa polo, vivet et illa solo.
Vxori elogium hoc Morelli Antonia nostrae
jure bono, insigni iudicioque dedit.
Permulti quoque idem testantur carmine vates,
defunctam moesta qui cecinere lyra.
Auratus Lemouix quos et Bellaius inter
Andegavus primas, candide lector, habent.
Mellinum iis utinam Ronsartumque addere possem,
Atque elego celebrem pectine Borbonium.*

Ne crois pas qu'elle soit morte, la Gélonis de Macrin :
Victorieuse à jamais, elle est en haut du ciel.
C'est ce Macrin, en effet, qui sous l'auspice de sa Muse
Rendra éternels le nom de son épouse, et leur chaste mariage.
Aussi, grâce à son zèle pieux, Gélonis ne mourra jamais,
Elle vivra au ciel, elle vivra sur terre.
Il a offert un éloge à mon épouse, Antoine Morel,
À bon droit, et avec un jugement remarquable.
Une foule de poètes ont aussi témoigné de même dans leurs vers,
Eux qui ont chanté la défunte sur leur lyre éplorée.
Parmi eux, Dorat le Limousin et Du Bellay
L'Angevin tiennent, loyal lecteur, la première place.
Puissé-je ajouter à leurs noms ceux de Mellin et de Ronsard
Et du poète célèbre par son plectre élégiaque, Bourbon.

(Naeniae [1550], III, 14, 27-40)

L'affirmation de l'immortalité littéraire de Gélonis correspond à un passage de flambeau. Macrin exprime au futur les derniers désirs qu'il lui reste à éprouver : l'éternité promise à Gélonis est aussi une universalité, rendue par le parallélisme syntaxique et lexical des deux propositions au vers 30 et la paronomase *polo/solo*. La Muse, figure de la faveur divine, et la piété humaine, sont les garantes de cette promesse. Mais le poète ne se montre pas écrivant : les œuvres qu'il mentionne ne sont pas les siennes, mais celles de ses amis, qu'elles soient déjà composées et évoquées au passé (*elogium dedit*, v. 33-34, *cecineret*, v. 36), mises en valeur par un présent élogieux (*habent*, v. 38) ou espérées au subjonctif (*utinam possem*,

v. 39). Toutes les temporalités se conjuguent pour commencer à composer le recueil rêvé – qui deviendra le Tombeau de Gélonis – et où Macrin cède la place à ses collègues. Il adopte une position de lecteur, formulant des jugements élogieux sur chacun ; même l’apostrophe *candide lector*, au vers 38, fait de lui un tiers, qui guide la réception de l’ouvrage consacré à son épouse sans se présenter comme son auteur. La modalité optative suggère que le poète trouve, en donnant la parole à d’autres que lui pour mieux se retirer dans le silence de son deuil, une forme d’acceptation, sinon de la mort, au moins du tarissement poétique qui l’accompagne.

Hésitations poétiques et philosophiques

La tentation autobiographique dans l’hymne II, 11 du recueil de 1537

Dans l’hymne II, 11 du recueil de 1537, intitulé « *De seipso, et vitae casibus* », Macrin tente de reconstruire une chronologie de sa vie et de sa carrière. Il ne s’agit pas uniquement d’une mise en scène de la vocation poétique, comme on l’a vu précédemment (même si l’activité de poète est naturellement abordée), mais davantage d’un effort quasi autobiographique pour tâcher de porter sur soi-même et sur ses inconsistances un regard rétrospectif à la fois critique et ému. Après une première strophe qui exprime sur un ton philosophique la part du hasard dans l’existence humaine, Macrin évoque son enfance, puis les premiers temps de sa carrière, jusqu’au moment de sa reconnaissance :

*Aetatem teneram matre sub optima
indulgenter agens, laeta puertiae
stultus tempora trivi
in ludis juvenilibus.*

*Paulatim inde domi factus adultior,
flagrantem Aonios flexi animum ad choros,
apprime et mihi cordi
vatum blanda fuit chelys.*

*His cum essem assidue deditus artibus,
et nonnulla meae fama Polymniae
Francas sparsa per urbes
paucis versibus editis,*

*antistes Biturix divitiis potens
et clarus Latiae tegmine pupurae,
me illectum in sua tecta
magnis pollicitis vocat.*

Mon âge tendre, sous la houlette d'une mère irréprochable
 Passé dans l'indulgence, les temps heureux de l'enfance
 Je les ai sottement consommés
 Dans des amusements puérils.

Puis peu à peu, devenu plus adulte,
 J'ai tourné mon esprit plein de flamme vers les chœurs aoniens,
 Et j'ai eu à cœur, plus que tout,
 La lyre caressante des poètes.

Comme je me consacrais assidûment à ces arts,
 Comme ma Polhymnie se faisait un brin de renommée
 Se dispersant à travers les villes de France
 Après la publication de quelques vers,

Le riche et puissant archevêque de Bourges,
 Qu'illuminait son vêtement de pourpre latine,
 M'appela sous son toit
 À grand renfort de promesses.

(*Hymnes* [1537], II, 11, 5-20)

L'enfance, lavée de toute mythification, est brièvement caractérisée par le jugement critique du poète à l'égard de ce qu'il fut (avec les adjectifs *stultus* et *trivi* au v. 7), sans que celui-ci ne se départisse d'une pointe de nostalgie tendre (*teneram, optima, laeta*, v. 5-6). La seconde strophe citée suggère que le choix de la carrière poétique est à la fois délibéré et subi, puisque le vers 10 contient une forme active (*flagrantem flexi animum*), suivie au vers 12 de la simple constatation d'un état (*mihi fuit cordi*). Le choix de Polhymnie pour personnifier le commencement de sa carrière rappelle la dette de Macrin à l'égard d'Horace⁶⁴ ; le contraste toutefois demeure grand entre un travail considérable (*assidue, deditus*, v. 13) et un résultat encore modeste (*nonnulla, sparsa, paucis*, v. 14-16). Point de Muse pour conduire le poète débutant vers la gloire : le personnage qui apparaît dans un éclat admirable (*clarus*, v. 18) et appelle son fidèle (*vocat*, v. 20) est un protecteur puissant, même si Macrin l'orne discrètement des splendeurs de la divinité inspiratrice.

La seconde phase de la vie de Macrin est l'âge mûr qui trahit les promesses de la jeunesse et se complait dans l'indolence, danse plutôt que d'étudier, façon de justifier les résultats décevants de son travail poétique :

*Segni illic animum pressus inertia et
 incumbens choreis quam studiis magis,
 Musarum otia fugi,
 tam grata ante mihi otia.*

⁶⁴ Horace place les *Odes* sous le patronage de Polhymnie (*Odes* I, 1, 33).

*Fecissem o utinam Dulichio vafer
quod Laerte satus, remige dicitur
qui syrenia vincetus
surdo enasse per aequora.*

*Ergo infrugiferis alite non bona
mersus deliciis, dedidici miser
quicquid gnavior aetas
doctrinae imbiberat prius.*

*Aequum est propterea mi veniam dari,
haec si nescio quid Musa opicum sonat
nec respondet ad ipsam
primi temporis indolem.*

Là, l'esprit écrasé d'inertie et de paresse,
M'appliquant aux danses plus volontiers qu'aux études,
J'ai fui les loisirs des Muses,
Ces loisirs qu'autrefois je chérissais tant.

Si seulement j'avais fait comme le rusé fils
De Laërte de Dulichium, dont on dit que, ligoté
Par ses rameurs, sourd,
Il navigua dans les eaux des Sirènes !

Aussi, sous de mauvais présages, dans d'infructueuses
Délices je me suis plongé, et j'ai désappris, misérable !
Toute la science dont ma jeunesse fougueuse
S'était auparavant imprégnée.

Il est donc juste de me pardonner
Si ma Muse résonne avec je ne sais quoi de barbare,
Et ne répond plus aux dispositions naturelles
De ma prime jeunesse.

(*Hymnes [1537], II, 11, 21-36*)

Reprenant l'opposition entre les tromperies des Sirènes (v. 28) et les Muses symboles de vertu et de vérité (v. 22-23), Macrin affirme s'être trahi à trois titres. D'abord (v. 21-28), il a délaissé l'*otium* auquel il aspire avec tant de ferveur dans le reste de son œuvre : le terme est répété deux fois (v. 3 et 4) et qualifié par l'épithète *tam grata*. Ensuite (v. 29-32), il a perdu le fruit de son *labor* et de son apprentissage (*dedidici*, v. 29) : au moi qui s'imprègne d'un flot (de connaissances) qui l'enrichit, marqué par le verbe *imbiberat* (v. 32), s'oppose le moi qui navigue imprudemment (v. 28), puis se trouve submergé par les flots de la nonchalance et du divertissement (*mersus*, v. 30). Enfin, Macrin n'a pas tenu les promesses de sa nature, de son caractère (*primam indolem*, v. 35-36). Inclination, effort, personnalité : si le poète se lamente

de ne pas les avoir suivis, c'est une manière, aussi, de rappeler ce qu'ils sont et donc ce qu'il est. Son *moi* véritable repose sur le goût pour le loisir poétique, le savoir acquis par l'effort et une prédisposition à l'écriture. Tout ce qu'il déplore dans ces strophes, reprenant la condamnation chrétienne de l'oisiveté (*segnis et inertia*, v. 21, *infrugiferis deliciis*, v. 29-30), c'est l'oubli passager de ce qu'il aurait dû être.

Enfin, Macrin en vient au temps présent, et au regret qu'il éprouve :

*Annis quid senii quod gravioribus
dum spero requiem, dum mihi ferias,
vela et vertere portum
ad mollem meditor catus,*

*in tristes scopulos ursit atrocior
tempestas rapido turbine naufragum,
me bacchante procella
pene et praecipitem dedit ?*

*Cum illis solliciti vivere cogimur,
qui ferro atque hominum sanguine gaudeant,
quorum immanis egestas
praeda explier haud potis.*

*Quid lites fugere heu profuit hactenus,
quid pacem usque sequi et Pieria otia,
si inter caede madentes
vivendum est mihi milites ?*

Des années plus pénibles de la vieillesse, que dire ?
Alors que j'espérais le repos et la relâche,
Que j'envisageais de tourner mes voiles
Vers un port accueillant, en homme averti,

C'est vers de sinistres écueils que me poussa une affreuse
Tempête, je fis naufrage dans ses rapides tourbillons,
Et dans le délire de l'ouragan
Il manqua de m'abandonner à l'abysse.

Nous sommes contraints de vivre, inquiets, dans la compagnie
De ceux qui prennent plaisir au fer et au sang humain,
Dont l'appétit monstrueux
Ne peut être rassasié par aucun butin.

Hélas, à quoi m'a servi de fuir jusqu'à maintenant les conflits,
De rechercher toujours la paix et les loisirs piériens,
Si c'est au milieu des soldats ruisselants
De leurs meurtres qu'il me faut vivre ?

(*Hymnes [1537], II, 11, 37-52*)

La métaphore maritime des strophes précédentes est filée et amplifiée pour donner lieu à un véritable naufrage hyperbolique (v. 41-44) qui contraste avec les espérances de navigation paisible (v. 37-40). Alors que le *moi* semblait redevenir maître de ses choix, comme le montrait le verbe *meditor* à la première personne (v. 40), il redevient la victime passive d'un déchaînement contraire des éléments. Cette fois, le *je* n'est pas désigné comme coupable de ses propres malheurs : la grande histoire rattrape la petite et Macrin se lamente, comme il le fait souvent, au sujet des guerres et de leur retour incessant. L'hymne se clôt sur une question qui, pour paraître rhétorique, n'en est pas moins une expression sincère de pessimisme quant à la nature humaine. Mais au cœur de ce constat désespéré, le moi se reconstitue pourtant : le sens de sa vie aura été de rechercher, ou de suivre (*sequi*) « la paix et les loisirs des Muses » (*pacem et pieria otia*, v. 50). L'adversité contraint à se reconstruire une identité.

Si l'hymne II, 11 prend des accents autobiographiques, il faut peut-être lui chercher un modèle dans les *Confessions* de Saint-Augustin⁶⁵. La dimension d'autocritique et de repentir y est, en effet, omniprésente, mais elle n'est pas sa propre fin : elle est mise au service d'une introspection exigeante et inquiète, qui constate l'incohérence du moi pour mieux s'efforcer de la rebâtir. Macrin n'utilise pas ici le cadre lexical et rhétorique chrétien, même s'il affleure en permanence. Ici, ce sont les Piérides du vers 50 qui incarnent la possibilité du salut.

Le jardin rêvé du moi

Le motif du jardinet, du petit lopin de terre, devient une métaphore récurrente du désir macrinien et de ce qu'il présente tantôt comme l'objet de son choix et de sa préférence, tantôt comme l'émanation de sa nature profonde. L'étude des représentations diverses de ce motif et de leur évolution permet d'entrevoir comment, derrière la *persona* qu'ils viennent soutenir, se devine une interrogation profonde du poète sur les paradoxes de son identité et de sa vie.

Les jardins des Carmina

Dans les *Carmina*, le tableau de la vie rêvée que peint Macrin est largement tributaire d'un arsenal mythologique abondant. Dans l'ode IV, 10, par exemple, il vante les mérites de sa *villula* (v. 5-6) et s'amuse à jouer les Horaces, décrivant des scènes de chasse (v. 21-28), dénigrant la pompe des rois et la vanité du peuple (v. 37-40).

⁶⁵ En particulier les chapitres I-III où l'expression du repentir et l'examen de soi guident le récit de l'enfance et de l'adolescence.

*Esse me credens aliquem meis cum
Musa respondet satis aequa votis,
fila concordant agitata, versus
aptius exit. (...)*

*Ad chelys dulcem strepitum canorae
lusitant mistae Dryadis Napaeae,
Pan leves spectat catus e propinquo
vepre choreas.*

Croyant que je suis quelqu'un,
La Muse répond à mes vœux avec une certaine bienveillance,
Les cordes que je pince sonnent à l'unisson, mon vers
Jaillit avec plus de justesse. (...)

Aux doux accents de ma lyre mélodieuse,
Napéés et Dryades mêlées s'amuse,nt,
Pan le malin, d'un bosquet voisin, observe
Leurs chœurs aériens.

(*Carmina* [1530], IV, 10, 17-20 et 33-36)

La réponse joyeuse de la nature personnifiée, dans la seconde strophe citée, rappelle également les *Odes* d'Horace⁶⁶ ; le poète revendique cette imitation dans la strophe finale, mais sur le plan de l'éthique et non de la poétique, concluant : « c'est là la vie que mena le lyrique latin, content de son sort » (« *hanc lyrae vitam fidicen Latinae | sorte contentus* »)⁶⁷. Mais l'ode de Macrin n'est pas un pur exercice d'imitation de l'*èthos* horatien. La strophe consacrée à la Muse semble refléter une inquiétude sincère du moi, incertain de ses talents, et qui a besoin de recourir à une figure extérieure pour se sentir être « quelqu'un ». L'indéfini *aliquem* peut prendre un sens très laudatif ou, au contraire, très humble : le poète navigue entre les deux. Le recours à la Muse comme figure tierce permettant au poète de faire son propre éloge est un phénomène que nous avons déjà rencontré. Mais ici, le but est moins l'éloge de soi que la recherche d'une identité, exacerbée par la nature de cette ode où l'imitation est particulièrement présente. La « foi » de la Muse dans le poète fait naître une harmonie (*concordant*, v. 19), l'unisson musicale symbolisant l'unité du moi, tandis que le vers devient *aptius* (v. 20), plus conforme à la nature véritable du poète et de son œuvre.

Une ode à Langey donne à Macrin l'occasion de s'interroger sur la nature qui serait la sienne. Imitant, cette fois, l'Horace des *Satires*, le poète adopte un ton philosophique pour constater la variété des passions humaines, guerre, chasse, richesse, puisque « nous suivons

⁶⁶ Notamment les *Odes*, I, 4, I, 30 ou IV, 7 où la nature en liesse facilite l'inspiration.

⁶⁷ *Carmina* [1530], IV, 10, 45-46.

chacun notre nature » (« *quisque naturam sequimur* », v. 9). Bien loin de toute ambition grandiose, le poète, lui, sait tempérer ses désirs :

*Parva mi tantum et nihil invidenda
sit domus tractu sita devio, quam
ambiat lauri nemus atque glebae
uberis horti,*

*quam latex fontis vitrei et supino
colle labentis riget. (...)*

*Hic mihi fidae comites laborum, et
consciae dulces eritis, Camoenae.
Hic pios sanctum venerabor inter
numen agrestes.*

Je voudrais juste une petite maison, sans rien à envier,
Dans un coin détourné,
Qui soit entourée d'un bois de lauriers et d'un jardin
Au terreau fertile

Et que, coulant du haut de la colline, une source cristalline
Vienne arroser (...)

Là, vous serez les fidèles compagnes de mes travaux
Et mes douces confidentes, Camènes.
Là je vénèrerai, parmi les paysans pleins de piété,
La sainte divinité.

(*Carmina* [1530], IV, 17, 25-28 et 37-40)

Macrin exprime son désir d'écrire en détournant l'idéal du paysan bienheureux, dont il conserve en partie l'*èthos* humble et besogneux (*parva*, v. 25, *devio*, v. 26). La maisonnette rêvée est un éden poétique où se trouvent réunis le laurier sacré, la glèbe féconde et la source vive, trois images de l'inspiration réunies en trois vers tout juste, rappelant respectivement l'élection divine, le *labor* fertile et la transmission littéraire par l'imitation. Macrin développe, d'ailleurs, l'*èthos* du *labor* paysan, expliquant qu'il aspire à être un modeste cultivateur (*cultor agelli ille*, v. 31-32), plus heureux en son domaine parce qu'il suffit à ses propres besoins ; il se représente au milieu des paysans, mettant en parallèle, par l'anaphore de *hic* aux vers 37 et 39, le culte des Muses, présenté comme un accompagnement du *labor* (*comites laborum*, v. 37), et le culte rural des paysans caractérisés par leur piété. Le motif de l'*agellus*

permet donc au poète de réinvestir un *èthos* moral, épicurien mais également chrétien⁶⁸, et un symbole de l'activité poétique, dans une réalité personnelle.

Les jardins des Hymnes

Le motif est repris dans les *Hymnes*, avec un infléchissement : le choix, fait par Macrin, de devenir poète de Cour a quelque peu égratigné l'image lisse de ses prétentions à l'*otium*. Il s'efforce de redonner consistance à ses souhaits d'autrefois en montrant qu'il s'agit d'un choix, pas d'un destin : le désir du petit jardin est toujours à recréer, il n'est pas uniforme dans les différentes époques du moi. Dans l'hymne III, 4, adressé à Guillaume du Maine, Macrin imagine les carrières qui auraient pu être les siennes : politique, droit et commerce, toutes directions associées à des richesses et à un luxe hyperboliques. Il a préféré, affirme-t-il, l'humilité de la poésie et d'une modeste vie de famille :

*Captus at magno studio bonarum
artium vestroque Helicone, Musae,
malui voti modicus paterno
vivere agello,*

*malui cultor laris esse parvi
rebus angustis animosus, inter
liberos dulces, et amica notae
fercula mensae.*

Mais, pris par une immense passion pour les Belles-
Lettres et pour votre Hélicon, ô Muses,
J'ai préféré, modérant mes vœux, vivre
Du petit lopin de mon père,

J'ai préféré honorer mon tout petit Lare,
Prenant courage dans les moments difficiles, au milieu
De mes doux enfants et des bons petits plats
D'une table familiale.

(*Hymnes* [1537], III, 4, 13-20)

La grandeur de l'aspiration aux Muses (*magno studio*, v. 13) contraste avec la petitesse de la vie réelle (*modicus*, v. 15, *parvi*, v. 17, *angustis*, v. 18, et le diminutif *agellus* au v. 16). Mais dans cette petitesse se cache également le bonheur, traduit par un grand nombre d'épithètes

⁶⁸ Sur le passage de la morale épicurienne à la morale chrétienne, voir S. Laburthe, *Hymnes*, p. 146-148.

relevant de l'affectif : *animosus*, v. 18, et surtout *dulces* et *amica*, v. 19. L'anaphore de *malui* aux vers 15 et 17 présente la vie humble comme le résultat d'un choix affirmé.

