

Deinde centum. de Catulle a Horace dans le *Basium 16* de Jean Second

Deinde centum: From Catullus to Horace in Janus Secundus' *Basium 16*

Roberto Salazar Morales
École Normale Supérieure. Université Paris IV Sorbonne
Société Française des Études Néo- et Médio-Latines
roberto.salazar@ens.fr

RÉSUMÉ: Comme l'a souligné Gregor Vogt-Spira, l'influence de Catulle, essentielle dans l'élaboration de la poésie latine pendant la Renaissance, va acquérir une forme toute particulière dans les *Baisers* de Jean Second. L'apport esthétique de cette œuvre a contribué en grande partie à la constitution du baiser comme objet poétique central. Second devenu à son tour modèle poétique, ses *Baisers* se dispersèrent dans toute l'Europe et furent repris et traduits par les plus grands poètes vernaculaires. Dans une analyse du 'Basium XVI', nous tenterons de montrer que c'est à travers Horace (notamment par la récupération de son audace métrique) que Second parvient à catalyser et à canaliser l'influence catullienne.

MOTS-CLÉS: Jean Second; Catulle; Horace; littérature néo-latine; transmission des textes anciens.

ABSTRACT: As pointed out by Gregor Vogt-Spira, Catullus' influence, although an essential aspect in the overall development of Renaissance poetry in Latin, adopts a very radical and remarkable form in Janus Secundus' *Kisses*. Thanks to the aesthetic inventiveness of that work, the kiss would become a central object in Renaissance poetry. As Secundus himself became a respected model for *imitatio*, his *Basia* spread all throughout Europe and were reprised and translated by the greatest amongst vernacular poets. Our analysis of 'Basium XVI' endeavours to show how much of Secundus' reshaping of Catullian influence undergoes through an extremely careful work on Horatian metrics and themes.

KEY WORDS: Janus Secundus; Catullus; Horace; Neo-Latin Literature; Transmission of Ancient Texts.

TABLE DE MATIÈRES: 1. Introduction. 2. Texte. 3. La Renaissance de Catulle: 3.1. Des *basia mille* de Catulle au *Liber basiorum* de Jean Second; 3.2. Structure du poème 16; 3.3 L'imaginaire

catullien. 4. “Contreroller” l’influence: 4.1 *Copia basiorum*; 4.2. La *persona* de Second; 4.3. Le rôle d’Horace. 5. Conclusion.

1. INTRODUCTION

Comme l’a démontré Gregor Vogt-Spira¹, bien que l’influence de Catulle ait été essentielle, dès Landino et surtout chez Pontano, dans l’élaboration de la poésie latine pendant la Renaissance, elle adopte chez Jean Second (1511-1536) une forme toute particulière. L’apport esthétique de ce poète a contribué en grande mesure à la constitution du baiser en tant qu’objet poétique. Second devenu à son tour modèle poétique, ses *Baisers* se sont dispersés dans toute l’Europe grâce à de nombreuses reprises et imitations de la part des plus grands poètes vernaculaires de l’époque².

C’est à Catulle que Second emprunte ses mots-clés, ses tropes, ses images. La poétique qu’il se construit se fonde sur une logique de comparaison vis-à-vis du prédécesseur: sa Nééra³ se doit d’être plus belle et, surtout, plus chaste que la Lesbie véronaise. Ce parti-pris fait exploser exponentiellement les *basia mille* du poème 5 de Catulle dans le *Liber basiorum* de Second. Pourtant, profondément original, ce dernier contrevient aux préceptes de la poésie typiquement catullienne, subordonnée jusque là à l’influence seconde de Martial⁴ et filtrée par l’interprétation que celui-ci avait faite de Catulle.

Prenant le contre-pied de cette tradition, le poète scande son 16^e *Baiser* en mètre horatien. En renfort, Horace sert, tout au long de *Baisers*, à catalyser l’influence de Catulle. Nous verrons comment Second réussit à former

¹ VOGT-SPIRA, (2004) 265: “Denn wiewohl Secundus’ Gedichtbuch der Imitatio-Doktrin gemäß eine Pluralität von Mustern zugrundeliegt –weiterhin insbesondere die Anthologia Palatina, Horaz, die Elegiker sowie eine Reihe neulateinischer Dichter– stellt es sich doch motivistisch-tematisch unverkennbar in die von Pontano inaugurierte Tradition catullischen Dichtens”.

² Ce type d’influence de Catulle pendant la Renaissance est décrit par STROH (1990) 83. Il se réfère tout particulièrement aux poèmes 5 et 7: “Kussgedichte, die das Küssen in Renaissance und Barock zur literarischen Epidemie gemacht haben”.