S'il faut en croire l'hymne VI, 2 du même recueil, ce choix ne se fait pourtant pas sans hésitations : Macrin se dit, dès la première strophe, tourmenté par « le souci d'amasser de l'argent » (*congerendae cura pecuniae*, v. 1), puis peint un tableau décourageant des efforts à fournir et des sacrifices à consentir pour qui recherche la fortune. Il se propose donc de conserver son mode de vie modeste, moitié vœu, moitié injonction :

*Contentus hortis proin mediocribus
nexusque spisso palmite pergulis,
ne sutor adspirem, quod aiunt,
in vetitum crepidamque supra.*

*Vitae exigenti quod superest mihi
notis agellis atque humili domo
manantis ad rivi susurrum
somnia salicesque nanas*

*dicantur hymnis suavisonantibus
Sapphusque dulci pectine Lesbiae,
heroes aeternique et ipsa
caelipotens propago.*

Ainsi, me contentant d'un jardin bien moyen,
De tonnelles tressées de vigne luxuriante,
Puissé-je ne pas être le cordonnier qui aspire, comme on dit,
À ce à quoi il n'a pas droit, à davantage que la sandale.

Passant ce qui me reste de vie
Sur mes petits lopins familiers, dans mon humble demeure,
Bercé par le murmure hypnotique d'un ruisseau
Qui court, près des saules nains,

Puissé-je célébrer en hymnes aux sons suaves
Sur le doux plectre de Sappho la Lesbienne
Les héros voués à l'éternité et même
La descendance céleste de Marie.

(*Hymnes [1537]*, VI, 2, 25-36)

Macrin évoque ici encore l'*agellus* familial, utilisant le même diminutif que dans l'hymne III, 4 pour en signifier la petitesse, ainsi que ses *horti mediocres* (v. 25). La métaphore du style humble correspond aussi à une réalité personnelle, ce qui permet au poète de donner à sa représentation de lui-même un tour particulièrement sincère. Dans l'hymne III, 4, le détail des enfants et de la table familiale parachevait cette impression réaliste ; ici, ce sont les notations exprimant la modestie, ainsi que quelques images précises de la végétation alentour, comme

les tonnelles de vigne (v. 26) et les saules nains (v. 30), qui garantissent l'« effet de réel ». L'emploi du subjonctif présent (*adspirem*, v. 27, et *dicantur*, v. 33) permet de lire ce passage à la fois comme une exhortation à soi-même et comme l'expression d'un souhait. Le vœu porterait alors davantage sur le désir que sur son objet : Macrin s'exhorte à désirer mieux, plus conformément à sa nature. Un peu plus loin, dans l'hymne VI, 34, Macrin fait de ces mêmes demande les mêmes choses au Christ en personne : il l'avait prié de lui donner, dit-il, « un petit lopin de terre » (*parvus agellus*, v. 5) pour assurer sa subsistance, et aussi « une maisonnette, un jardin agréable, | Une fontaine d'eau vive, | Et puis un petit bout de forêt, pour l'usage et le plaisir » (« *tectum breve, amoenus hortus, | jugis aquae fons, | et parum sylvae super his ad usum | ac voluptatem* »)⁶⁹. Ses seuls soucis, continue-t-il un peu plus loin, sont « les choses saintes, les livres, les loisirs passés auprès des Muses libérales » (« *res sacrae, libri, ingenuis agenda | otia Musis* »)⁷⁰. Macrin unit, dans sa vie idéale, les préceptes de l'épicurisme et du christianisme : l'humble maisonnette du père de famille, du bon chrétien, trône au milieu d'un *locus amoenus* varié que n'eût pas renié Horace, et les livres sacrés côtoient en bonne entente les Muses de l'*otium*. Dans l'hymne VI, 2, son vœu réalisé lui permettait de chanter les héros et la Vierge, de cumuler les thèmes profanes et sacrés. L'*agellus* et l'*hortus* sont les lieux rassurants dans lesquels le moi se retrouve réconcilié, dépassant le déchirement entre ses deux inspirations pour en faire un tableau harmonieux et agréable, où il peut non seulement être *soi*, mais bien le *soi* qu'il désire être.

L'expérience des inconsistances du moi se colore, chez Macrin, d'une introspection chrétienne qui en pointe les manquements et les égarements. La dimension autobiographique de ses vers repose sur une réflexion philosophique teintée de ces valeurs chrétiennes mais aussi de l'épicurisme horatien, ce qui l'amène à formuler des désirs humbles, dont le jardinet est la métaphore à la fois éthique et littéraire, tout en représentant un détail réaliste qui garantit la sincérité du tableau. Son expérience du doute est exacerbée, dans sa jeunesse, par le balancement entre les promesses du foyer et celles de la Cour, puis par les concessions qu'il fait à la seconde. À la mort de Gélonis, il ne peut que revisiter les lieux poétiques d'autrefois, à présent frappés par le silence, pour finalement accepter, sinon la mort de l'épouse, du moins l'incapacité de la parole à soulager son deuil, et la nécessité pour lui de passer le flambeau poétique à la génération suivante.

⁶⁹ *Hymnes* [1537], VI, 34, 7-10.

⁷⁰ *Ibid.*, v. 27-28.

Conclusion

Le lieu rêvé des Muses, où le poète pourra enfin goûter le sentiment d'accomplissement et l'assouvissement de ses désirs, est très similaire dans les œuvres de Pontano et Macrin, puisque dans les deux cas il impose une équivalence entre l'*otium* (loin des rigueurs militaires pour le premier, des concessions de la Cour pour le second), le décor rural et familial, la présence aimante de l'épouse et la possibilité d'écrire de la poésie. Chez Pontano, la représentation poétique de cet idéal appelle une écriture de la multiplicité, d'un cadre plein et vivant, qui se traduit par l'omniprésence de figures chorales, Muses, Nymphes et Charites, dont l'harmonieuse pluralité traduit l'idée de plénitude en même temps qu'elle suggère, pour le poète devenu coryphée, la possibilité d'une unité au sein de la variété. Macrin, lui, adopte une perspective chrétienne dans l'évocation de ce lieu parfait, teintée de philosophie épicurienne, à travers l'image de l'*hortulus* apaisé, propice au travail, à la joie et à la fécondité. Mais il exprime également, par la métaphore récurrente du refuge, une angoisse manifeste quant à l'impossibilité de réconcilier les états du moi.

La mort de l'épouse représente, pour l'un comme pour l'autre, le plus grave clivage du moi. Leur *persona* de poète-époux pouvait se constituer contre les obligations insupportables de la carrière ou du monde, sans perdre sa cohérence ; le deuil ébranle violemment cette construction poétique dont on comprend qu'elle a servi aux poètes de moi idéal dans lequel se projeter. Pontano tente de reconstruire un édifice comparable en s'inventant, par la représentation poétique de sa maîtresse Stella, une Muse sur mesure, dont la jeunesse lumineuse pourrait lui redonner l'inspiration. Mais l'équivalence entre le retour du désir amoureux et du désir d'écrire révèle sa nature factice : elle correspond à un fantasme sincère, mais auquel le poète ne parvient pas à donner une consistance. Macrin, plus durement encore, cherche en vain des remèdes au mutisme des Muses, presque absentes du recueil des *Naeniae*. Le monde entier étant entraîné dans leur silence et leur ruine, il semble trouver une forme d'acceptation en passant le flambeau à la génération suivante, en demandant aux poètes de demain de composer à leur tour des odes à la gloire de Gélonis. Il leur fait don de l'objet poétique qui doit les inspirer, devenant lui-même objet et non plus auteur de poésie.

CONCLUSION

Chaque nouvelle génération de poètes s'est approprié la figure de la Muse en déplorant qu'elle fût si frayée, que tant d'autres aient déjà posé leur marque sur elle. La Muse est toujours topique *a priori*, et donc suspecte – d'impuissance, d'imposture, d'impertinence. Elle est, pourtant, toujours récupérée, et les travestissements que subit son apparence, les inflexions nouvelles qu'adopte son chant, ne la dénaturent pas puisque sa versatilité est comprise comme constitutive de sa fonction. L'invoquer, la décrire ou l'incarner relève du commentaire sur l'histoire littéraire ou de l'interrogation sur les mystères du texte, mais offre aussi un miroir au poète, *a fortiori* dans un genre littéraire aussi profondément marqué par la réflexivité que le lyrisme de circonstances néo-latin. J'espère avoir montré, au terme de cette étude, que la nature topique du motif ne présageait pas de sa fécondité pour aborder les questionnements, les représentations, les confidences d'un auteur.

Nous voici parvenus au terme d'un long cheminement dans un corpus poétique abondant et varié ; ; l'exploration de ces allégories a permis de préciser bien des points par rapport aux études de poétique déjà menées sur Pontano et Macrin. Cette étude gagnerait, sans doute, à se prolonger au-delà du dialogue entre ces deux auteurs, pour se trouver d'autres interlocuteurs et d'autres Muses dans le vaste champ de la poésie néo-latine, mais également vernaculaire ; s'il n'est pas possible, dans le format d'une thèse, de convier ainsi tant d'autres voix pour explorer tous les chemins des Muses, au moins peut-on espérer que ce travail aura permis de proposer quelques outils et repères pour une telle entreprise.

La mise en parallèle des œuvres de Giovanni Pontano et de Jean Salmon Macrin a permis, je crois, de donner plus de substance au rapprochement des deux poètes sur la seule base de leur pratique commune du lyrisme conjugal. En effet, la comparaison a porté sur trois points, du plus universel au plus intime : leur position dans le champ des théories humanistes de la poétique, leur représentation du monde national ou familial, et leur effort pour se définir comme poètes et comme hommes.

La première partie de cette étude a mis en évidence les réponses différentes que Pontano et Macrin donnent à trois grands questionnements de poétique : la nature de l'inspiration, la possibilité de l'*aptum* éthique et générique et la fonction sociale du poète. Sur le premier, leurs exercices d'invocation aux Muses se sont révélés étonnamment comparables. Tous deux, faute de croire aux pouvoirs du *furor* néo-platonicien, en conservent cependant le canevas esthétique, mais pour appeler des Muses dont ils n'ont pas besoin, ou qui ne viendront pas, ce qui réaffirme leur entière paternité sur le texte. La Muse leur fournit également une trame métaphorique leur permettant de laisser dans le poème les marques du *labor*, comme le prônaient Pontano dans l'*Actius* ou Vida dans le *De arte poetica*. Enfin, elle révèle une conscience aiguë de la réception, que Pontano avait théorisée avec le concept d'*admiratio*. Les deux corpus permettent de mesurer l'application pratique des débats contemporains : le *furor* demeure présent en tant qu'horizon d'attente garantissant la reconnaissance du poème comme objet littéraire inscrit dans une tradition, mais le poète exhibe plus volontiers les difficultés du *labor*, valorisé dans une perspective chrétienne et morale. Leur caractère convenu une fois établi, les paratextes d'invocation peuvent se transformer en lieu d'émerveillement sur les pouvoirs incantatoires du langage poétique, dont les noms et épithètes variés des Muses deviennent un élément constitutif.

Les deux autres questions théoriques, au contraire, donnent lieu à des applications très différentes chez les deux poètes. Le problème de la *Musa apta* se pose en termes éthiques dans les deux cas, mais Pontano lie cette éthique à la pratique d'un genre (d'abord la poésie légère catullienne, ensuite l'élégie conjugale mariant sensualité et retenue) alors que Macrin la rattache à un impératif religieux, le Verbe chrétien disqualifiant les Muses païennes et leur langage enjôleur. Toutefois, ni l'un ni l'autre ne renoncent aux Muses, préférant les déguiser ou les convertir. Ainsi, Pontano personnifie le genre qu'il pratique, *libellus lepidus*, hendécasyllabes ou élégie, faisant de son portrait un art poétique programmatique. Quant à Macrin, s'il semble rejeter avec virulence les Muses, c'est pour mieux réinvestir le motif en utilisant le lexique du *furor* pour exprimer le mystère de la foi et de la parole divine. De même, l'interrogation sur la fonction de la poésie n'appelle pas les mêmes représentations chez les deux poètes, même si tous deux exaltent les pouvoirs de la Muse ouvrière d'immortalité. L'inquiétude de Pontano est tournée vers l'avenir et la pérennité de son œuvre et de son nom : les métaphores de la vie éternelle qui ornent le *De Tumulis* tâchent de conjurer la peur de l'oubli. Macrin, lui, se soucie de son statut présent en pratiquant une poésie encomiastique qui justifie son rôle et la protection dont il jouit. L'un comme l'autre s'appuient sur la Muse pour réinterpréter le schéma du don et du contre-don : la déesse

incarne, chez Pontano, le juste salaire du poète dévoué, qui est la promesse d'une reconnaissance durable ; Macrin fait d'elle la protectrice de ses mécènes, renversant la dynamique de l'échange pour mettre son destinataire dans une position de débiteur. Le réseau métaphorique associé aux Muses fournit aux poètes néo-latins un arsenal de réflexion métalittéraire qui leur permet d'intégrer leur réflexion dans les débats contemporains, tout en réaffirmant inlassablement la qualité poétique et la beauté du texte.

Le tableau émerveillé des paysages que viennent habiter Muses et Nymphes, objet de la deuxième partie, tient de la *phantasia* du poète, mais s'ancre dans un décor réaliste et familier, qu'il s'agisse de rendre hommage à la patrie ou au foyer. Aussi bien Pontano que Macrin revisitent le motif de la *translatio Musarum* dans une intention patriotique. Chez l'Italien, le travail d'*inventio* mythologique est patent, et la fable se substitue aux topiques de l'éloge. Elle signale le retour d'un passé merveilleux, celui du mythe, de l'histoire littéraire ou personnelle, recréé dans le présent par la vive énergie des métamorphoses et des allégories qui animent le décor. Pour le Français, la *translatio* ne vient pas d'autrefois, mais d'ailleurs : il l'arrime au paysage national en associant les Muses aux motifs de l'âge d'or et du printemps retrouvé. De plus, Pontano met à l'œuvre un imaginaire personnel, tandis que Macrin exalte, à travers son roi et sa sodalitas, les valeurs collectives de l'humanisme. L'hommage patriotique à la cité ou à la nation où renaissent ou s'exilent les Muses prend des visages différents.

La peinture de l'univers domestique, au contraire, repose sur des procédés similaires chez les deux poètes, dont le plus évident est la confusion en une même figure de la Muse, de la Nymphe (projection du lieu) et de l'épouse. Les joies d'Antiniana et d'Ariadna se confondent, comme celles de Brisseau et de Gélonis, et sont semblablement mythifiées ; les deux épouses, Ariadna la jardinière et Gélonis la brodeuse, secondent leur poète de mari et se révèlent indispensables au charme de ses vers, à la possibilité même d'écrire. Ces similitudes tiennent à une imitation qui est, ici, revendiquée par Macrin, ce qui n'est pas le cas pour les autres thèmes. Mais cette métamorphose de l'épouse en Muse et en principe même du monde qu'habite le poète au moment d'écrire représente un jalon dans l'histoire des représentations du désir d'écrire. Elle correspond à un point de fusion entre les fantasmes de l'imagination créatrice et le souci du détail réaliste, de l'expression sincère et de la confiance autobiographique.

Enfin, la troisième partie a mis en évidence les ressources métaphoriques et allégoriques communes des deux poètes pour s'interroger sur leur œuvre, leur identité, leur désir. L'examen parallèle de scènes-types, vocation de l'enfant par les parents (l'auteur tenant l'un puis l'autre rôle), récapitulation ironique ou honteuse de la carrière et de ses échecs ou

égarements, imaginaire de sa propre mort, permet d'y mesurer la part de feinte et de sincérité, d'orgueil et d'humilité, d'espoir et de lucidité. Pontano comme Macrin constatent la variété des états du moi, mais aussi de l'œuvre : le premier lui donne sens en la faisant coïncider avec les âges de la vie, le second se cherche des modèles lyriques dont il peut égaler, sinon le talent, au moins cette variété. Tirillés entre le désir de reconnaissance et l'impératif, sans doute en partie sincère, de la modestie et du doute, ils utilisent la Muse comme un tiers entre eux et le lecteur, capable de suggérer leur gloire tout en préservant leur *èthos*. De ce point de vue, ils renouent effectivement avec les pratiques homérique et hésiodique, la Muse jouant dans l'énonciation un rôle comparable. Enfin, on a repéré entre Pontano et Macrin une affinité dans le désir d'écrire et d'être, qui se cristallise en deux endroits : l'aspiration contrariée à un *otium* poétique indissociable de l'amour conjugal et du cadre rural et familial, et qui renvoie le moi aux contradictions de sa vie professionnelle et à l'expérience du clivage de la conscience ; l'incapacité à surmonter le deuil de l'épouse, qui met en péril la possibilité même de la parole, et ne se résout que dans un imaginaire mélancolique et incomplet.

Deux poètes séparés dans l'espace et dans le temps révèlent une première affinité dans leur conception de l'inspiration, pour ensuite suivre des voies différentes, qui tiennent au contexte dans lequel ils écrivent, aux genres qu'ils pratiquent, à leurs convictions éthiques et religieuses, aux ressources de leur imaginaire. Ils se retrouvent pour finir rapprochés, bien loin des questionnements théoriques, par la manière dont ils traitent poétiquement d'une expérience infiniment intime : ce que l'absence de la femme aimée élevée au rang de Muse, mais lointaine ou défunte, fait à la représentation littéraire du moi et aux espoirs placés dans le langage. Dans la détresse du deuil, le second, Macrin, convoque le souvenir du premier, Pontano, dans une imitation qui n'est plus poétique, mais affective. Cet appel, qui a conduit à comparer les deux poètes, se répercute dans de nombreux lieux de leurs œuvres respectives. En examinant la figure de la Muse, lieu d'imitation, d'autoréflexivité et de questionnement métalittéraire, on a pu lire leurs vers à la fois comme les témoins des interrogations du poète néo-latin sur sa pratique littéraire, et comme les traces d'un imaginaire, d'une sensibilité et d'une conscience singulières.

Les neuf Muses, au centre du tableau, virevoltent en un chœur harmonieux. Leur danse plie leur corps à des postures variées et, dans la palette de couleurs de leurs robes, leur visage demeure étrangement semblable, doux et serein. À gauche, leur inspiré, sous les traits d'Apollon, les accompagne à la lyre ; à droite, Mercure, flanqué de Pégase, rappelle l'infinie fantaisie des créations de l'imaginaire. Aux pieds des déesses, aux sabots du cheval, jaillit l'onde de l'Hippocrène, tandis que l'on devine, au loin, les cascades et les détours de

l'Hélicon. La ville est loin, esquissée dans le cadre d'une arche de roche. Au-dessus, triomphant, Mars en armes et Vénus nue se tiennent debout devant le lit de leurs amours ; derrière, peut-être un oranger. À leurs côtés, Cupidon insolent renvoie de sa trompette Héphaïstos à l'obscurité de sa forge. La danse des Muses, sur le tableau de Mantegna, a fait surgir autour d'elles les signes des mythes qu'elles racontent, les visages masculins où l'artiste peut se reconnaître. Dans le décor qui est l'écrin des amours du couple comme celui de leur chœur, on reconnaît les métaphores de la création.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Giovanni Gioviano Pontano

Œuvre en vers

- PONTANO, *Pontani Opera. Urania, sive de Stellis libri quinque. Meteororum liber unus. De hortis Hesperidum libri duo. Lepidina, sive pastorales pompae septem. Item Meliseus. Maeon. Acon. Hendecasyllaborum libri duo. Tumulorum liber unus. Neniae duodecim. Epigrammata duodecim*, Venise, Alde Manuce, 1505 [rééd. 1513].
- PONTANO, *Joannis Joviani Pontani amorum libri II : De amore conjugali III, Tumulorum II, qui in superiore aliorum poematon editione desiderabantur. Lyrici I, Eridanorum II, (Eclogae duae Coryle et Quinquennius superioribus quator additae. Colpurnii Siculi Eclogae VII, Aurelii Nemesiani Eclogae III. Explicatiolocatorum omnium abstrusorum Pontani authore Petro Summontio viro doctissimo)*, Venise, Alde Manuce, 1518.
- PONTANO, *Opera*, tome IV : *Joannis Joviani Pontani Carminum quae quidem extant omnium Tomus quartus, in quo Urania sive de Stellis libri V, Meteorum liber I, De hortis Hesperidum libri VI, Lepidina, sive pastorales pompae septem, Bucolica Meliseus Maeon et Acon, Amorum libri II, De amore conjugali libri III, Tumulorum libri II, De divinis laudibus liber I, Hendecasyllaborum, seu Baiarum libri II, Iambici versus de obitu Lucii filii, Versus lyrici ad res varias pertinentes, Eridani libri II*, Basilea, 1556.
- PONTANO, *Carmina*, 2 vol., éd. B. Soldati, Firenze, 1902.
- PONTANO, *Carmina*, éd. J. Oeschger, Bari, 1948.
- PONTANO, *Eclogae*, éd. L. Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1973.
- PONTANO, *Hendecasyllabes seu Baiae*, éd. et trad. anglaise R. G. Dennis, London/Cambridge, The I Tatti Library, 2006.
- PONTANO, *Églogues*, éd. et trad. H. Casanova-Robin, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- PONTANO, *On married love. Eridanus*, éd. et trad. anglaise L. Roman, London/Cambridge, The I Tatti Library, 2014.

Œuvre en prose

- PONTANO, *Joannis Joviani Pontani Opera. De Fortitudine libri duo, de Principe liber unus, Dialogus qui Charon inscribitur, Dialogus qui Antonius inscribitur, de Liberalitate liber unus, de Beneficentia liber unus, de Magnificentia liber unus, de Splendore liber unus, de Conviventia liber unus, de Obedientia libri quinque*, 1502.
- PONTANO, *Actius*, Venise, 1519.
- PONTANO, *Dialoghi*, éd. G. Previtera, Florence, 1943.
- PONTANO, *Dialoge. Charon, Antonius, Actius, Aegidius, Asinus*, éd. et trad. H. Kiefer, München, Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- PONTANO, *De sermone. De la conversation*, éd. et trad. F. Bistagne, Paris, Champion, 2008.

Jean Salmon Macrin

- SALMON MACRIN, *Elegiarum triumphalium liber*, Paris, Gilles de Gourmont, 1513.
 SALMON MACRIN, *Carminum libellus*, Paris, 1528.
 SALMON MACRIN, *Carminum libri quatuor*, Paris, Simon de Colines, 1530.
 SALMON MACRIN, *Lyricorum libri duo et Epithalamiorum liber unus*, Paris, Gérard Morrhy, 1531.
 SALMON MACRIN, *Elegiarum, epigrammatum et odarum libri tres*, Paris, Antoine Augereau, 1534.
 SALMON MACRIN, *Hymnorum libri sex*, Paris, Robert Estienne, 1537.
 SALMON MACRIN, *Odarum libri sex*, Lyon, Sébastien Gryphe, 1537.
 SALMON MACRIN, *Septem psalmi et Paenum libri quatuor*, Poitiers, Marnef, 1538.
 SALMON MACRIN, *Hymnorum selectorum libri tres*, Paris, Robert Estienne, 1540.
 SALMON MACRIN, *Odarum libri tres*, Paris, Robert Estienne, 1546.
 SALMON MACRIN, *Naeniarum libri tres*, Paris, Michel de Vascovan, 1550.
 SALMON MACRIN, *Le livre des Épithalames & les Odes*, intro., éd. et trad. Georges Soubeille, Paris, Champion, 1998.
 SALMON MACRIN, *Hymnes (1537)*, intro. éd. et trad. Suzanne Guillet-Laburthe, Genève, Droz, 2010.
 SALMON MACRIN, *Gedichtsammlungen von 1528 bis 1534*, éd. M.-F. Schumann, Berlin, Lit Verlag, 2011.
 SALMON MACRIN, *Gedichtsammlungen von 1537*, éd. M.-F. Schumann, Berlin, Lit Verlag, 2012.
 SALMON MACRIN, *Gedichtsammlungen von 1538 bis 1546*, éd. M.-F. Schumann, Berlin, Lit Verlag, 2013.

Textes classiques et tardo-antiques

- ARISTOTE, *Poétique*, éd. et trad. J. Hardy, 2^e éd. revue et corrigée, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
 BOÈCE, *La Consolation de Philosophie*, éd. et trad. J.-B. Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
 CAPELLA, *Les noces de Mercure et de Philologie*, éd. et trad. M. Ferré, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
 CATULLE, *Poésies*, éd. et trad. G. Lafaye, 13^e éd. revue et corrigée par S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
 CICÉRON, *De natura deorum*, éd. et trad. C. Auvray-Assayas, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
 CICÉRON, *De oratore*, éd. et trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (3 tomes). 1956.
 FULGENCE, *Mythologies*, éd. et trad. E. Wolff et P. Dain, Lille, Septentrion, 2013.
 HÉSIODE, *Théogonie. Les travaux et les jours*, éd. et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
 HOMÈRE, *Iliade*, éd. et trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (4 tomes).
 HOMÈRE, *Odyssée*, éd. et trad. V. Bérard (nouvelle éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2002 (3 tomes).
 HORACE, *Odes et épodes*, éd. et trad. F. Villeneuve, 2^e éd. revue et corrigée par G. Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
 HORACE, *Satires*, éd. et trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
Hymnes homériques, éd. et trad. J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

- ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologiques*, éd. et trad. anglaise S. A. Barney, W. I. Lewis, J. A. Beach et O. Berghof, Cambridge, University Press, 2006.
- LUCRÈCE, *De natura rerum*, éd. et trad. A. Ernoux, 2^e éd. revue et corrigée par C. Rambaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (2 tomes).
- MACROBE, *Commentaire au Songe de Scipion*, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- OVIDE, *Tristes*, éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- OVIDE, *Pontiques*, éd. et trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- OVIDE, *Métamorphoses*, éd. et trad. G. Lafaye, 8^e éd. revue et corrigée par J. Fabre (t.1) et H. Le Bonniec (t.2 et 3), Paris, Les Belles Lettres, 2002 (3 tomes).
- OVIDE, *Amours*, éd. et trad. H. Bornecque, 6^e éd. revue et corrigée par H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- OVIDE, *Héroïdes*, éd. H. Bornecque et trad. M. Prévost, 5^e éd. revue et corrigée par D. Porte, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- PINDARE, *Odes*, éd. et trad. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (4 tomes).
- PLATON, *Ion*, éd. et trad. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- PLATON, *Phèdre*, éd. C. Moreschini et trad. P. Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PORPHYRE, *Vie de Pythagore*, éd. et trad. E. Des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- PROPERCE, *Élégies*, éd. et trad. S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- PSEUDO-LONGIN, *Traité du sublime*, éd. et trad. W. Rhys Roberts, Oxford, Loeb classical library, 1927.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. et trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 2003 (7 tomes).
- STACE, *Silves*, éd. H. Frère et trad. J. Izaac, 3^e éd. revue et corrigée par C. Moussy, Paris, Les Belles Lettres, 1961/1992 (2 tomes).
- THÉOCRITE, *Idylles*, éd. et trad. J. R. Edmonds, Oxford, Loeb classical library, 1912.
- TIBULLE, *Élégies*, éd. et trad. M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- VIRGILE, *Bucoliques*, éd. et trad. E. de Saint-Denis, éd. revue et corrigée par R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- VIRGILE, *Géorgiques*, éd. et trad. E. de Saint-Denis, éd. revue et corrigée par R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- VIRGILE, *Énéide*, éd. et trad. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

Textes médiévaux et humanistes

- BADE Josse, *Quinti Horatii Flacci de arte poetica opusculum aureum ab Ascensio familiariter exposito*, Paris, J. Bade, 1550.
- BECCADELLI Antonio, *Hermaphroditus. The Hermaphrodite*, éd. et trad. H. Parker, Cambridge/London, The I Tatti Library, 2010.
- BEMBO Pietro, *Carmina. Lyric poetry*, éd. et trad. M. P. Chatfield et B. Radice, Cambridge, The I Tatti Library, 2005.
- BOCCACE, *Bucolicum carmen*, Milano, Mondadori, 1994.
- BOCCACE Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, 2 vol., éd. V. Romano, Bari, Laterza, 1951 ; éd. J. Reedy, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978.
- BOURBON Nicolas, *Nugae*, éd. et trad. S. Laigneau, Genève, Droz, 2008.
- BUDÉ Guillaume, *De transitu Hellenismi ad Christianismum. Le passage de l'hellénisme au christianisme*, éd. et trad. M.-M. de la Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- DU BELLAY Jean, *Poemata*, éd. et trad. G. Demerson et R. Cooper, Paris, STFM, 2006.
- FICIN, *Opera omnia*, Bâle, 1576 (rééd. Torino, Bottega d'Erasmus, 1962).
- FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, éd. et trad. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres,

- GIRALDI, *De musis syntagma*, Schürer, 1511.
- MARULLE, *Hymnes Naturels*, éd. et trad. J. Chomarot, Genève, Droz, 1995.
- PÉTRARQUE, *Opere latine*, éd. A. Bufano, Torino, UTET, 1975.
- PÉTRARQUE, *Epistulae metricae. Briefe in Versen*, éd. et trad. O. et E. Schönberger, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- PÉTRARQUE, *Petrarch's letters to classical authors*, éd. et trad. M. E. Cosenza, Chicago, University Press, 1910.
- PÉTRARQUE, *Bucolicum carmen*, éd. M. François, P. Bachmann et F. Roudart, Paris, Champion, 2001.
- PÉTRARQUE, *Lettres familières. Familiarum rerum libri*, éd. et trad. U. Dotti, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PÉTRARQUE, *Secretum*, éd. et trad. U. Dotti, Roma, Archivio Guido Izzi, 1993.
- PÉTRARQUE, *Lettres familières*, éd. et trad. A. Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002-2005 (5 tomes).
- POLITIEN, *Silves*, fac-sim., trad. et comm. P. Galand-Hallyn, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- POLITIEN, *Commento inedito alle Selve di Stazio*, éd. L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978.
- PONTUS DE TYARD, *Solitaire premier ou Discours des Muses et de la fureur poétique*, éd. S. F. Baridon, Genève/Lille, Droz/Liard, 1950.
- SANNAZAR, *Opera omnia latine scripta*, Venise, 1535.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Livre de Poche, 1990.
- VADIAN (von Watt), *De poetica et carminis ratione*, éd. et trad. allemande P. Schäffer, München, Wilhem Fink Verlag, 1977.
- VIDA, *De arte poetica. Art poétique*, éd. et trad. J. Pappé, Genève, Droz, 2013.

Anthologies

- Poeti latini del Quattrocento*, éd. et trad. italienne F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa et L. Monti Sabia, Roma, Ricciardi, 1964.
- Musae reduces*, éd. et trad. française P. Laurens et C. Balavoine, Leiden, Brill, 1975 (2 volumes).
- An Anthology of Neo-Latin Poetry*, éd. et trad. anglaise F. J. Nichols, Yale, University Press, 1979.

SOURCES SECONDAIRES

Aides bibliographiques et biographiques

Parutions annuelles :

L'Année philologique.

Bibliographie de la Renaissance et de l'humanisme, Genève, Droz, depuis 1966.

« Instrumentum bibliographicum Neolatinum », *Humanistica Lovaniensia*, depuis 1974.

The year's work in Modern language studies, section 2 : Néo-Latin, depuis 1970.

Neulateinisches Jahrbuch. Journal of Neo-Latin Language and Literature, éd. M. Laureys et K.A. Neuhausen, Bonn, depuis 1999.

Bulletin de liaison de la Société Française d'Études Néo-latines, de novembre 1998 à 2006.

Bulletin de la Société d'Études Médio- et Néo-Latines, depuis 2006.

Centuriae Latinae. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières offertes à Jacques Chomarat, vol. 1, éd. J. Chomarat et M.-M. de la Garanderie, Genève, Droz, 1997.

Centuriae Latinae II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières. À la mémoire de Marie-Madeleine de la Garanderie, vol. 2, éd. C. Nativel, Genève, Droz, 2006.

BALAVOINE C., « La poésie latine de la Renaissance : éléments de bibliographie », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 22, 1975, p. 131-145.

BALSAMO J., « Bilan bibliographique. La France et sa relation à l'Italie au XVI^e siècle (bibliographie 1985-1994) », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 13, 1995, p. 267-289.

BOST-FIEVET M., CHARBONNIER S. et LANGLOIS-PÉZERET C., « État des études néo-latines en France 1995-2006 », *Réforme – Humanisme – Renaissance* 65, 2007, p. 141-186.

CHOMARAT J., « Les études néo-latines en France (et un peu hors de France), 1983-1993 », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 12, 1994, p. 91-107.

IJSEWIJN Jozef, *Companion to neo-latin studies*, Louvain, University Press/Peeters Press, 1990 (2 tomes).

MCFARLANE I. D., « La Poésie néo-latine à l'époque de la Renaissance française : état présent des recherches », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 1, 1983, p. 1-18.

Poétique de la Renaissance

ALLEN D. C., *Mysteriously Meant : The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore/London, Johns Hopkins Press, 1970.

ANDRÉ M.-F. et BOST-FIEVET M. (éd.), *La Représentation des élites : aristocraties politiques et aristocraties intellectuelles*, *Camena* 9, 2011 [revue électronique].

ANGELINI P., « Notes sur l'idéal de gloire à la Renaissance italienne », *Langue et littérature italiennes* 42, 1982, p. 63-85.

ARNAUD M., DILIBERTO M. et LUCCIANO M. (éd.), *La Représentation : enjeux littéraires, artistiques et philosophiques, de l'Antiquité au XIX^e siècle*, *Camena* 10, 2012 [revue électronique].

AUERBACH E., *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977.

BALSAMO J. (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004.

BACHELARD G., *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

- BARON H., *From Petrarch to Leonardo Bruni : Studies in Humanist and Political Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- BELLONI A., *Il Poema epico e mitologico*, Milan, 1912.
- BIZER M., *La Poésie au miroir. Imitation et conscience de soi dans la poésie latine de la Pléiade*, Paris, Champion, 1994.
- BLOOM H., *The Anxiety of influence. A Theory of poetry*, Oxford, University Press, 1973.
- BOULÈGUE L. et LÉVY C. (éd.), *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- CALAME C. ET CHARTIER R. (éd.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Paris, J. Millon, 2004.
- CANPANGNE H., *Mythologie et rhétorique aux XV^e et XVI^e siècles en France*, Paris, Champion, 1996.
- CARUSO C., *Adonis : The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, London, Bloomsbury, 2013.
- CASANOVA-ROBIN H., *Diane et Actéon. Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, Champion, 2003.
- CASANOVA-ROBIN H. (éd.), *Ovide – Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Champion, 2009.
- CASANOVA-ROBIN H. et GALAND P., *Écritures latines de la mémoire, de l'Antiquité au XVI^e siècle*, Paris, Garnier, 2010.
- CASANOVA-ROBIN H. et BILLAULT A. (éd.), *Le Poète au miroir de ses vers. Représentations du poète dans la poésie à travers les siècles*, Grenoble, J. Millon, 2013.
- CASTOR G. et CAVE T. (éd.), *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, Oxford, University Press, 1984.
- CAVE T., « The Triumph of Bacchus », *Humanism in France at the end of the Middle Ages and in the early Renaissance*, éd. A. H. T. Lévi, Manchester University Press, 1970, p. 249-270.
- CAVE T., *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- CÉARD J., *La Nature et les prodiges. L'Insolite au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1977.
- CHARBONNIER S. et BOST-FIEVET M. (éd.), *Regards humanistes sur les arts, Camenae 6*, 2009 [revue électronique].
- CHARLET J.-L., « La marque de Catulle sur la renaissance de l'élégie latine au Quattrocento », *Présence de Catulle et des élégiaques latins*, éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand, 2005, p. 283-294.
- CHASTEL A., *Mythe et crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989.
- CHEVROLET T., *L'Idée de fable : théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- COOPER R., *Litterae in tempore belli. Études sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997.
- COPPINI D., « Properzio nella poesia d'amore degli umanisti », *Atti del Colloquium Propertianum (secundum)*, Assisi, 1980, p. 169-201.
- COPPINI D., « Gli Umanisti e i classici : imitazione coatta e rifiuto dell'imitazione », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, serie III*, 19, 1989, p. 269-285.
- COPPINI D., « Poesia umanistica e codice classico : adesione, deviazione, infrazione », *Saeculum tamquam aureum. Internationales Symposium Zur Italienischen Renaissance*, éd. U. Ecker et C. Zintzen, Mainz, Verlag, 1997, p. 109-128.

- COPPINI D., « L'ispirazione per contagio : "furor" e "remota lectio" nella poesia latina del Poliziano », *Angelo Poliziano : poeta, scrittore, filologo*, éd. V. Fera et M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 127-164.
- COSTANTINI M., LALLOT J., GUITTARD C. et AUGER D. (éd.), *Le Texte et ses représentations*, Paris, Presses de l'ENS, 1987.
- CURTIUS E. R., *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bédoux, Paris, PUF, 1956.
- DARMON R., *Dieux futiles, dieux utiles. L'écriture mythographique et ses enjeux dans l'Europe de la Renaissance : Autour des traités de Georg Pictorius (1500-1569)*, thèse de doctorat, dir. F. Graziani, Université Paris VIII, 2012.
- DAUVOIS N., *Le Sujet lyrique à la Renaissance*, Paris, PUF, 2000.
- DAUVOIS N., « Essai de définition d'une éthique du genre lyrique à travers les poèmes à la lyre », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* 57.1, 2003, p. 13-25.
- DAUVOIS N., *La Vocation lyrique. La Poétique du recueil lyrique en France à la Renaissance et le modèle des Carmina d'Horace*, Paris, Garnier, 2010.
- DAUVOIS N. (éd.), *Horace, l'autre poétique, Camenae* 13, 2012 [revue électronique].
- DELBEY E., « Existe-t-il une Muse élégiaque ? », *Noesis* 4, 2000, p. 181-196.
- DEMAULES M. (éd.), *La Personnification du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2014.
- DEMERSON G., *La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Genève, Droz, 1972.
- DEMERSON G., « L'Ode pindarique latine en France au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, éd. P. Tuynman, G. G. Kuiper et E. Keßler, Munich, Fink, 1979, p. 285-305.
- DEMERSON G. (éd.), *Poétiques de la métamorphose*, Saint-Etienne, Presses Universitaires, 1981.
- DEMERSON G. (éd.), *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.
- DEMERSON G., « Le mythe de la fuite des Muses », *Propos sur les Muses et la laideur, Littérales* 28, 2001, p. 109-121.
- DEMONET M.-L., *Les Voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.
- DERAMAIX M., GALAND-HALLYN P., VAGENHEIM G. et VIGNES J. (éd.), *Les Académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques*, Genève, Droz, 2008.
- DEREMETZ A., « Petite histoire des définitions du mythe : le mythe, un concept ou un nom ? », *Mythe et création*, éd. P. Cazier, Lille, Presses Universitaires, 1994, p. 15-32.
- DEREMETZ A., *Le Miroir des Muses : poétiques de la réflexivité à Rome*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.
- DUBOIS C.-G., *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, 1970.
- DUBOIS C.-G., *L'Imaginaire de la Renaissance*, Paris, PUF, 1985.
- DUPORT D., *Le Jardin et la Nature. Ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- ECO U., *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1969.
- ENENKEL K. A. E., « Modelling the Humanist : Petrarch's *Letter to Posterity* and Boccaccio's Biography of the Poet Laureate », *Modelling the individual, biography and portrait in the Renaissance*, éd. K. A. E. Enenkel, B. de Jong-Crane et P. Liebrechts, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 11-50.
- ENENKEL K. A. E., « Meditative frames as reader's guidance in Neo-Latin texts », *Meditatio – Refashioning the Self : Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, éd. K. Enenkel et W. Melion, Leiden, Brill, 2010, p. 27-44.

- FANTAZZI C., « The Style of Quattrocento Latin Love Poetry », *International Journal of the Classical Tradition* 3, 1996, p. 127-146.
- FLÉGES A., *Les Tombeaux littéraires en France à la Renaissance (1500-1589)*, thèse de doctorat, dir. M. Simonin, Université de Tours, 2000.
- FORD P., *De Troie à Ithaque : Réception des épopées homériques à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.
- FORD P., « The Symbiotic Muse : The Case of Neo-Latin and Vernacular Poetry in Renaissance France », *Renaissanceforum* 6, 2010, p. 79-96.
- FOUCAULT M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I, 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994 [1^{ère} édition 1969], par. 69.
- GAISSER J. H., *Catullus and his Renaissance readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- GALAND-HALLYN P., *Le Reflet des fleurs : description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Paris, Droz, 1994.
- GALAND-HALLYN P., *Les Yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Paris, Paradigme, 1995.
- GALAND-HALLYN P., « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre l'Épître aux Pisons d'Horace et la poétique de la Silve (au début du xvi^e siècle en France) », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 60, 1998, p. 609-640.
- GALAND-HALLYN P., « Les "fureurs plus basses" de la Pléiade », *Prophètes et prophéties au xvi^e siècle*, Paris, Presses de l'ENS, 1998, p. 157-188.
- GALAND-HALLYN P., « Le statut du sujet dans les théories de la représentation antiques et humanistes », *Ethos et Pathos : le statut du sujet dans la rhétorique*, éd. F. Cornilliat et R. Lockwood, Paris, Champion, 2000, p. 37-52.
- GALAND-HALLYN P. et HALLYN F. (éd.), *Poétiques de la Renaissance. Le Modèle italien, le modèle franco-bourguignon et leur héritage en France au xvi^e siècle*, Genève, Droz, 2001.
- GALAND-HALLYN P., « "Médiocrité" éthico-stylistique et individualité littéraire », *Éloge de la médiocrité. Le juste milieu à la Renaissance*, éd. E. Naya et A.-P. Pouey-Mounou, Paris, Presses de l'ENS, 2005, p. 103-120.
- GALAND-HALLYN P., « Quelques orientations spécifiques du lyrisme néo-latin en France au xvi^e siècle », *Acta Conventus Neolatini Bonnensis*, éd. R. Schnur, Tempe, 2006, p. 27-48.
- GALAND-HALLYN P. et LÉVY C. (éd.), *Vivre pour soi, vivre dans la cité, de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2006.
- GALAND-HALLYN P. et LÉVY C. (éd.), *La Villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.
- GALAND-HALLYN P., LÉVY C. et VERBAAL W. (éd.), *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008.
- GALAND-HALLYN P. et NASSICHUK J. (éd.), *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.
- GALAND P. et LAIGNEAU S. (éd.), *La Silve. Histoire d'une écriture libérée en Europe, de l'Antiquité au xvii^e s.*, Brepols, 2013.
- GAMBINO LONGO S., *Savoir de la nature et poésie des choses : Lucrèce et Épicure à la Renaissance italienne*, Paris, Champion, 2004.
- GAMBINO LONGO S. (éd.), *La Géographie des humanistes, ou l'œil de la morale*, *Camena* 14, 2012 [revue électronique].
- GARIN E., *La Cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1979.
- GASPARINI P., *La Tentation autobiographique : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Seuil, 2013.
- GENETTE G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- GHITTI J.-M., *La Parole et le lieu. Topique de l'inspiration*, Paris, Minuit, 1998.
- GIRAUD Y. F.-A., *La Fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1968.
- GIRAUD Y. F.-A. (éd.), *Le Paysage à la Renaissance*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1987.
- GIROT J.-E., *Pindare en France avant Ronsard : de l'émergence des études grecques à la publication des Quatre premiers livres des Odes (1550)*, Genève, Droz, 1997.
- GRANT W. L., *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1965.
- GREENE T., *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London, Yale University Press, 1982.
- GREENE T., « The Flexibility of the Self in Renaissance literature », *The Disciplines of Criticism. Essays in literary theory, interpretation and history*, éd. P. Demetz, T. Greene et L. Nelson Jr, New Haven/London, Yale University Press, 1968, p. 241-264.
- GUTHMÜLLER B., *Mito, poesia, arte : saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- HALLYN F., « Le paysage anthropomorphe », *Le Paysage à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, Fribourg, Editions Universitaires, 1987, p. 43-51.
- HATHAWAY B., *The Age of Criticism : The Late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- HATZFELD H., « The Role of Mythology in Poetry during the French Renaissance », *Modern Language Quarterly* 13, 1952, p. 392-404.
- HULUBEI A., *L'Églogue en France au XVI^e siècle, époque des Valois : 1515-1589*, Paris, 1938.
- HUTTON J., *Themes of Peace in Renaissance Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- JEANNERET M., *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle : recherches stylistiques sur les paraphrases des Psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, Corti, 1969.
- JONES-DAVIES M.-T. (éd.), *Les Mythes poétiques au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1985.
- JOUKOVSKY-MICHA F., *La Gloire dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle (des Rhétoriciens à Agrippa d'Aubigné)*, Genève, Droz, 1969.
- JOUKOVSKY F., *Poésie et mythologie au XVI^e siècle. Quelques mythes de l'inspiration chez les poètes de la Renaissance*, Paris, 1969.
- JOUKOVSKY-MICHA F., *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, 1970.
- JOUKOVSKY F., *Paysages à la Renaissance*, Paris, PUF, 1974.
- JOUKOVSKY F., *Le Bel Objet. Les paradis artificiels de la Pléiade*, Paris, Champion, 1991.
- KATZ L., *Guillaume Budé et l'art de la lecture*, Turnhout, Brepols, 2009.
- KALLENDORF C., *The Virgilian tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, Ashgate, 2007.
- KLECKER E., *Dichtung über Dichtung. Homer und Vergil in lateinischen Gedichten italienischer Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts*, Wien, Oesterreichische Akademie der Wissenschaft, 1994.
- LAURENS P., « La poésie latine de la Renaissance », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 34, 1975, p. 121-130.
- LAURENS P., *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- LAUREYS M., DAUVOIS N. et COPPINI D. (dir.), *The Reception of Horace in Neo-Latin Literature from the Early 15th Century to the End of the 17th Century*, ateliers néo-latins de la Villa Vigoni, 2013-2014, à paraître.

- LECOINTE J., « Naissance d'une prose inspirée », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 51, 1989, p. 13-57.
- LECOINTE J., *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- LECOQ A.-M., *François I^{er} imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987.
- LEROUX V. (éd.), *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.
- LEROUX V. et SÉRIS E., *Anthologie des poétiques latines de la Renaissance*, Genève, Droz, à paraître.
- LEVIN H., *The Myth of Golden Age in the Renaissance*, Bloomington/London, Indiana University Press, 1969.
- LIONETTO-HESTERS A. et DELATTRE A. (éd.), *La Muse de l'éphémère. Formes de la poésie de circonstance à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.
- LUDWIG W., *Litterae Neolatinae : Schriften zur neulateinischen Literatur*, München, Fink, 1989.
- LUDWIG W., « The Origin and Development of Catullan Style in Neo-Latin Poetry », *Latin Poetry and the Classical Tradition*, éd. P. Godman et O. Murray, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 183-198.
- LUDWIG W., « The Beginnings of Catullan Neo-Latin Poetry », *Acta Conventus Neo-Latini Torontonensis*, éd. C. Fantazzi, A. Dalzell et R. J. Schoeck, New York, 1991, p. 449-456.
- LUDWIG W. (éd.), *Die Musen in Reformationszeitalter*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2001.
- LUDWIG W., *Miscella Neolatina. Ausgewählte Aufsätze 1989-2003*, 2 vol., Hildesheim/Zürich/New York, G. Olms, 2004.
- MADDISON C., *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Londres, 1960.
- MAINGUENEAU D., *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MATVEJEVITCH P., *La Poésie de circonstance, étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971.
- MAULPOIX J.-M., *La Voix d'Orphée*, Paris, José Corti, 1989.
- MCLAUGHLIN M. L., *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- MEERHOFF C. G., *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Amsterdam, 1986.
- MICHEL A., « Les théories de la beauté littéraire de Marsile Ficin à Torquato Tasso », *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*, éd. I. D. McFarlane, New York, 1986, p. 159-182.
- MICHEL A., *La Parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- MORRISSON M., « Catullus and the Poetry of the Renaissance in France », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 25, 1963, p. 50-51.
- MOSS A., *Poetry and Fable : Studies in Mythological Narrative in Renaissance France*, Cambridge University Press, 1984.
- MOSS A., *Les Recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- MURARASU D., *La Poésie néo-latine et la Renaissance des lettres antiques en France, 1500-1549*, Paris, Gamber, 1926.

- MURPHY S., *The Gift of Immortality. Myths of Power and Humanist Poetics*, London, Associated University Presses, 1997.
- NICHOLS F. J., « The Development of Neo-Latin theory of the Pastoral in the Sixteenth Century », *Humanistica Lovensiana* 18, 1969, p. 95-114.
- PANTIN I., *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1995.
- PATTERSON W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory. A Critical History of the Chief Arts of Poetry in France*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1935.
- PÉPIN J., *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1976 (2^e éd.).
- PÉPIN J., *La Tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études Augustiniennes, 1987.
- PERNOT L., *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Études augustiniennes, 1993.
- POIGNAULT R. (éd.), *Présence de Catulle et des élégiaques latins. Mélanges Raymond Chevallier*, Clermont-Ferrand, Centres de recherches A. Piganiol, 2005.
- REYNOLDS L.D. et WILSON N.G. (éd.), *D'Homère à Érasme. La transmission des classiques grecs et latins*, Paris, CNRS, 1984.
- RICOEUR P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996.
- RIGOLOT F., *Poésie et Renaissance*, Paris, Seuil, 2002.
- ROLET A. (dir.), *Allégorie et symbole : voies de dissidence ?*, Rennes, Presses Universitaires, 2012.
- ROUGET F., *L'Apothéose d'Orphée. L'Esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1964.
- RUVOLDT M., *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dream*, Cambridge, University Press, 2004.
- SAINATI A., *La Lirica latina del Rinascimento*, Pise, 1919.
- SCARPARO L., « L'influence de Stace sur la poésie napolitaine de la fin du Quattrocento », *Camenae* 1, 2007 [revue électronique].
- SCHMITZ T., *Pindar in der französischen Renaissance. Studien zu seiner Rezeption in Philologie, Dichtungstheorie und Dichtung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- SCHMITZ T., « L'ode latine pendant la Renaissance française : un catalogue des odes publiées au seizième siècle », *Humanistica Lovaniensia* 43, 1994, p. 53-64.
- SECCHI TARUGGI L. R. (éd.), *Il Mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993.
- SECCHI TARUGGI L. R. (éd.), *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2003.
- SEZNEC J., *La Survivance des dieux antiques*, Londres, Warburg Institute, 1940.
- SPENTZOU E. et FOWLER D. (éd.), *Cultivating the Muse : Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, Oxford, University Press, 2002.
- SPITZER L., « The problem of Latin Renaissance Poetry », *Studies in the Renaissance* 2, 1955, p. 118-138.
- STEINER G., *Grammaires de la création*, Paris, Gallimard, 2001.
- SVENBRO J., *La Parole et le marbre.*, Lund, 1976.
- TATEO F., *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1960.
- TATEO F., *L'Umanesimo meridionale*, Bari, 1972.
- TATEO F., « Properzio nella poesia latina del Quattrocento », *Properzio nella letteratura italiana. Atti del Convegno nazionale*, Assisi, 1987, p. 41-64.

- THILL A., *Alter ab illo : l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris, 1979.
- TRIMPI W., *Muses of one mind. The literary analysis of experience and its continuity*, Princeton, University Press, 1983.
- TUCKER G. H., *Homo viator. Itineraries of Exile, Displacement and Writing in Renaissance Europe*, Genève, Droz, 2003.
- VAN TIEGHEM P., *La Littérature latine de la Renaissance. Étude d'histoire littéraire européenne*, Paris, 1944.
- VASSELIN M., « L'iconographie des Muses à la Renaissance : une imagerie docte et gracieuse, évasive et plaisante », *Propos sur les Muses et la laideur. Littérales* 28, 2001, p. 53-84.
- VERBAAL W., « *Invocatio Musae*. Inspired by the Muse, The Inescapable Reality », *Creations : Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation, Ritus et Artes : Traditions and Transformations*, éd. R. Havsteen, N. H. Petersen, H. Schwab et E. Østrem, Brepols, Turnhout, 2007, p. 51-67.
- VIAL H. (dir.), *La variatio : l'aventure d'un principe d'écriture, de l'Antiquité au XXI^e s.*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- VIAL H. (dir.), *Les Sirènes ou le Savoir périlleux, de l'Antiquité au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2014.
- VINTENON A., DESBOIS A., DARMON R. et LAIMÉ A. (éd.), *Curieux et curiosité de Pontano à Sorel*, *Camena* 15, 2013 [revue électronique].
- WEBER H., *La Création poétique au XVI^e siècle en France, de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, 1956.
- WILLIAMS G., *Tradition and Originality in Roman poetry*, Oxford, 1968.
- WILLIAMS G., *Figures of Thought in Roman poetry*, New Haven/London, Yale University Press, 1980.
- WIND E., *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York, Norton, 1968.
- WRIGHT F. A. et SINCLAIR T. A., *A History of Later Latin Literature from the Middle of the Fourth to the End of the Seventeenth Century*, London, 1931.
- ZABUGHIN V., *Vergilio nel Rinascimento italiano, da Dante a Torquato Tasso*, t. 1, Bologna, Zanichelli, 1921-1923.
- ZILSEL E., *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, trad. M. Thévenaz, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- ZINK M., *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

Pontano

- AUHAGEN U., « Pontano als Catullus Ovidianus : Am. I, 9 », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 123-134.
- BAIER T., « Antike und humanistische Gastfreundschaft : Pontano *Amores* I, 27 ; *Eridanus* I, 40 und Catull », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 235-247.
- BLÄNSDORF J., « Die Variation catullischer Motive in den Hochzeitsgedichten Pontanos : *De amore conjugali* I, 2 und 3 », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 173-186.
- BISTAGNE F., « Modèles et contre-modèles de l'humanisme napolitain : Giovanni Pontano à la recherche d'une langue », *Cahiers d'Études Italiennes* 15, 2012, p. 99-110.
- BOST-FIEVET M., « *Cur fugis, Galatea ?* Poétique et esthétique autour des mythes de Galatée au Quattrocento », *Camena* 9, 2011 [revue électronique].

- BOST-FIEVET M., « "Et ta Muse sera sapée comme une vamp' " : des Muses aux allures de *puellae* dans l'œuvre poétique de G. G. Pontano », *La Muse s'amuse : figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. A.-P. Pouey-Mounou, à paraître.
- BUISSON A., « Géographie poétique de la Campanie. La représentation du paysage chez les poètes napolitains du Quattrocento et leurs sources antiques », *Camenae* 14, 2012 [revue électronique].
- CAMPARI A., *Studi Pontaniani : Charon Dialogus. De Amore Conjugali*, Conegliano, 1907.
- CANFORA D., « Culture and Power in Naples from 1450 to 1650 », *Princes and Princely Culture, 1450-1650, vol. II*, éd. M. Gosman, A. Macdonald and A. Vanderjagt, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 79-96.
- CASANOVA-ROBIN H., *Mythe et voix singulière. Étude littéraire de la fable intime de Virgile et Ovide à Giovanni Pontano*, mémoire d'habilitation, université Paris IV, 2007.
- CASANOVA-ROBIN H., « *Rustica voluptas* : produits agrestes et sensualité dans la première Églogue de Pontano », *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Turnhout, Brepols, 2007, p. 187-212.
- CASANOVA-ROBIN H., « Les *Églogues* de Pontano : entre tradition et modernité. *Imitatio et inuentio*, l'exemple de Lepidina », *Symposium on Pastoral, Revue Canadienne de Littérature Comparée*, éd. P. Ford et A. Taylor, 2007, p. 21-45.
- CASANOVA-ROBIN H., « *Lauri, este mei memores* : mémoire de l'épouse défunte dans la deuxième Églogue de Pontano. Réflexions sur une poétique mnémonique », *Écritures de la mémoire de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. H. Casanova-Robin et P. Galand-Hallyn, Paris, Garnier, 2010, p. 327-359.
- CASANOVA-ROBIN H., « Sur quelques occurrences de l'écriture épigrammatique chez Virgile (*Bucoliques*), Ovide (*Héroïdes*) et Pontano (*Églogues*) : des figures de clôture ? », *Commencer et finir, la notion de début et de fin dans les littératures grecque, latine, byzantine et néolatine*, éd. B. Bureau et C. Nicolas, Lyon, CEROR, 2007, p. 679-692.
- CASANOVA-ROBIN H., « Dendrophories : d'Ovide à Pontano (XV^e s.) : la nécessité de l'hypotypose », *Ovide – Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, éd. H. Casanova-Robin, Paris, Champion, 2009, p. 103-124.
- CASANOVA-ROBIN H., « Des éléments romanesques dans les *Églogues* latines de G. Pontano », *Présence du roman grec et latin*, éd. R. Poignault, Clermont-Ferrand, Centre de recherches A. Piganiol, 2011, p. 587-609.
- CASANOVA-ROBIN H., « Des métamorphoses végétales dans les poésies de Pontano : *mirabilia* et lieux de mémoire », *La Mythologie classique dans la littérature néolatine*, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 247-270.
- CASANOVA-ROBIN H., « Figures du poète dans les *Églogues* de Giovanni Pontano », *Le Poète au miroir de ses vers. Représentations du poète dans la poésie à travers les siècles*, éd. H. Casanova-Robin et A. Billault, Grenoble, J. Millon, 2013, p. 121-140.
- CASANOVA-ROBIN H., « D'Adriana à Ariadna : la représentation mythologique de l'épouse dans les poèmes de G. G. Pontano », *Le Mariage chez les juristes et les poètes à la Renaissance*, éd. P. Galand et G. Rossi, Paris, Garnier, à paraître.
- COPPINI D., « *Carmina* di Giovanni Pontano », *Letteratura italiana. Le opere, I : Dalle Origini al Cinquecento*, éd. A. Asor Rosa, Turin, 1992, p. 713-741.
- COPPINI D., « Ritratti femminile nella poesia latina del Quattrocento », *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, éd. G. Lazzi et P. Viti, Polistampa, 2000, p. 291-327.

- COPPINI D., « *Baianum Veneres colunt recessum* : bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli *Hendecasyllabi* del Pontano », *Gli umanisti e le terme*, éd. P. Andrioli Nemola, O. S. Casale, P. Viti, Lecce, Conte, 2004, p. 243-262.
- COPPINI D., « Le metamorfosi del Pontano », *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, éd. G. M. Anselmi et M. Guerra, Bologna, Gedit, 2006, p. 75-108.
- COPPINI D., « Metamorfosi, metafora, arte allusiva nella poesia di Giovanni Pontano », *Per Giovanni Parenti. Una giornata di studio*, éd. A. Bruni et C. Molinari, Roma, Bulzoni, 2009, p. 93-109.
- COPPINI D., « Pontano e il mito domestico », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 271-292.
- DELBEY E., « Les emplois de l'adjectif "*formosus*" dans les œuvres élégiaques de Pontano », *Studi Umanistici Piceni* 17, 1997, p. 67-74.
- DELBEY E., « Les références à la mythologie dans l'œuvre élégiaque de Pontano », *Studi umanistici Piceni* 19, 1999.
- DELBEY E., « Pontano élégiaque : l'énonciation de la subjectivité élégiaque dans la République des Lettres », *Acta Conventus Neo-Latini Cantabrigiensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies 259, 2003, p. 171-180.
- DELLA CASA A., « Le Fonti classiche in *Hend. II, 22* del Pontano », *I Classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea Filologica*, éd. G. Puccioni et S. S. Ingallina, Genova, 1975, p. 261-270.
- D'EPISCOPO F., « Il Virgilio di Pontano », *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di M. Santoro*, éd. M. C. Cafisse, F. d'Episcopo, V. Dolla, T. Fiorino, L. Miele, Napoli, Società editrice Napoletana, 1987, p. 39-48.
- D'EPISCOPO F., « Masuccio e Pontano : i guochi del linguaggio », *Filologia e Critica* 16, 1991, p. 74-90.
- DERAMAIX M., « *Excellentia et Admiratio* dans l'*Actius* de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection », *Mélanges de l'École Française de Rome* 99, 1987, p. 171-212.
- DIONISOTTI C., « *Juvenilia* del Pontano », *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Vaticano, Biblioteca Apostolica, 1964, tome II, p. 181-206.
- EHLERS W.-W., « Libes-, Lebens-, Ehepartner. Pontano's "*Amores conjugales*" », *Mittelateinisches Jahrbuch* 35, 2000, p. 81-99.
- EIGLER U., « Pontano zwischen Poesie und Politik. Literarische Vermeidungsstrategien in der Renaissance und in der römischen Republik », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 47-56.
- FERRAÙ G., *Pontano critico*, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1983.
- GALL D., « Zwischen Tibull und Catull : Pontano, *Amores I, 19* », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 135-147.
- GENDRE A., « La poésie amoureuse de J. J. Pontano (1426-1503) », *Revue d'Études Latines* 1963, 41, p. 61-62.
- GIANNARELLI E., « I giovani, la morte e le rose. Appunti di poesia latina », *Interpres* 19, 2000, p. 188-204.
- GODDARD C., « Pontano's Use of the Didactic Genre : Rhetoric, Irony and the Manipulation of Lucretius in *Urania* », *Renaissance Studies* 5, 1991, p. 250-262.
- GRANT W. L., « An Eclogue of Giovanni Pontano », *Philological Quarterly* 36, 1957, p. 76-83.
- GUALDO ROSA L., « L'Académie pontanienne et l'élaboration d'une poétique du classicisme », *Les Cahiers de l'Humanisme* 1, 2000, p. 209-224.

- IACONO A., *Le Fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Napoli, 1999.
- INTRAVAIA I., *La Poesia di Giovanni Gioviano Pontano*, Palermo, 1923.
- KIDWELL C., *Pontano. Poet and Prime Minister*, London, Duckworth, 1991.
- KLECKER E., « *Mista propago*. Der Katasterismos der Virgo in Giovanni Pontanos *Urania* », *Wiener Studien* 110, 1997, p. 221-244.
- KREUTZ A., *Poetische Epikurrezeption in der Renaissance. Studien zur Marullus, Pontanus und Palingenius*, Diss. Bielefeld, 1990.
- LAURENS P., « Trois lectures du vers virgilien : Coluccio Salutati, Giovanni Gioviano Pontano, Jules-César Scaliger », *Revue d'Études latines* 79, 2001, p. 215-235.
- LAURENS P., « Le poids d'un flocon de neige. La perception du vers virgilien dans l'*Actius* de G. J. Pontano », *Atti della giornata per il centenario della morte di Giovanni Pontano, Quaderni dell'Accademia Pontaniana*, éd. A. Garzia, Naples, 2004, p. 29-44.
- LEFÈVRE E., « Pontanos Hendecasyllabi an Marino Tomacelli », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 187-201.
- LEROUX V., « Renaissance de l'épigramme latine de Pontano à Minturno », *La Renaissance des genres. Pratiques et théories des genres littéraires entre Italie et Espagne (xv^e-xvii^e siècles)*, éd. P. Bravo, C. Iglesias, G. Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires, 2012, p. 65-81.
- LEROUX V., « L'érotisme de la belle endormie », *Seizième siècle* 7, 2011, p. 15-36.
- LEROUX V., « Le lyrisme anti-conjugal dans l'épigramme néo-latine », *Le Mariage chez les juristes et les poètes à la Renaissance*, éd. P. Galand et G. Rossi, Paris, Garnier, à paraître.
- LIEBERMANN W.-L., « Poetische Reflexion bei Catull und Pontano », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 93-106.
- LUDWIG W., « Humanistischen Gedichte als Schullektüre. Interpretation zu Sannazaro, Flaminio und Pontano », *Litterae Neolatinae*, München, 1989, p. 250-269.
- MANUWALD G., « *Nugae* an einen Freund : Pontano, *Amores* I, 1 und I, 28 », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 107-122.
- MINIERI-RICCIO, *Biografie degli accademici alfonsini detti poi pontaniani dal 1442 al 1543*, Naples, 1881 [réimp. Bologne, 1969].
- MONTI SABIA L., « Esegesi, critica e storia del testo dei *Carmina* del Pontano. (A proposito di Parth. I, 3 e II, 12) », *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli* 12, 1969-1970, p. 219-251.
- MONTI SABIA L., « La *Lyra* di G. Pontano edita secondo l'autografo codice Reginese latino 1527 », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 47, 1972, p. 1-70.
- MONTI SABIA L., « Trasfigurazione di Virgilio nella poesia di Pontano », *Atti del Convegno Virgiliano di Brindisi nel bimillenario della morte*, Napoli, Liguori, 1983, p. 47-63.
- MONTI SABIA L., « Manipolazioni onomastiche del Summonta in testi pontaniani », *Rinascimento meridionale e altri studi in onore di M. Santoro*, éd. M. C. Cafisse, F. d'Episcopo, V. Dolla, T. Fiorino, L. Miele, Napoli, Società editrice Napoletana, 1987, p. 293-320.
- MONTI SABIA L., *Pontano e la storia. Dal De bello neapolitano all'Actius*, Firenze, Bulzoni, 1995.
- MONTI SABIA L., « Trà realtà e poesia : per una nuova cronologia di alcuni carmi del *De amore conjugali* di Giovanni Pontano (I, 5-8) », *Classicità, medioevo e umanesimo. Studi in onore di Salvatora Monti*, éd. G. Germano, Napoli, 1996, p. 351-370.
- MONTI SABIA L., « Vicende belliche e sentimenti nel *De amore conjugali* di Giovanni Pontano (Per la cronologia del II e III libro) », *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 57, 1997-1998, p. 437-454.

- MONTI SABIA L., « Un canzoniere per una moglie : realtà e poesia nel *De amore conjugali* di Giovanni Pontano », *Poesia umanistica latina in distici elegiaci. Atti del convegno internazionale Assisi*, éd. G. Catanzaro et F. Santucci, Assisi, Accademia properziana del Subasio, 1999, p. 23-65.
- MONTI SABIA L., « Tre momenti nella poesia elegiaca di Giovanni Pontano », *Il Rinnovamento umanistico della poesia. L'epigramma e l'elegia*, éd. R. Cardini et D. Coppini, Firenze, 2009, p. 321-397.
- M'ROUZE A., *Un héritier de Ptolémée à la Renaissance. Imagination symbolique, astrologie et autobiographie intérieure dans l'œuvre de Giovanni Pontano (1428-1503)*, thèse de doctorat, dir. P. Laurens, université Paris IV, 1998.
- MULLER G. M., « Ein Lehrgedicht nach neoterischer Poetik. Pontanos *De hortis Hesperidum sive de cultu citriorum* und seine Beziehung zu Catull », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 265-288.
- NASSICHUK J., « La chevelure d'Élégie dans le *De amore conjugali* de Giovanni Pontano », *Senefiance* 50, 2004, p. 291-307.
- NASSICHUK J., « *Festa dies redit* : le thème du "jour de fête" dans deux élégies de Giovanni Pontano », *Le Spectacle politique dans la rue, du XVI^e siècle au XXI^e siècle*, Montréal, Lux éditeur, 2005, p. 127-134.
- NASSICHUK J., « La théorie du plaisir dans les traités civils de Giovanni Pontano », *Hédonismes. Penser et dire le plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, éd. L. Boulègue et C. Lévy, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2007, p. 201-214.
- NASSICHUK J., « *Culta puella* : cycle générationnel et cycle naturel dans le *De Amore Conjugali* de Giovanni Pontano », *Commencer et finir, la notion de début et de fin dans les littératures grecque, latine, byzantine et néolatine*, éd. B. Bureau et C. Nicolas, Lyon, CEROR, 2007, p. 507-524.
- NASSICHUK J., « Le retour à la villa familiale dans une élégie de Giovanni Pontano », *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 205-214.
- NASSICHUK J., « Le plaisir sensuel et le plaisir savant dans l'œuvre élégiaque de Giovanni Pontano », *Le Plaisir dans l'Antiquité et à la Renaissance*, dir. P. Galand-Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Amsterdam, Brepols, 2008, p. 213-235.
- NASSICHUK J., « Bacchus dans l'œuvre élégiaque de Giovanni Pontano », *International Journal of the Classical Tradition* 17.1, 2010, p. 1-21.
- NASSICHUK J., « Images de l'union conjugale dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano », *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et J. Nassichuk, Genève, Droz, 2011, p. 37-58.
- NASSICHUK J., « *Lex conjugii*. Imitation poétique et chant matrimonial chez Giovanni Pontano », *Le Mariage chez les juristes et les poètes de la Renaissance*, éd. P. Galand et G. Rossi, Paris, Garnier, à paraître.
- NESPOULOUS P., « La poésie élégiaque de Giovanni Pontano », *Pallas* 21, 1974, p. 77-98.
- NESPOULOUS P., « Les sentiments familiaux chez Pontano », *Pallas* 19, 1972, p. 97-117.
- NICHILO M. de, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano. Storia del testo, con un saggio di edizione critica del Meteorum liber*, Bari, Dedalo libri, 1975.
- NUOVO I., « Mito e natura nel *De hortis Hesperidum* di Giovanni Pontano », *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 453-460.
- PARATORE E., *La Poesia di Giovanni Pontano*, Rome, 1966.
- PARENTI G., « Pontano o dell'allitterazione : lettura di *Parthenopeus* I, 7 », *Rinascimento* 15, 1975, p. 89-110.

- PARENTI G., *Poeta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Firenze, Olschki, 1985.
- PARENTI G., « L'Invenzione di un genere, il "tumulus" pontaniano », *Interpres* 7, 1987, p. 125-158.
- PARENTI G., « *Contaminatio* di modelli e di generi nel *Liber Parthenopeus* di Pontano », *Intertestualità e smontaggi*, éd. R. Cardini et M. Regoliosi, Firenze, 1998, p. 47-75.
- PERCOPO E., « La Villa del Pontano ad Antignano, Napoli nobilissima », *Rivista d'arte e di topografia napoletana*, Nuova serie 2, 1921, p. 1-7 ; *Atti dell'Accademia Pontaniana* LVI, Naples, 1926, p. 221-239.
- PERCOPO E., *Vita di Giovanni Pontano*, Naples, Manfredi, 1938.
- PRETE S., « Mythologie und Liebe bei Giovanni Pontano », *Mythographie der frühen Neuzeit*, éd. W. Killy, Wiesbaden, Harassovitz, 1984, p. 109-113.
- PUCCIONI G., « Giovanni Pontano : l'epistola di Filippo a Faustina (*Parthenop.* I, 10) », *I Classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea Filologica*, éd. G. Puccioni et S. S. Ingallina, Genova, 1975, p. 167-171.
- REVARD S. P., « Courting the Star : Pontano's and Sidney's Stella », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, éd. A. Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, p. 893-902.
- RICCI M.-T., « "Liberalitas" et "Magnificentia" chez Giovanni Pontano », *Le Verger* 2, 2012 [revue électronique].
- SANTANGELO S., « Alcune fonti delle *Baiae* di G. Pontano », *Rassegna critica della letteratura italiana* 10, 1905, p. 193-217.
- SBORDONE S., *Saggio di bibliografia delle opere e della vita di G. Pontano*, Napoli, 1982.
- SCHÄFLER E., « Pontanus' erste Liebesdichtung als Sublimierungsprozeß », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 57-91.
- SCHMIDT P. G., « Pontanos *Tumuli* », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 289-294.
- SCHRADER L., « Diversité des fonctions de Mercure : l'exemple de Pontanus », *Mercure à la Renaissance*, éd. M.-M. de la Garanderie, Paris, Champion, 1988, p. 45-54.
- SCIANCELEPORE M., « Il carteggio tra Pontano e il Panormita », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, éd. A. Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, p. 977-986.
- SÉNARD C., *Les Représentations sexuelles dans l'œuvre poétique de Giovanni Pontano (1429-1503)*, thèse de doctorat, dir. P. Galand, EPHE, 2011.
- SMEESTERS A., « Les berceuses latines de Pontano et leurs sources antiques », *Humanistica Lovaniensia* 53, 2004, p. 93-114.
- SMEESTERS A., « Les *Naeniae* de Pontano et la réflexion pédagogique du Quattrocento », *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 215-231.
- SOLDATI B., « La Fortuna d'un epigramma del Pontano », *Nozze Ferrari-Toniolo*, éd. M. Bertolini-Concetta, Pisa, 1906, p. 21-27.
- STÄRK E., « *Theatrum amantum* : Pontanos *Baiae* und Catull », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 295-305.
- TATEO F., « La Poetica di Giovanni Pontano », *Filologia Romanza* 6, 1959, p. 277-303 et 337-370.
- TATEO F., « Le Virtù sociali e l'Immanità nella Trattatistica Pontaniana », *Rinascimento* 5, 1965, p. 119-154.
- TATEO F., *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Milella, 1972.
- TATEO F., « Ovidio nell'*Urania* di Pontano », *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, éd. I. Gallo et L. Nicastri, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1995, p. 279-291.
- TOFFANIN G., *Giovanni Pontano fra l'Uomo e la Natura*, Bologna, 1938.

- TRINKAUS C., « The astrological Cosmos and rhetorical Culture of Giovanni Pontano », *Renaissance Quarterly* 38, 1985, p. 446-472.
- TUFANO C. V., « Il Polifemo del Pontano. Riscritture teocritee nella *Lyra* e nell'*Antonius* », *Bolletino di Studi Latini* 40.1, 2010, p. 22-45.
- URBAN-GODZIEK G., « *De consolatione somni*. Three ways of conquering love's torments inspired by Boethius and Petrarch: Giovanni Pontano, Janus Secundus, Jan Kochanowski », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, p. 1143-1154.
- VIARRE S., « Pontano et la tradition païenne du récit cosmogonique dans le prologue du *De laudibus divinis* », *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*, éd. J.-C. Margolin, Paris, Vrin, 1980, p. 139-152.
- VIARRE S., « L'élegie d'Ovide sur la mort de Tibulle et sa survie au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, éd. R.J. Schoeck, Binghamton, 1985, p. 645-653.
- VOGT-SPIRA G., « Küssen und Schreiben. Pontanos Imitatio von Catullus basia-Gedichten », *Pontano und Catull*, éd. T. Baier, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2003, p. 161-172.

Macrin

- BOST-FIEVET M., « L'imagerie printanière dans les *Epithalamia* et les *Lyrice* de Jean Salmon Macrin. Le poète et ses modèles entre *locus amoenus* et *saeculum aureum* », *Acta Conventus Neo-Latini Upsaliensis*, éd. A. Steiner-Weber, Leiden, Brill, 2012, p. 233-244.
- FORD P., « Jean Salmon Macrin's *Epithalamiorum Liber* and the Joys of Conjugal Love », *Éros et Priapus. Érotisme et obscénité dans la littérature néo-latine*, éd. I. de Smet et P. Ford, Genève, Droz, 1997, p. 65-84.
- GALAND-HALLYN P., « Marot, Macrin, Bourbon: "Muse naïve" et "tendre style" », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, éd. G. Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 211-240.
- GALAND-HALLYN P., « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », *Cultura e potere nel Rinascimento*, éd. L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1999, p. 515-529.
- GALAND-HALLYN P., « L'Ode latine comme genre "tempéré": le lyrisme familial de Macrin dans les *Hymnes* de 1537 », *Humanistica Lovaniensia* 50, 2001, p. 221-265.
- GALAND-HALLYN P., « Le "Jour en trop" de Jean Salmon Macrin (l'ode liminaire des *Naeniae* de 1550): grandeur et plasticité », *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin, M. C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 525-547.
- GALAND-HALLYN P., « Un aspect de la poésie latine dans la France de la Renaissance: le "lyrisme" familial », *Chloé* 4, 2002, p. 25-40.
- GALAND-HALLYN P., « Le latin à la rescousse du français. Trois humanistes autour de Vénus explorée », *Lyon et l'illustration de la langue française à la Renaissance*, éd. G. Defaux, Lyon, Éditions de l'ENS, 2003, p. 309-343.
- GALAND-HALLYN P., « Michel de L'Hospital à l'école de Salmon Macrin dans les *Carmina* », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 65, 2003, p. 7-50.
- GALAND-HALLYN P., « *Me tamen exprimo*: l'écriture poétique latine en France au XVI^e siècle. L'exemple des *Naeniae* (1550) de Macrin », *Littérature* 137, 2005, p. 12-27.
- GALAND-HALLYN P., « La poétique des *Odes* de J. Dorat. L'influence de Salmon Macrin », *Jean Dorat: poète humaniste de la Renaissance*, éd. C. de Buzon et J. E. Girot, Genève, Droz, 2007, p. 293-322.

- GALAND-HALLYN P., « Aspects du discours humaniste sur la villa au XVI^e siècle (Crinito, Brie, Macrin, Michel de L'Hospital) », *La Villa et l'univers familial dans l'Antiquité et à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 117-143.
- GALAND-HALLYN P., « Mémoires d'une vie trop courte : mise en scène du souvenir chez Jean Salmon Macrin (*Naeniae*, Paris, 1550) », *Écritures de la mémoire de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. H. Casanova-Robin et P. Galand-Hallyn, Paris, Garnier, 2010, p. 379-411.
- GALAND P., « Les mythes intimes de Jean Salmon Macrin », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 315-340.
- GALAND P., « Moments d'intimité dans la poésie latine de Jean Salmon Macrin (1490-1557) », *La Circonstance lyrique*, éd. C. Millet, Bruxelles/Berne/Berlin, P. Lang, 2011.
- GALAND P., « Jean Salmon Macrin compatriote de Jules César : pour l'amour de *Juliodunum* », « *Petite patrie* ». *L'image de la région natale chez les écrivains de la Renaissance*, dir. S. Laigneau-Fontaine, Genève, Droz, 2013, p. 311-320.
- GALAND P., « Jean du Bellay, cardinal-poète, entre tendresse et oracle dans les *Poemata* de 1546 », *Le Cardinal Jean du Bellay. Diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, éd. C. Michon et L. Petris, Rennes, Presses Universitaires François Rabelais, 2009, p. 127-140.
- LABURTHE S., « De la Nymphé à la Sainte : continuité et discontinuité de la représentation de l'épouse dans l'œuvre du poète Jean Salmon Macrin », *Aspects du lyrisme conjugal à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et J. Nassichuk, Genève, Droz, 2011, p. 89-124.
- LABURTHE S., « L'imitation d'Horace dans l'œuvre du poète Jean Salmon Macrin », séminaire « Horace et ses lecteurs. La Fortune de l'Antiquité de l'Antiquité à la Renaissance », Paris, juin 2006.
- LABURTHE S., « Les trophées du roi François I^{er} : lyrisme martial et victorial dans les *Hymnes* de 1537 de Jean Salmon Macrin », *Camēnae* 4, 2008 [revue électronique].
- LABURTHE S., « Le cardinal Du Bellay, mécène, sage et sauveur. Pour une étude poétique de la figure de l'ami dans l'œuvre de Jean Salmon Macrin », *La Société des amis à Rome et dans la littérature médiévale et humaniste*, éd. P. Galand-Hallyn, S. Laigneau et C. Lévy, Turnhout, Brepols, 2008.
- McFARLANE I. D., « Jean Salmon Macrin (1490-1557) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21 (1959), p. 55-84 et 311-349, et 22 (1960), p. 73-79.
- MICHON C. et PETRIS L. (éd.), *Le cardinal Jean du Bellay. Diplomatie et culture dans l'Europe de la Renaissance*, Rennes, Presses Universitaires François Rabelais, 2009.
- ROUGET F., « Modèles séculaires et tradition biblique : les *Septem psalmi* (1538) de Salmon Macrin », *Acta Conventus Neo-Latini Abulensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2000, p. 563-573.
- SCHUMANN M.-F., *Salmon Macrin und sein Werk unter besonderer Berücksichtigung der carmina ad Gelonidem von 1528 und 1530*, Berlin, Lit Verlag, 2009.
- SOUBEILLE G., « Le thème de la source chez Horace et chez Salmon Macrin », *Pallas* 20, 1973, p. 59-74.
- SOUBEILLE G., « Deux épigrammes manuscrites de Salmon Macrin », *Pallas* 22, 1975, p. 71-78.
- SOUBEILLE G., « Salmon Macrin et le pétrarquisme », *Vita Latina* 59, 1975, p. 26-31.
- SOUBEILLE G., « Un épisode du pacte des Muses, l'amitié de Thomas More et de Salmon Macrin », *Moreana* 54, 1977, p. 11-21.

- SOUBEILLE G., « Un épisode du pacte des Muses... Érasme et Salmon Macrin », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 44, 1982, p. 133-136.
- SOUBEILLE G., « Amitiés de Salmon Macrin parmi les poètes de langue vernaculaire », *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance France*, éd. G. Castor and T. Cave, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 98-112.
- SOUBEILLE G., « Un recueil poétique hors du commun, les *Naeniae* de Salmon Macrin (1550) », *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami*, éd. I. D. McFarlane, New York, 1986, p. 391-398.
- SOUBEILLE G., « De Salmon Macrin à Sainte-Marthe : la poésie néo-latine en Poitou au XVI^e siècle », *Albineana* 6, 1995, p. 139-149.

Auteurs classiques

- ANCONA R., « The Untouched Self. Sapphic and Catullan Muses in Horace, *Odes* I, 22 », *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, éd. E. Spentzou et D. Fowler, Oxford, Clarendon Press, p. 161-186.
- ANDRÉ J.-M., *L'Otium dans la vie morale et intellectuelle romaine des origines à l'époque augustéenne*, Paris, 1966.
- ANNA G. D', « La *Recusatio* in Virgilio, Orazio e Properzio », *Cultura & Scuola* 73, 1980, p. 52-61.
- ARMS J. H. D', *Romans on the Bay of Naples*, Cambridge, Harvard University Press, 1970.
- ASSAËL J. (dir.), *L'Antique notion d'inspiration*, Noésis 4, 2000.
- ARNOULD D., « Le poète et son double, d'Homère à Pindare », *Le Poète au miroir de ses vers. Représentations du poète dans la poésie à travers les siècles*, éd. H. Casanova-Robin et A. Billault, Grenoble, J. Millon, 2013, p. 21-36.
- ASSAËL J., *Pour une poétique de l'inspiration d'Homère à Euripide*, Namur, Peeters, 2007.
- AUGER D., « De l'artisan à l'athlète : les métaphores de la création poétique dans l'épique et chez Pindare », *Le Texte et ses représentations*, dir. M. Costantini, J. Lallot, C. Guittard et D. Auger, Paris, Presses de l'ENS, 1987, p. 39-56
- BABCOCK C. L., « *Recreatio* and *Consilium* in the Pierian Cave », *Classical Journal* 75, 1979, p. 1-9.
- BARMEYER E., *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München, Fink, 1968.
- BAYET J., *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris, 1971.
- BOYANCÉ P., *Le Culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1936.
- BRIAND M., « Inspiration, enthousiasme et polyphonies : ἔνθεος et la performance poétique », *Noésis* 4, 2000, p. 97-154.
- BRISSON J.-P., *Rome et l'âge d'or*, Paris, La Découverte, 2001.
- BUSCH S., *Versus balnearum. Die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, Stuttgart/Leipzig, 1999.
- CALAME C., *Le Récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Paris, Klincksieck, 1986.
- CALAME C., *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette, 2000.
- CAMILLONI M. T., *Le Muse*, Roma, Riuniti, 1998.
- CHEVALIER J.-F., « Du mythe de Galatée à l'élaboration d'un art poétique : l'exemple d'Ovide (*Amores* 2, 11) », *Liber Amicorum. Mélanges à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, éd. F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte et J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 109-115.

- COLL., « Les Muses dans la poésie d'époque augustéenne », *Revue des Études Latines* 49, 1971, p. 23-33.
- CONTE G. B., *The Rhetoric of Imitation : Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca, C. Segal, 1986.
- DANGEL J., « Faunes, Camènes et Muses : le premier art poétique latin ? », *Bolletino di Studi Latini* 27, 1997, p. 3-33.
- DANGEL J., « L'héritage des genres grecs à Rome : épopée et tragédie, une genericité traversière ? », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1.2, 2009, p. 146-164.
- DANGEL J., « Le poète latin et son temps. Essai esthétique de la République aux Flaviens », *Le Poète au miroir de ses vers. Représentations du poète dans la poésie à travers les siècles*, éd. H. Casanova-Robin et A. Billault, Grenoble, J. Millon, 2013, p. 53-66.
- DELBEY E., *Poétique de l'élegie romaine : les âges cicéronien et augustéen*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
- DELBEY E., « Le rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Tibulle et Properce », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2002.2.
- DELBEY E., « Le rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Ovide », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2003.2, p. 136-150.
- DEREMETZ A., « La morale du texte : Horace et sa conception du *legitimum poema* », *Poésie et lyrique antiques*, éd. L. Dubois, Lille : Presses du Septentrion, 1995, p. 203-226.
- DEREMETZ A., « La Terre inspirée et le poète-paysan », *Noésis* 4, 2000, p. 155-179.
- DEREMETZ A., « Descriptions de villas : Horace et Martial », *La Villa et l'univers familial de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, PUPS, 2008, p. 45-60.
- DETIENNE M., *Homère, Hésiode et Pythagore. Poésie et philosophie dans le pythagorisme ancien*, Latomus, 1962.
- DUCHEMIN J., *Pindare, poète et prophète*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- DUPONT F., *L'Invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, La Découverte, 1998.
- GEORGACOPOULOU S. A., « Clio dans la *Thébaïde* de Stace : à la recherche du *kléos* perdu », *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 37, 1996, p. 167-191.
- GOGA S., « Catulle et les Muses », *Hommages à Carl Deroux, vol. 1 : Poésie*, éd. P. Defosse, Bruxelles, Latomus, 2002, p. 237-245.
- GRIMAL P., *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, PUF, 1958.
- GRIMAL P., *Les Jardins romains*, Paris, 1969.
- GRIMAL P., *Le Lyrisme à Rome*, Paris, 1978.
- GUERIN C., *Persona : l'élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} siècle av. J.-C.*, Paris, Vrin, 2009-2011 (2 vol.).
- GUILLAUMIN J.-B., « Des Camènes élégiaques à la Muse de Platon : la *musica* dans la *Consolation de Philosophie* », conférence pour l'Association Guillaume Budé, Clermont-Ferrand, 2011.
- HAUSSLER R., « Der Tod der Musen », *Antike und Abendland* 19, 1973, p. 117-145.
- HURST A. et SCHACHTER A. (éd.), *La Montagne des Muses*, Genève, Droz, 1996.
- KARAMALENGOU H., « "Musa" ou "Musae" ? : poétique ou poétiques chez les poètes augustéens ? », *Revue des Études Latines* 81, 2003, p. 133-156.
- LAIGNEAU S., *La Femme et l'amour chez Catulle et les élégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.
- LIEBERG G., *Puella Divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull im Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam, Schippers, 1962.
- LIEBERG G., « Die Muse des Properz und seine Dichterweihe », *Philologus* 107, 1963, p. 116-129.

BIBLIOGRAPHIE

- LIEBERG G., « Horace et les Muses », *Latomus* 36, 1977, p. 962-988.
- LIEBERG G., « Ovide et les Muses », *Les Études Classiques* 48, 1980, p. 3-22.
- LIEBERG G., *Poeta Creator : Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1982.
- LIEBERG G., « Virgile et l'idée de poète créateur dans l'Antiquité », *Latomus* 41, 1982, p. 255-284.
- LOWRIE M., *Horace's Narrative Odes*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- MATTÉI J.-F., « L'inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon », *Noésis* 4, 2000, p. 73-96.
- MÉROT G., *L'usage des poètes. Formes et fonctions des références poétiques dans la théorie et la pratique oratoires romaines de l'époque flavienne*, thèse de doctorat, dir. S. Franchet d'Esperey, univ. Paris IV, en préparation.
- MOLINARI D., « Problématique du *vates* chez Horace », *Noésis* 4, 2000, p. 197-231.
- NAU F., *Le Personnage élégiaque dans l'œuvre de Properce. Poétique et Subjectivité à l'époque augustéenne*, thèse de doctorat, dir. C. Lévy et J. Fabre-Serris, Université Lille III, 2005.
- NEWLANDS C. E., *Stattius' Silvae and the Poetics of Empire*, Cambridge, University Press, 2002.
- NEWLANDS C. E., « Stattius and Ovid : transforming the landscape », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 134, 2004, p. 133-155.
- NEWMANN J.K., *The concept of vates in Augustan Poetry*, Bruxelles, Latomus, 1967.
- ÖNNERFORS A., *Vaterporträts in der Römischen Poesie unter besonderer Berücksichtigung von Horaz, Stattius und Ausonius*, Stockholm, 1974.
- PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopaedie der Altertumswissenschaft*, 24 vol + suppléments, Stuttgart/München : J.B. Metzler/A. Druckenmueller, 1903-1980.
- RAYMOND E. (éd.), *Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine*, Lyon, De Boccard, 2011.
- ROSATI G., « Muse and Power in the Poetry of Stattius », *Cultivating the Muse. Struggles for Power and Inspiration in Classical Literature*, éd. E. Spentzou et D. Fowler, Oxford, Clarendon Press, 2002, p. 229-252.
- SAKOUHI S., *Enquête sur l'autobiographie et la fiction chez Horace. L'usage de la première personne du singulier dans son œuvre*, thèse de doctorat, dir. G. Freyburger, université Strasbourg II, 2010.
- SCHILLING R., « Ovide et sa Muse ou les leçons d'un exil », *Revue des Études Latines* 50, 1972, p. 205-211.
- SONDAG J.-D., « Les masques d'Horace : se dire et dire je », *Camena* 1, 2007 [revue électronique].
- SONDAG J.-D., *Une nouvelle éthique du moi au premier siècle avant notre ère. Perception et représentation de soi dans la poésie d'Horace*, thèse de doctorat, dir. C. Lévy, université Paris XII.
- TAISNE A.-M., *L'Esthétique de Stace : la peinture des correspondances*, thèse d'Etat, Université de Tours, 1974.
- THORNTON A. H. F., « Horace's Ode to Calliope (III, 4) », *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 23, 1965, p. 96-102.
- VERNANT J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965.
- VIAL H., *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide : étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- VIARRE S., *Ovide. Essai de lecture poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- VIARRE S., « L'élégie d'Ovide sur la mort de Tibulle et sa survie au XVI^e siècle », *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, éd. R.J. Schoeck, Binghamton, 1985, p. 645-653.

Auteurs humanistes et néo-latins

- ARGENIO R., « Il Petrarca giocoso nelle *Epistole metriche* », *Rivista di Studi Classici* 8, 1960, p. 135-146.
- ARGENIO R., « Gli autori congeniali di Petrarca nelle *Epistole metriche* », *Convivium* 33, 1965, p. 449-464.
- ARGENIO R., « Orazio cantato dal Petrarca e dal Poliziano », *Rivista di studi classici* 15, 1967, p. 331-344.
- BELLENGER Y., « La mythologie "hors de son lieu" dans quelques textes poétiques du XVI^e siècle », *Il Mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, éd. L. R. Secchi Taruggi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, p. 137-152.
- CATELLANI-DUFRÊNE N., « Les figures féminines de la mythologie antique dans les icônes de George Buchanan », *La Mythologie dans la littérature néo-latine*, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 185-196.
- CHARLET J.-L., « L'allégorie dans le *Bucolicum carmen* de Pétrarque », *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. B. Pérez-Jean et P. Eichkel-Lojkine, Paris, Champion, 2004, p. 367-380.
- CHOMARAT J., « Le statut des dieux païens chez Boccace », *Mots et Croyances. Présence du latin*, 2, éd. J. Chomarat, Genève, Droz, 1995, p. 17-28.
- CLEMENTS R. J., *Critical theory and practice of the Pléiade*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.
- COLL., « Va, mon livre : quelques jalons pour une histoire de la destination », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 21.1, 2003, p. 121-151.
- CURCIO G., *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal secolo XIII al XVIII*, Catania, 1913.
- DAUPHINE J., « Le mythe de Narcisse à la Renaissance », *Il Mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, éd. L. R. Secchi Taruggi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, p. 429-439.
- DAUVOIS N., « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture. L'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camena* 12, 2012 [revue électronique].
- DAVIS G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991.
- DERAMAIX M., « *Otium Parthenopeium* à la Renaissance : le lettré, l'ermite et le berger », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1994, p. 187-199.
- DERAMAIX M., « *Memini*. Remarques sur l'écriture latine de la mémoire dans l'Académie napolitaine », *Écritures latines de la mémoire, de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, Garnier, 2010, p. 361-377.
- DESCOINGS K., « La postérité d'une élégie à la postérité : réception et imitation dans la poésie néo-latine de l'élégie IV, 10 des *Tristes* d'Ovide », *Camena* 9, 2007 [revue électronique].
- DESCOINGS K., « La Muse, tourment et médecin du poète exilé (Antiquité et Renaissance) », *Études Épistémè* 13, 2008, p. 16-37.
- DOTTI U., « Le *Metriche* del Petrarca », *Convivium* 35, 1967, p. 153-173.
- FORD P., « The *Mythologiae* of Natale Conti and the Pléiade », *Acta Conventus Neo-Latini Bariensis*, éd. R. Schnur, Tempe, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1998, p. 243-250.
- GALAND P., « L'Élégie *In Violas* de Politien : création poétique et réflexion métatextuelle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance* 23, 1986, p. 15-33.

- GALAND-HALLYN P., « Le paysage dans les *Silves* de Politien : la rhétorique de l'Âge d'or », *Le Paysage à la Renaissance*, éd. Y. Giraud, Fribourg, 1988, p. 181-193.
- GALAND-HALLYN P., « Des "vers échoïques" ou comment rendre une âme à Écho », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle* 15, 1997, p. 325-341.
- GALAND-HALLYN P., « Quelques aspects de l'influence de Quintilien sur les premières poétiques latines de la Renaissance (Fonzio, Vadian, Vida) », *Quintilien ancien et moderne*, éd. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, C. Lévy et W. Verbaal, Turnhout, Brepols, 2010, p. 303-350.
- GALVAGNO B., « Le corps de la Nympe est-il hybride, métonymique ou métaphorique ? Un spécimen : le corps de Daphné », *Ovide – Figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, éd. H. Casanova-Robin, Paris, Champion, 2009, p. 417-430.
- HERMAND-SCHEBAT L., « Fontaine-de-Vaucluse et Avignon dans les lettres de Pétrarque », *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV^e au XVII^e siècle : influence, émulation, traduction*, éd. G. Vagenheim et M. Deramaix, Rouen, Presses Universitaires, 2006, p. 159-174.
- HULUBEI A., « Virgile en France au XVI^e siècle », *Revue du XVI^e siècle* 18, 1931, p. 1-77.
- HUTTON J., *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935.
- HUTTON J., *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands, to the year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1946.
- IMBERT C., « Le jardin de Pétrarque pour les muses en exil : que transposer une poétique, c'est réinventer son lieu », *Revue de Littérature Comparée* 308, 2003, p. 403-414.
- JEANNERET M., *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1994.
- KUPKE T., « Où sont les Muses d'antan ? : notes for a study of the Muses in the Middle Ages », *From Athens to Chartres : Neoplatonism and medieval thought. Studies in honour of Édouard Jeuneau*, éd. J. Westra Haijo, Leiden, Brill, 1992, p. 421-436.
- LAIGNEAU-FONTAINE S., « Nicolas et les Muses : la mythologie miroir de la poétique des *Nugae* », *La Mythologie classique dans la littérature néo-latine*, éd. V. Leroux, Université de Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 149-164.
- LAIGNEAU-FONTAINE S., « De l'éloge de l'humanisme à l'éloge de la France : la *translatio studii* chez Nicolas Bourbon (*Nugae*, 1533) », *Acta Conventus Neo-Latini Budapestinensis*, éd. R. Schnur, J. P. Barea et K. Enenkel, 2010, p. 403-413.
- LAIGNEAU S., « La Muse-état d'âme dans les *Nugarum libri octo* de Nicolas Bourbon (1538) », *La Muse s'amuse : figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. A.-P. Pouey-Mounou, à paraître.
- LANGLOIS-PÉZERET C., « Enjeux littéraires et idéologiques des *exempla* mythologiques dans la poésie néo-latine d'Étienne Dolet », *La Mythologie dans la littérature néo-latine*, éd. V. Leroux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 165-184.
- LEBÈGUE R., « Horace en France pendant la Renaissance », *Humanisme et Renaissance* 3, 1936, p. 141-164, 289-308, 384-419.
- LEROUX V., « Le discours théorique de la légitimité politique de la poésie chez quelques poéticiens et pédagogues du XVI^e siècle », *La Lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*, éd. N. Catellani-Dufrêne et M. Perrin, Rennes, Presses Universitaires, 2012, p. 311-323.
- LEROUX V. et SÉRIS E., « Le cygne et l'étourneau. Représentations du poète dans les *Élégies* de Jean Second », *Le Poète au miroir de ses vers. Représentations du poète dans la*

- poésie à travers les siècles*, éd. H. Casanova-Robin et A. Billault, Grenoble, J. Millon, 2013, p. 173-196.
- LEROUX V., « De la Muse rêvée à la Muse endormie », *La Muse s'amuse : figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. A.-P. Pouey-Mounou, à paraître.
- LUDWIG W., « Horazrezeption in der Renaissance oder die Renaissance des Horaz », *Horace. L'œuvre et les imitations. Neuf exposés suivis de discussions*, Genève, 1993, p. 305-371.
- MANN N., « Pétrarque et les métamorphoses de Daphné », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1994.2, p. 382-403.
- MANN N., *Pétrarque : les voyages de l'esprit*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004.
- MARÉCHAUX P., *D'Ovide à Boccace, jalons pour une décennie mythographique*, mémoire d'habilitation, dir. J.-L. Charlet, Université de Provence, 2001.
- MARTELLI M., « Il Mito d'Orfeo nell'età laurenziana », *Orfeo e l'Orfismo. Atti del Seminario Nazionale*, éd. A. Masaracchia, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, p. 319-351.
- McFARLANE I. D., « Clément Marot and the World of Neo-Latin Poetry », *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays presented to C. A. Mayer*, éd. P. M. Smith et I. D. McFarlane, Lexington, 1985, p. 103-130.
- NASSICHUK J., « Identité régionale et poétique de la mémoire dans l'épithalame d'Isabelle d'Aragon de Gabriele Altilio », *Écritures latines de la mémoire, de l'Antiquité à la Renaissance*, éd. P. Galand-Hallyn et C. Lévy, Paris, Garnier, 2010, p. 299-325.
- NASSICHUK J., « Les Muses d'un élève de Pontano, Aulo Giano Anisio », *La Muse s'amuse : figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. A.-P. Pouey-Mounou, à paraître.
- NICHOLS F. J., « Petrarch transplants the Muses », *Avignon & Naples. Italy in France – France in Italy in the Fourteenth Century*, éd. M. Pade, H. Ragn Jensen et L. Waage Petersen, Roma, « L'Erma » di Bretschneider, 1997, p. 61-68.
- PONTE G., « Poetica e poesia nelle *Metricae* del Petrarca », *Rassegna della letteratura italiana* 72, 1968, p. 209-219.
- POUEY-MONOU A.-P., « La Muse, vierge ou putain ? », *Rire à la Renaissance*, éd. M.-M. Fontaine, Genève, Droz, 2010, p. 285-300.
- RIEU J., « La Mythologie dans les arts poétiques de la Renaissance française », *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, éd. L. R. Secchi Taruggi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, p. 41-65.
- SECCHI TARUGGI L. R. « La ripresa del mito di Venere nel '400 », *Il mito nel Rinascimento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, éd. L. R. Secchi Taruggi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, p. 409-427.
- SÉRIS É., « Galatée chez Ange Politien : une image de mémoire de la poésie antique », *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance* 62, 2000, p. 591-609.
- SÉRIS É., *Les Étoiles de Némésis: La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, 2002.
- SÉRIS É., « Les poètes florentins et la Sorgue : Pétrarque, Boccace, Politien, Laurent de Médicis », *L'Italie et la France dans l'Europe latine du XIV^e au XVII^e siècle : influence, émulation, traduction*, éd. G. Vagenheim et M. Deramaix, Rouen, Presses Universitaires, 2006, p. 23-46.
- TUCKER G. H., « Le complexe de la Muse (et des Muses) chez Joachim du Bellay », *La Muse s'amuse : figures insolites de la Muse à la Renaissance*, éd. A.-P. Pouey-Mounou, à paraître.

INDEX

NB. Les numéros de pages donnés en italique correspondent aux mentions dans le texte cité seulement, la lettre *n* aux notes de bas de page. Les numéros de pages donnés en gras signalent un chapitre traitement essentiellement de l'auteur, du personnage ou de l'œuvre indiqués.

Index nominum

- ADONIS : 24, **186-191**, 316, 360
AELIUS, Franciscus : 195, 444
ALCÉE : 50n, 409
ALÉANDRE, Jérôme : 27, 293n
ALPHONSE I^{ER} DE NAPLES : 19-22, 387n
ALTILIO, Gabriele : 180-181, 444
AMPHION : 204, 226, 417
ANACRÉON : 409
APOLLON : 49-50, 56n, 60, 65n, 75n, 81n, 116, 156, 159-161, 170-171, 195, 199, 209, 211, 281, 295, 339, 341-342, 349, 353, 359-361, 275, 380-382, 386, 398, 404-405, 409, 412-413, 415, 433
AQUOSA, Masius : 259
ARIADNA (née Adriana Sassone, épouse de Pontano) : 20, 25, 147, 154, 187, 302-309, 311, **313-322**, 325, 327, 360, 433-434, 438-439, 446
ARISTOTE : 379
AUGUSTE : 50, 112, 213, 281
AUGUSTIN : 67, 461
AURELIA (fille de Pontano) : 20-21, 305, 307, 382
AUSONE : 71n, 264, 288-289
BACCHUS : 49-50, 89, 139, 245-246, 257, 303, 311-313, 315, 350, **373-377**, 405n, 432-433
BADE, Josse : 18n, 79, 133n
BAÏF, Lazare de : 215-216, 282, 292, 343-344
BECCADELLI, Antonio : Voir PANORMITAIN
BEMBO, Pietro : 278n, 387-388, 415
BÉRAULD, Nicolas : 28, 82
BOCCACE : 35, 65-67, 74, 78, 238n, 299n, 368, 396, 425
BOÈCE : 63-64, 162n
BOURBON, Nicolas : 161n, 282n, 286-290, 333n, 348, 411n, 421n, 456
BOURSAULT, Pierre : 341, 348
BRIAULT, Jean : 28, 282
BRIE, Germain de : 29, 285-287, **293-296**, 333n
BUDÉ, Guillaume : 28-29, 155, 162n, 171n, 214-216, 224n, 278, 282n, 283n, 292-293, 412-413
CALLIMAQUE : 43
CALLIOPE : 45, 51-52, 55-56, 59, 61-62, 64-66, 89n, 110, 122-124, 127, 138n, 165, 183, 335, 368n, 376-377, 399-400
CAPELLA, Martianus : 64, 68
CATULLE : 23, 44, **46**, 86, 99, 104n, 122-123, 126, **135-145**, 174, 187n, 241, 267n, 271n, 306n, 335, 348n, 349n, 352, 368, 391, 411
CHAPPUYS, Claude : 107, 119-121, 221n
CHARLES (fils de Macrin) : 399-402, 455n
CHRIST : 127, 132-133, 155, **158-173**, 356, 466
CHRISTIANA (mère de Pontano) : 370-372
CICÉRON : 12n, 14, 63, 78n, 80n, 86n, 92n, 176, 234, 256n, 260-262, 289n, 380n
CLIO : 55n, 59, 64n, 86, 181-182, 198-199, 310
COLIN, Jacques : 278
COLONNA, Giovanni : 71
COMPATER, Pietro Golino dit : 386, 444
CORINNE : 145, 152-154, 196-197, 402
CORNUTUS : 62n, 67-68, 270n
CORVINO, Leonardo : 256-257
CRINITO, Pietro : 281n, 405n
CUPIDON : 55, 190, 262
CYNTHIE : 55n, 103n, 196-197, 350n

- DAMPIERRE, Jean : 29, 168, 286-290, 333n
 DANÈS, Pierre : 290
 DAVID : 167, 290n
 DE FERRARIIS, Antonio : 22
 DÉLIE : 196-197
 DEL PIOMBO, Sebastiano : 387-388
 DIANE : 152, 246, 295, 442
 DOLET, Étienne : 286-287, 289-290, 333n
 DU BELLAY, Guillaume : 27-28, 107, 115-119, 202, 208, 214n, **217-219**, **221-229**, 231, 233, 278, 292, 353, 415, 452-453, 462
 DU BELLAY, Jean : 29, 107, 115-118, 202, 209-210, **217-218**, 220, **224-225**, **229-233**, 291, 342, 455
 DU BELLAY, Joachim : 30, 416, 456
 DU CHÂTEL, Pierre : 224, 406-407
 DU MAINE, Guillaume : 290, 464
 ENNIUS : 47
 ÉRASME, Didier : 12n, 29, 79, 136n, 278n, 282n, 286, 293n, 301, 356, 358n, 402, 453n
 ÉRATO : 48, 59, 150-151
 EUGENIA (fille de Pontano) : 20, 305n, 307
 EUTERPE : 51
 FERDINAND I^{ER} DE NAPLES : 20-21, 303
 FERDINAND II DE NAPLES : 22
 FICIN, Marsile : 27, 64n, 78, 115, 322n
 FONZIO, Bartolomeo : 79n, 299n
 FRANÇOIS I^{ER} : 29-31, 107, **112-115**, 155, 169n, **202-208**, 212n, 214n, 215n, 217n, 227, 232, **275-281**, 298, 354n
 FRÉDÉRIC I^{ER} DE NAPLES : 257-259
 FULGENCE : 64-65, 68
 GALATÉE : 101n, 251n, **387-391**, 417
 GAZA, Théodore : 94, 193n, 195, 429-430
 GÉLONIS : 28-31, 110n, 123, 282, 302, 328, 336-338, 340-345, **347-362**, 399, 416, 449, 451, **455-457**, 466-467
 GIRALDI : 66-67
 GOLINO, Pietro : 386
 HÉLÈNE (fille de Macrin) : 346
 HENRI II : 30, 177n, 212n
 HÉROËT, Antoine : 291-292
 HÉSIODE : **38-41**, 43, 56n, 63, 68-70, 87, 122n, 135n
 HOMÈRE : 33, 35, 36-38, 44, 47, 54, 63-64, 158, 163, 176n, 230, 242n, 291, 368
 HONORAT (fils de Macrin) : 346
 HORACE : **49-53**, 74, 79, 99, 110-113, 118, 121, 124, 129, 155, 163, 171, 227-232, 244-246, 267, 276, 279, 281, 337-340, 361, 368, 370, 375, 403, **405-410**, 416, 419-424, 431, 458, 461-462, 466
 ISIDORE DE SÉVILLE : 63n, 66-67
 LANDINO, Cristoforo : 78n, 131, 405n
 LANGEY : voir DU BELLAY, Guillaume et Jean
 LASCARIS, Jean : 282-285, 290
 LAURE : 70, 192, 208, 358n, 416n
 LEONARDA (grand-mère de Pontano) : 372
 LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Jacques : 27
 LESBIE : 46, 103n, 123, 196-197, 348n, 350n, 456
 L'HOSPITAL, Michel de : 29, 421n
 LIVIUS ANDRONICUS : 47
 LUCAIN : 61, 360n, 420
 LUCIA (fille de Pontano) : 20
 LUCIO (fils de Pontano) : 20-22, 26, 381-385, 403
 LUCRÈCE : **44-45**, 86n, 88, 378-379
 MACROBE : 62, 65, 67n
 MANTEGNA : 74
 MANTOUAN : 132n, 133, 142n, 155, 173-174
 MANUCE, Alde : 22, 283n
 MARGUERITE DE NAVARRE : 348
 MARGUERITE DE VALOIS : 412
 MARIE (fille de Macrin) : 455n
 MARIE (Vierge) : voir VIERGE
 MAROT, Clément : 29, 136n, 167n, 208n, 286n, 369, 425n
 MARS : 14n, 189, 212, 229, 265, 382-383, 430
 MARULLE, Michel : 103n, 142n, 193n, **196-197**, 360n, 385, 394, 407, 411-412, 444
 MÉCÈNE : 49-50, 201n, 213, 220n, 232, 407
 MELPOMÈNE : 122, 124, 127, 145, 151-153, 358
 MNÉMOSYNE : 40, 125, 131, 160, 172, 245, 295
 MONTMORENCY, Anne de : 212-213, 280n

- MORE, Thomas : 29, 285, 293n
MUSIUS, Cornélius : 159
NÈÈRE : **322-324**
ORPHÉE : 60, 183-185, 197, 204, 226-227, 247, 319, 321, 355, **358-359**, 372, 387, 389, 417, 455
OVIDE : 23, 26n, **53-57**, 131, 135, 145-148, 151-153, 163, 177, 183, 186-187, 190-191, 193, 195, 241-242, 264, 266, 271, 351, 367, 381, 387, 390, 431
PACIFIQUE SALMON (neveu de Macrin) : 82
PAN : 247-248, 375, 388n, 408-409, 442, 462
PANORMITAIN : 19-21, 137-138, 140n, 180n, 193n, 198-199, 394
PAUSANIAS : 43n, 51n, 68, 368n
PÉTRARQUE, François : 68-73, 176-177, 186n, 192, 204n, 208, 234, 275, 307, 334-335, 348n, 351n, 358n, 363, 405n, 416, 424-425, 454
PIC DE LA MIRANDOLE : 292, 424
PICCOLOMINI, Enea Silvio : 368
PINDARE : **41-43**, 50n, 52n, 54, 67, 110-111, 121, 204, 269-270, 368n, **403-404**, 406, 408-410, 419-422
PLATON : **61-63**, 78, 115n, 161, 225n
PLINE L'ANCIEN : 256n, 311n
POLITIEN, Ange : 74n, 78-80, 82n, 107n, 149n, 176n, 185n, 267, 292, 387, 401n, 411-412
POLHYMNIE : 50, 458
POLYPHÈME : 251, **386-391**, 417
POMPONIUS, Julius : 193-194
PONTUS DE TYARD : 67-69, 78n, 101n
PORPHYRE : 62n, 64, 162n
PROCLUS : 64
PROPERCE : 26n, 53-55, 137n, 139n, 145, 147-148, 163, 177, 256n, 373, 380n, 418
PRUDENCE : 165, 192n
PTOLÉMÉE : 21
PUDERICO, Francisco : 193
PYTHAGORE : 47, **61-63**
QUINTILIEN : 6n, 12n, 14, 78-79, 82, 131n, 201n, 239n, 380n
QUIRIT, François : 331
RABELAIS, François : 29
RAPHAËL (Raffaello Sanzio, dit) : 387, 391n
RONSARD, Pierre : 102n, 238n, 337n, 354n, 456
ROUSSEL, Rémy : 27, 282, 329-332
SAINT-GELAIS, Mellin de : 29, 354, 456
SANNAZAR, Jacques : 240n, 311n, 360n, 387n
SAPPHO : 50n, 98, 103, 172, 351, 408-409, 415, 465
SASSONE, Adriana : voir ARIADNA
SAVOIE, Honorat de : 28, 107, **109-111**
SAVOIE, René de : 28
SCALIGER, Jules-César : 9
SELVE, Georges de : 169
SÉNÈQUE : 256n, 334n, 420
SIDOINE APOLLINAIRE : 288-289
SPAGNOLI, Battista : Voir MANTOUAN
STACE : 26n, 58-61, 78, 126, 129, 148, 156n, 166, 176n, 186n, 192n, 249n, 304n, 306-307, 360n, 446n, 454n
STELLA (maîtresse de Pontano) : 21, 27, 102-103, 188-189, 191n, 263, 266, 302, 312n, **324-327**, 386, **436-440**
STOA, Quinziano : 27
STRABON : 256n
STROZZI, Tito Vespasiano : 136-137, 264, 360n
SUMMONTE, Pietro : 254n, 319n, 322
SUSANNE (fille de Pontano) : 400, 402, 455n
TERPSICHORE : 112
THALIE : 65, 107, **119-121**, **124-126**, 165-166, 221, 288, 332-333, 357, 383, **385-386**, 392-393
THÉOCRÈNE, Benoît : 278, 282
THÉOCRITE : **43-44**, 387, 390
THÉOPHILE (fils de Macrin) : 399-400, 455n
TIBULLE : 26n, 53-54, 147, 177, 193, 195
TOMACELLI, Leon : 85, 184
TOMACELLI, Marino : 95, 144, 184, 193n, 392, 445n
TOUSSAIN, Jacques : 27, 282, 290
TRIVULZIO, Agostino : 168
TYREL, Almaric (grand-père de Macrin) : 335n, 398
URANIE : 61, 64, 65n, **86-88**, 91, 93, 129, 310, 371, **382-385**
VADIAN : 9, 279n
VARRON : 47n, 68

VÉNUS : 42n, 88, 100, 102-103, 105, 147-148, 150, **186-190**, 262, 264-265, 270, 272-273, 295, 306, 312-313, 317, 325, 327, 330-331, 349, 354-355, 387, 433, 442, 445-446

VIDA, Marco Girolamo : 28, 81-82, 107, 115n, 117, 121, 131-132, 155, 170, 201n,

Index locorum

(NB. Les personnifications de lieux – comme Antiniana, Brisseau – sont présentées dans l'*index locorum* et non dans l'*index nominum*)

Académie (Platon) : 61, 63
 Académie (Naples) : 19-22, 180n, 193-194, 255, 259n, 322n
 Albia : 125, 330, 341, 344, 346n
 Antiniana : 92, 154, 302-314, 316, 322, 327, 363, 384, 435-437, 445
 Attique : 104, 181, 252-254, 260-262, 287, 319n
 Baïes : 21, 26, 96, 101, 239-240, **256-263**, 270, 445
 Brisseau : 125, 302, 328, 334, **336-348**, 363
 Camino (montagne) : **242-245**, 265, 309
 Campanie : 240-241, 243-244, 255, 263, 274, 289n, 308-309, 431
 Casis (source) : **245-248**
 Champs-Élysées : 103n, 177, 198, 317, 321, 391, 394, 438
 Eridan : 189-190, 240, **263-266**, 268, 274, 324, 437-438, 440
 Etna : 388, 390, 417
 Ferrare : 21, 26, 239-240, 263-264, 314n
 Fontaine-de-Vaucluse : 71, 335
 Hélicon : 38, 40, 43, 48, 68, 71n, 75, 114, 133n, 158, 160, 163, 184, 196-197, 209, 211, 213, 223-224, 243, 300n, 309, 334-335, 406, 431, 464
 Hippocrène : 39n, 73, 75, 96, 157, 169, 184, 401

Index rerum

admiratio : 80-81, 85, 91, 106, 129, 228n, 240, 254, 369n

229, 238n, 278n, 292, 298n, 412-413, 415, 427

VIERGE : 122, 124, 127, 155, 158-159, 163, 165, 167, **170-174**, 283n, 332, 345-346, 356, 404, 415, 419, 466

VISAGIER, Jean : 287-290, 333n

ZEUS : 37n, 39n, 40, 60, 266

Iuliodunum : voir Loudun
 Leucocrène : 302, 328, 334, 336, 341, 345-346
 Loudun : 27-28, 30, 302, **328-336**, 341-345, 362-363, 416n, 419-420
 Mantoue : 268, 291
 Ombrie : 19, 246, 308, 373, 378, 380n
 Paris : 27, 29, 215, 239, 276, 280-281, 293
 Patulcis : 92, 101n, 181, 254, 302-311, 313, 319-320, 435-436, 445
 Parnasse : 48, 75, 140, 169, 183, 194, 205, 243, 300n, 376, 404
 Permesse : 39n, 56n, 108, 118-119, 156, 277-278, 283
 Pinde : 109n, 223-224, 277-278, 282, 335, 342, 401, 413
 Pô : voir Eridan
 Prasocrène : 328, 336, 341, 343, 346-347
 Rome : 21, 51, 57, 65, 73, 194, 261-262, 281, 331, 387, 406
 Sebeto (Sébéthos) : 87, 89-90, 99, 181, 198, **248-253**, 267-269, 272-273, 293, 303, 309, 320, 391, 435-436, 439
 Seine : 225, 276, 280, 293-294, 359
 Sorgue : 71-74
 Tibre : 203, 276
 Vésuve : 89, 249-250, 254n, 391, 436
 Vomero : 254, 303

aptum : 33, 131, 134, 142, 145, 148, 154, 157, 168, 174

ars : 78, 80, 110, 123, 214, 369, 375n

calor : 33, 58, 60, 78, 81, 83, 96, 107, 122, 163n, 166, 171, 206, 248, 265, 279, 343, 349

contaminatio : 88, 133, 145, 147, 150, 165, 169, 174, 187n, 240, 242, 251, 316, 390

copia : 86, 97, 127, 209, 245, 254-255, 399, 404, 441-442

decus : 147, 257, 322n, 376, 431, 434, 439, 446

enargeia : 16n, 60, 137, 147, 174, 206, 234, 238, 249, 263, 307, 315, 320

encomium : 33, 64n, 107-109, 114, 124, 129, 159, 166, 176, 201-202, 207, 212, 229, 239, 251n, 252, 275, 279, 413, 447

èthos : 7, 11-12, 17-18, 132, 135, 162, 174, 201, 230, 232, 298-299, 329, 336, 369, 381, 388, 418, 421-425, 429, 433, 438-439, 443, 462-464

excellentia : 80-81, 99n, 132n, 369

fervor : 65n, 78, 117

furor : 33, 62n, 78-83, 105, 107, 115, 119, 121-128, 133, 155, 157, 161-164, 166-167, 170-174, 206, 289, 296, 313, 367, 369, 375, 398, 408

imitatio : 5-10, 23, 25, 28, 31, 34-35, 80, 113-114, 117, 123, 138, 148, 150, 173-174, 241, 266, 334, 336, 358, 368-369, 396, 404, 406, 422, 463

ingenium : 57, 70, 78, 99, 117, 123, 126, 156, 162, 240, 369, 376-379, 414, 418, 424n, 453

innutritio : 80n, 92

inventio : 33, 78n, 111, 179, 237n, 241, 249, 254-256, 262, 266, 270, 274, 316, 347, 444

kairos : 10n, 131-134, 154, 174, 447

labor : 33, 73, 79-85, 92-93, 107-111, 117-119, 121-122, 128, 158, 163-164, 204, 224, 262, 288, 295-297, 306, 307n, 315, 320, 369, 443-444, 450, 459, 463

Index operum

Acon : 20, 101n, 387

Actius : 22-23, **80-81**, 84-85, 86n, 90, 92, 99n, 129, 132n, 147, 180n, 187, 193n, 240, 255, 307n, 360n, 369

Aegidius : 22

Ambra : 176n, 368

lepor, lepiditas :

locus amoenus : 70-72, 90, 93, 108, 207, 225, 238, 253-254, 282, 299-302, 316, 322, 328-332, 334-338, 340, 343, 350n, 363, 397, 419, 436, 449, 455, 466

lyrisme : 7, 9-10, 13n, 17, 24, 31-33, 58, 88n, 110n, 131, 133, 155, 166, 167n, 174, 274, 279n, 299, 301, 313, 327, 347, 356-357, 360n, 363, 384, 403n, 405, 413, 425, 429n, 431, 446

mimèsis : 238, 254-255

otium : 121, 207, 212-214, 224, 228, 230, 249, 260, 262-263, 299, 302, 304, 315, 328-329, 336, 343, 373, 407, 427, 430, 432, 438, 441-444, 446-449, 453-454, 459, 464, 466-467

paragone : 178, 201-202, 208, 232, 358

patria minor : 329, 336

persona : 7, 11-13, 17-18, 34, 49, 53-54, 131, 141, 201, 209, 222, 230, 298, 304, 315, 327, 329, 340, 346, 356, 358n, 363, 367, 370, 381, 383, 424-429, 434-437, 440, 446, 454, 461, 467

phantasia : 6, 17, 175n, 238-240, 254-255, 298, 302, 313, 319, 321-322, 327, 363, 390, 426, 436, 445

sodalitas : 27, 138, 217, 222, 239, 281-282, 287-290, 298, 336

translatio : 33, 48, 65, 71, 74, 112, 194, 216, 239-245, 247, 249, 252, 255-256, 260-268, 274-283, 289, 291-292, 295, 297-298, 309, 328-329, 335

varietas : 72, 85-88, 93, 97, 106, 117, 147, 209, 211, 255, 270, 300, 305, 310, 316, 323-324, 331, 334, 345, 361, 389, 433

vates : 34, 44, 49-50, 53, 55, 64n, 81n, 82n, 88, 90, 95, 110, 131n, 161, 167-169, 172, 199, 220, 222, 225, 229, 241, 246-247, 265, 289-290, 296, 315, 331, 341-342, 363, 367-369, 372, 375, 379-381, 395, 398, 403, 405, 410-411, 414, 420, 422, 424, 434

Amores (Pontano): Voir *Parthenopeus*

Amours (Ovide) : **53-57**, 135n, 146, 151-152, 177n, 193n, 377n

Antimorus : 285

Antonius : 21, 86n, 387n

- Art d'aimer* : 53-55, 135n, 256n, 271, 374n
- Baiae* : Voir *Hendécasyllabes*
- Bucolicum carmen* (Boccace) : 74n
- Bucolicum carmen* (Pétrarque) : **68-69**
- Bucoliques* : **46-48**, 117n, 123n, 267, 275n, 388, 413, 443n
- Carmen saeculare* : 276, 281
- Carmina* (Catulle) : **46**, 60n, 126n, 135n, 141n, 142n, 187n, 271n, 306n
- Carminum libellus* : 28, 30-31, 275, 328, 403n, voir aussi : *Épithalames*
- Carmina* de 1530 (*Carminum libri IV*) : 30-31, 84n, **107-112**, **115-119**, 112-125, 155n, 161n, 168, 202, 208, 211, 214n, 215n, 217n, 218-220, 222-223, **225-229**, 242n, 267n, 278n, **283-285**, 286n, 328n, 331n, 335, 336n, 341, 343, 346, 347n, **351-356**, 359-361, 368n, 397, 405-406, **408-410**, 414-415, 416n, 418-420, **448-451**, **461-463**
- Charon* : 20, 23n
- Chordigeræ navis conflagratio* : 285n, 287n, 293n
- Collatio laureationis* : **176-177**, 204n, 208
- Commentaire au songe de Scipion* : 62n, 65, 67n
- Consolation de Philosophie* : **63-64**, 162n
- Contra poetas impudice loquentes* : 133, 155
- Coryle* : 20, 186n, 249n
- Cratyle* : 62
- De Amore conjugali* : 20-21, 25-27, 103n, 123n, 133, 135, **145-154**, 248n, 265-266, 270n, 272-273, **305-307**, 311-312, **314-316**, 322, 348, 381-383, **431-434**, 436-438, 440-443
- De Arte poetica* : 28, 81n, 82, 115n, 121n, 132n, 171n, 229, 237n, 238n, 299n, 427n
- De Bello Neapolitano* : 20, 22n, 241
- De Fortitudine* : 21, 380n
- De Hortis Hesperidum* : 22, 24, 86, **89-93**, 98, 102n, **186-188**, 249n, 316-317, 320, 361n, 383-384, 412, 439, 444n
- De Laudibus divinis* : 18n, 20, 24, 27-28, 165
- De Meteorum liber* : 20, 24, 249n
- De Musis syntagma* : **66-67**
- De Natura rerum* : **44-45**, 88n, 284n
- De Poetices abusu* : 28n, 133
- De Rebus coelestis* : 22n, 28
- De Sermone* : 28, 240
- De Transitu* : 155, 162n, 171n
- De Tumulis* : 21, 25, 27, 85, 95n, 101n, 103n, 138n, **177-186**, **191-200**, 248n, 270n, 310, 317-318, 320-322, 324n, 325n, 327n, 371n, 372, 384, 386n, **392-395**, 386n
- Elegiarum, epigrammatum et odarum libri III* : voir *Élégies* de 1534, *Épigrammes* de 1534, *Odes* de 1534
- Elegiarum triumphalium liber* : 29
- Élégies* de 1534 (*Elegiarum liber*) : 31, 126-127, 168n, 202n, 212n, 218n, 275, 279, 400
- Élégies* (Propertius) : **53-55**, 177n, 256n, 418n
- Élégies* (Tibulle) : 54, 55n
- Énéide* : **47-48**, 81, 115n, 148n, 171n, 240, 241n, 249n, 262, 267, 356n, 397n, 413
- Epigrammatum libri II* : 31
- Épigrammes* de 1534 (*Epigrammatum liber*) : 31, 202n, 217n, 218n
- Épithalamiorum liber* : 29, 31, 155n, 275, 282n, 283n, 329n, **331-333**, **337-340**, 347n, **348-351**, 356n, 419, 448-451
- Épître aux Pisons* : 50n, 59n, 79, 82n, 131n, 146, 369n, 403n, 406
- Eridanus* : 21-22, 25-27, 85n, 95n, 102, 123n, 135, 187-190, 191n, 195n, 197n, 239-240, 248-251, **263-268**, 270n, 307, 310, 314n, 321-322, **324-327**, 368n, 384-386, 391, 403n, **435-440**
- Généalogie des dieux païens* : 66-68, 78n, 238, 368
- Géorgiques* : 47-48, 89, 183n, 267, 380n
- Hendécasyllabes* : 21, 85, 94-96, 100-101, 104-105, 133, 135, **142-145**, 147n, 151, 154, 180n, 193n, 195n, 240, 248n, 252, **256-263**, 270-271, 311, 313n, 316, 323, 324n, 326, 382, 385, 386n, 389, 392-393, 444-446
- Hymne aux Muses* : 63
- Hymnes homériques* : 37n, 38n, 42n, 43n, 87, 193n, 270n

Hymnes de 1537 (Hymnorum libri VI) : 29-32, 82-83, 107, 112, 114-115, 120-121, **155-162**, 163n, **165-171**, 201, 202n, 208-213, 214n, 216-218, 221-224, **229-232**, 278n, 280, 283n, **287-297**, 332, 335n, 345-346, 354n, 356, 357n, 398-402, 403n, 406n, 412-417, **452-454**, **458-461**, **464-466**

Hymni selecti de 1540 (Hymnorum selectorum libri III) : 29, 32, 202n, 214, 215n, 280-281, 292-293, 354n

Iambes : 22, 187n

Idylles (Théocrite) : 43-44, 387n

Iliade : 37, 177n

Institution Oratoire : 6n, 12n, 14n, 78n, 82n, 108n, 131n, 239n, 380n

Ion : 62-63, 78n, 79, 115n, 404

Lepidina : 21-22, 91n, 101n, 240, 249, 251, **254-255**, 271n, 307, 310n, 389n

Lyra : 20-21, 25, 101n, 189n, 239-240, 248n, **252-254**, 269-270, **308-311**, 321, **387-391**

Lyrice de 1531 (Lyricorum libri II) : 29-31, 84n, 112n, 119n, 155n, 167n, 202-204, 206-207, 217n, 232, **275-279**, 287, 341, 356n, 404, 411, 415

Manto : 267, 368

Meliseus : 21, 192n, 249n, **319-321**

Métamorphoses (Ovide) : 25, 66n, 71n, 183n, 186, 190n, 191n, 197n, 241, 251n, 316n, 318n, 374n, 387

Mitologiae : 65, 132n

Naeniae de 1550 (Naeniarum libri III) : 30, 32, 126n, 155n, 218n, 225, 229, 291n, 328, 333n, 336, 354n, **358-362**, 402n, 416, **454-457**, 467

Noces de Mercure et de Philologie : 64

Nugae (Bourbon) : 161n, 282n, 287n

Nutricia : 78-79, 149n

Odes de 1534 (Odarum liber) : 29, 31, 168, 202n, 217n, 218n, 278n, 342-343, 346n

Odes de 1537 (Odarum libri VI) : 29, 32, 120n, 155n, 158, 159n, 163-164, 171-172, 202n, 212n, 214, 215n, 217n, 218n, 224n, 279n, 286n, 293n, **331-336**, 345, 356n, 357, 402

Odes de 1546 (Odarum libri III) : 27, 29, 202n, 215n, 217-218, 224n, 225n, 281, 286n, 290n, 407

Odes (Horace) : 29, **49-53**, 88n, 110n, 111n, 119n, 124n, 136n, 166n, 171n, 230n, 242n, 339n, 368n, 379n, 403n, 405n, 458n, 462

Odyssee : 37, 242n

Olympiques : **41-43**, 270n

Péans de 1538 (Paenum libri IV) : 29, 32, 124, 155n, 165, 167, 170, 218n, 286n, 335, 400n

Parthenopeus : 20, 25, 26n, 85, 94-95, 97-103, 104n, 114n, 133, **135-143**, 146, 147n, 184n, **239-252**, 263, 270n, 271n, 309, 311, 312n, 322n, 324, 327n, **372-380**, 384, 385n, 391-392, 411, 417n, **429-431**, 441, 444-445

Phèdre : 61, 62n

Pontiques : 56

Pro Archia : 176, 204n

République : 61

Rhétorique : 6n, 12n

Satires (Horace) : 50, 462

Satires (Juvénal) : 287n

Septem Psalmi : 29

Silves (Stace) : **58-61**, 78n, 126n, 156n, 241, 249n, 251n, 368n, 424, 446n

Solitaire premier : 67-69, 101n

Théogonie : **38-41**, 68, 87n, 368

Tristes : **55-57**, 135n, 136n, 367

Urania : 21, 24, **86-89**, 91, 93, 98, 187, 249n, 379, 382

Vie de Pétrarque (Boccace) : 368

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
Subjectivité et réflexivité à la Renaissance.....	8
<i>L'imitation, une pratique réflexive</i>	8
<i>Le lyrisme de circonstances, un genre réflexif.....</i>	10
<i>De la réflexivité aux écritures de soi.....</i>	11
Mythe, allégorie, métonymie	15
Giovanni Gioviano Pontano et Jean Salmon Macrin.....	19
<i>Giovanni Gioviano Pontano (1429-1503).....</i>	20
<i>Jean Salmon Macrin (1490-1557).....</i>	28
Les Muses et le désir d'écrire	33
PROLÉGOMÈNES : ORIGINES DES MUSES, D'HOMÈRE À PÉTRARQUE.....	36
Poésie grecque.....	37
<i>Homère</i>	37
<i>Hésiode.....</i>	39
<i>Pindare</i>	42
<i>La poésie bucolique : Théocrite, Callimaque.....</i>	44
Poésie latine.....	45
<i>Lucrèce et Catulle</i>	454
<i>Virgile et ses prédécesseurs.....</i>	47
<i>Horace.....</i>	49
<i>L'élégie : Tibulle, Propertius, Ovide</i>	54
<i>L'élégie érotique.....</i>	54
<i>L'élégie d'exil</i>	57
<i>Stace</i>	598
Philosophie et mythographie : la légitimation des Muses	621
<i>Muses et philosophie</i>	62
<i>De Pythagore à Platon</i>	62
<i>Antiquité tardive et Moyen Âge</i>	64
<i>Muses et mythographie.....</i>	66
Poésie néo-latine du Trecento : l'exemple de Pétrarque.....	69

PREMIÈRE PARTIE : FONCTIONS DES MUSES.....	76
CHAPITRE I. LA MUSE INVOQUÉE	79
Introduction : les théories humanistes de l'inspiration.....	79
PONTANO ET L'ADMIRATIO DES MUSES	87
Copiosa varietas et imaginaire de la réception	87
<i>Invocation ou invitation dans l'épopée</i>	88
Le proème du chant I de l' <i>Urania</i>	88
Les deux proèmes du <i>De hortis Hesperidum</i>	91
<i>Invocation ou incantation dans la poésie lyrique.....</i>	96
Le bouquet composé.....	96
La couronne tressée	97
De la Muse à la puella.....	99
<i>La Muse destinataire</i>	99
La veine lyrique : Muses et Nymphes confondues.....	99
La veine érotique : la Muse désirable.....	101
<i>Les Muses, compagnes et complices de la puella.....</i>	104
MACRIN ET LES AFFRES DU LABOR.....	109
L'angoisse de la page blanche : les Muses dans la poésie encomiastique	109
<i>Le modèle de l'invocation d'après le livre IV des Carmina</i>	110
<i>Les couronnes d'Honorat de Savoie.....</i>	111
<i>Les cordes nouvelles de François I^{er}</i>	114
<i>Les Muses indolentes des frères Du Bellay</i>	117
<i>Thalie et Claude Chappuys</i>	121
Muses et circonstances	124
<i>Calliope, Muse idéale</i>	124
<i>Thalie et Melpomène, Muses mutiques.....</i>	126
Conclusion.....	131
CHAPITRE II. LA MUSE « ADAPTÉE ».....	133
Introduction : de l'<i>aptum</i> au <i>kairos</i>	133
PONTANO ET LA PERSONNIFICATION DES GENRES	137
L'adresse au recueil : <i>Parthenopeus</i> et <i>Hendécasyllabes</i>	137

<i>Le premier livre du Parthenopeus : le dialogue léger de la jeunesse</i>	138
<i>Les Hendécasyllabes : l'envoi de la maturité</i>	144
Les Muses nouvelles de l'élégie conjugale	147
<i>L'Élégie</i>	148
<i>Melpomène</i>	153
<i>Sulmone, Ovide et Corinna</i>	154
MACRIN ET LES MUSES CONVERTIES	157
Le rejet des Muses	158
<i>L'échec du langage face au sacré</i>	158
<i>Le reniement polémique</i>	160
La survivance des allégories : la foi et le furor	166
<i>La Muse synchrétique</i>	166
<i>Baptême parnassien et baptême chrétien</i>	169
<i>La Vierge, dixième Muse</i>	171
Conclusion	176
CHAPITRE III. LA MUSE IMMORTELLE	177
Introduction : éloge immortel et fonction du poète	177
PONTANO ET LES VOIX DES TOMBEAUX	181
Mythe et paysage funéraire	181
<i>Le monument et l'inscription</i>	182
Le deuil des Muses	182
Orphée ou le tombeau sans tombeau	185
<i>Le jardin des métamorphoses</i>	187
Adonis	188
Les Héliades	192
Tombeaux en fleur	193
Les tombeaux d'auteurs	195
<i>L'angoisse de la postérité</i>	195
<i>Le tombeau de Marulle</i>	198
<i>Le tombeau du Panormitain</i>	200
MACRIN ET LES PROMESSES DE L'ÉLOGE	203
François I^{er} et le paragone	204

Représentations métaphoriques de la fonction du poète	210
<i>La corbeille des Muses : don et contre-don</i>	210
<i>Mars et les Muses</i>	214
Les frères du Bellay	219
<i>Justifier l'entreprise poétique.....</i>	220
De l'éloge inutile... ..	220
... aux douceurs de l'éloge.....	224
<i>Ressusciter le désir d'écrire</i>	227
Guillaume du Bellay : odes liminaires des <i>Carmina</i> de 1530	227
Jean du Bellay : odes liminaires des <i>Hymnes</i> de 1537	231
Conclusion.....	236
<u>DEUXIÈME PARTIE : PAYSAGES ET PORTRAITS DE MUSES</u>	<u>237</u>
CHAPITRE I. LA MUSE VOYAGEUSE.....	239
Introduction : enjeux poétiques et politiques du retour des Muses	239
PONTANO ET LES MÉTAMORPHOSES DU PAYSAGE	242
Naples et la Campanie.....	242
<i>Le second livre du Parthenopeus</i>	243
Le Monte Camino.....	241
La source Casis.....	247
Le fleuve Sebeto.....	250
<i>Lyra</i>	254
<i>Lepidina.....</i>	256
Baïes.....	258
<i>Éloge et cortèges</i>	258
<i>Les Muses aux bains : sensualité et sérieux</i>	261
Eridanus : une translatio personnelle.....	265
Le fleuve	265
Virgile.....	268
La translatio des Grâces	270
<i>Les Charites.....</i>	270
<i>Les Lepores.....</i>	273

MACRIN ET L'EXIL FRANÇAIS DES MUSES.....	277
Translatio Musarum et éloge du Roi.....	277
<i>Le retour de l'âge d'or : Lyrica (1531) et Élégies (1534).....</i>	277
<i>Les recueils de 1537 à 1546.....</i>	281
La résurrection par les poètes français	283
<i>1528-1531 : à la recherche de la République des Muses.....</i>	284
<i>1537 : l'orgueil national</i>	288
<i>Le laurier de Germain de Brie</i>	295
Conclusion.....	300
CHAPITRE II. LA MUSE FAMILIÈRE.....	301
Introduction : de l'otium domestique au lyrisme conjugal.....	301
PONTANO ET LE PAYSAGE FÉMININ.....	305
Antiniana et Patulcis	305
<i>Le chant des villas</i>	306
<i>Les fables des nymphes.....</i>	312
Ariadna en ses jardins.....	315
<i>De amore conjugali : le « roman d'Ariadna ».....</i>	316
<i>Ariadna morte.....</i>	318
Le jardin mélancolique.....	318
Le souvenir et la parole	321
Femme-paysage et phantasia poétique.....	324
<i>Nèere et ses cortèges</i>	324
<i>Stella.....</i>	326
MACRIN ET L'HARMONIE DU FOYER.....	330
Loudun et ses environs.....	331
<i>La translatio loudunaise</i>	331
<i>Brisseau, Leucocrène et Prasocrène</i>	338
<i>La source inspiratrice : Épithalames</i>	339
Les sources électriques	343
Les sources personnages.....	345
Gélonis en ses ouvrages.....	349
<i>Les Épithalames ou la Muse charnelle.....</i>	350
<i>Les Carmina ou le poète pygmalion</i>	353

<i>Le hiatus des recueils de 1531 à 1546</i>	358
<i>Les Naeniae ou la mort d'Orphée</i>	360
Conclusion	365
<u>TROISIÈME PARTIE : INTIMITÉ DES MUSES</u>	367
CHAPITRE I. LA MUSE PROFESSIONNELLE	369
Introduction : le vates et sa vocation	369
PONTANO ET LA CARRIÈRE DU POÈTE.....	373
Le jeune poète	373
<i>Mère et grand-mère</i>	373
<i>Les tribulations d'un aspirant vates</i>	374
Bacchus et le poète : <i>Parthenopeus</i> I, 17 et 18.....	375
L'œuvre poétique au futur : <i>Parthenopeus</i> I, 6	379
Le vieux poète	381
<i>La vocation des enfants</i>	383
<i>Entre Uranie et Thalie</i>	385
<i>Polyphème, double du poète</i>	388
Mort du poète	393
MACRIN ET LA TENTATION DE L'HUMILITÉ.....	398
Images de la vocation	398
<i>Père et grand-père</i>	398
<i>La vocation des enfants</i>	401
Splendeur et humilité d'un poète français	405
<i>Horace et Pindare</i>	405
<i>L'oie et les cygnes</i>	413
<i>Polyphème victorieux</i>	419
Mort du poète	420
Conclusion	424
CHAPITRE II. LA MUSE DÉSIRÉE	425
Introduction : dire « je »	425

PONTANO ET LE RÊVE DE LA CONGRUENCE.....	431
Le moi clivé	431
<i>La militia Musarum dans le Parthenopeus</i>	431
<i>En campagne loin des campagnes : le De amore conjugali</i>	433
<i>Les déchirements de la vieillesse et du deuil : Eridanus</i>	437
L'unité fantasmée	442
 MACRIN ET LE JARDIN SECRET	 449
Les refuges de l'âme	450
<i>Le paradigme du refuge dans les Épithalames et les Carmina</i>	450
<i>Le secours de l'amicitia dans les Hymnes de 1537</i>	454
<i>Le passage du flambeau dans les Naeniae de 1550</i>	456
Hésitations poétiques et philosophiques	459
<i>La tentation autobiographique dans l'hymne II, 11 du recueil de 1537</i>	459
<i>Le jardin rêvé du moi</i>	463
<i>Les jardins des Carmina</i>	463
<i>Les jardins des Hymnes</i>	466
 Conclusion	 469
 CONCLUSION	 471
 BIBLIOGRAPHIE.....	 4775
INDEX	501

Personnifications du désir d'écrire dans la poésie lyrique néo-latine.

Les Muses de Giovanni Pontano et de Jean Salmon Macrin

Cette thèse propose une étude parallèle de l'œuvre lyrique de deux poètes néo-latins, l'homme d'État napolitain Giovanni Pontano (1429-1503) et le poète de Cour loudunais Jean Salmon Macrin (1490-1557), et des figures de Muses qui personnifient leur désir d'écrire et le caractère réflexif de leur poésie. Après des prolégomènes destinés à retracer l'histoire du motif, la première partie examine la manière dont chacun des deux poètes s'approprie les théories poétiques humanistes relatives à l'inspiration, à l'*aptum* générique et éthique et à la fonction sociale de la poésie. La seconde partie analyse l'imaginaire de la *translatio Musarum* et ses enjeux personnels et nationaux, avant d'étudier la représentation de l'univers privé, centrale chez ces deux fondateurs du lyrisme conjugal. Enfin, la troisième partie se penche sur l'élaboration de la *persona* et la représentation du moi à travers la Muse, d'abord dans les incertitudes de la vocation ou de la carrière de poète, enfin dans l'expression du désir et de l'incomplétude.

Mots-clefs : Giovanni Pontano, Jean Salmon Macrin, Poésie néo-latine, Poétique de la Renaissance, Muses (littérature), Métaphores de l'écriture

Personifying the desire to write in Neo-latin lyrical poetry:

the Muses of Giovanni Pontano and Jean Salmon Macrin

This thesis offers a parallel exploration of the lyrical works composed by two neo-latin poets: Giovanni Pontano (1429-1503), a Neapolitan statesman, and Jean Salmon Macrin (1490-1557), a court poet native of Loudun; it endeavors to determine how the figure of the Muse personifies their desire to write and the reflexive nature of their poetry. Prolegomena are dedicated to retracing the story of the motive. The first part then studies how far each poet falls within the humanist theories of poetics pertaining to the questions of inspiration, the *aptum* of genre and *ethos*, and the social status of poetry. The second part analyzes the imaginary representations of the *translatio Musarum* and its personal and national stakes, moving onwards to the depiction of the private, familiar universe, a crucial theme for these two pioneers of conjugal lyricism. Finally, the third part addresses the construction of the poetic *persona* and the representation of self through the Muse, first within the uncertainties of the poet's calling or career, then through the expression of the poet's flaws and desires.

Keywords: Giovanni Pontano, Jean Salmon Macrin, Neo-latin poetry, Renaissance poetics, Muses (in literature), Metaphors of writing



Savoirs et Pratiques du Moyen Âge au XIX^e siècle – EA 4116
École pratique des Hautes Études – 4, rue Valette – 75005 Paris