³ MURGATROYD (2000) 5 écrit à ce sujet: “Neera is the pseudonym given to J.’s second love, and the second most prominent woman in his poetry after Julia (...): there was a portrait of her on a medal by J. which has not survived (...). She was a Spaniard, quite possibly from Toledo (...). Some scholars claim that Neera was a courtesan. (...) She may have been, but there is no strong evidence to support this view. (...) Critics also maintain that J. named her after the Neera of Horace, or Petrus Crinitus or Marullo (...) but there are too many Neeras in literature for one to be sure of a particular model for J.’s girlfriend”.

⁴ GAISSER (1993) 193-254.

ses propres poèmes à partir de Catulle en l'assouplissant et la renversant à travers Horace.

2. TEXTE

Johannis Secundi *Basium* 16

Latonae niveo sidere blandior,
 et stella Veneris pulchrior aurea,
 da mi basia centum,
 da tot basia, quot dedit
 vati multivolo Lesbia, quot tulit; 5
 quot blandae veneres, quotque cupidines
 et labella pererrant,
 et genas roseas tuas;
 quot vitas oculis, quotque neces geris,
 quot spes, quotque metus, quotque perennibus 10
 mista gaudia curis,
 et suspiria amantium.
 Da, quam multa meo spicula pectori
 inseit volucris dira manus dei:
 et quam multa pharetra 15
 conservavit in aurea.
 Adde et blanditias, verbaque publica,
 et cum suavicrepis murmura sibilis,
 risu non sine grato,
 gratis non sine morsibus. 20
 Quales Chaoniae garrula motibus
 alternant tremulis rostra columbulae,
 cum se dura remittit
 primis bruma Favoniis.
 Incumbensque meis mentis inops genis, 25
 huc illuc oculos volve natatiles,
 exsanguemque lacertis
 dic te sustineam meis.
 Stringam nexilibus te te ego bracchiis,
 frigentem calido pectore comprimam 30
 et vitam tibi longi
 reddam afflamine basii;
 donec succiduum me quoque spiritu
 istis roscidulis linquet in osculis,
 labentemque lacertis, 35

dicam, collige me tuis.
 Stringes nexilibus me, mea, bracchiis,
 mulcebis tepido pectore frigidum,
 et vitam mihi longi af-
 flabis rore suavii. 40
 Sic aevi, mea Lux, tempora floridi
 carpamus simul; en iam miserabiles
 curas aegra senectus
 et morbos trahet, et necem⁵.

3. LA RENAISSANCE DE CATULLE

3.1. *Des basia mille de Catulle au Liber basiorum de Jean Second*

La Renaissance ne signifie pas seulement une redécouverte des textes antiques: à travers son histoire, sont réactivés aussi les problèmes que ceux-ci posaient déjà à l'époque de leur production. L'imitation occupe une place privilégiée dans ce questionnement. On assiste, en effet, d'après Vogt-Spira, à une pluralisation ("Pluralisierung") des discours: le protestantisme s'érige contre le catholicisme; l'imitation des anciens entre en conflit direct avec l'imitation du Christ et avec tout un ensemble de professions de foi contradictoires, etc⁶. Jean Second, l'un des plus illustres imitateurs de Catulle, écrit ses *Baisers* au milieu de pareils débats.

Selon cette logique, des auteurs comme Conte et Pasquali considèrent que l'imitation de Catulle pendant la Renaissance est un système intertextuel complexe basé sur un langage précis fondateur d'une tradition poétique⁷. Assurément, la transposition d'un texte antique dans un autre contexte implique un puissant changement sémantique: signification, dénotation et connotation sont modifiées radicalement à travers la réécriture. Au moment où Second rédige ses *Baisers* (la première édition complète date de

⁵ SERS (ed.) (2006) 80-81. Nous nous sommes reportés également à l'édition du poème dans LAURENS (ed.) (1975) 138-139.

⁶ VOGT-SPIRA (2004) 265-266: "Mit dem Christentum ist ein zentraler neuer Bezugshorizont hinzuge treten; innerhalb der Pluralisierung der Diskurse im 15. und 16. Jahrhundert stellt die Antikerezeption eine von mehreren konkurrierenden Optionen dar und hat bestimmte programmatische Funktionen. Solche Pluralisierung betrifft nun auch den speziellen Fall des Liebesdiskurses".

⁷ CONTE (1986); PASQUALI (1951). Pour une discussion de ces théories de l'imitation, cf. GAISSER (1993) 197-199.

1541), le langage de Catulle constitue depuis longtemps la “langue” (au sens saussurien) de la poésie lyrique de la Renaissance. Conte soutient qu’il s’agit d’une sorte de lingua franca poétique devenue le langage par excellence d’un certain type de lyrisme néo-latin⁸. Toutefois, pour arriver à la stabilité que l’on observe chez Jean Second, ce langage particulier a dû passer par une évolution lente et ardue.

Longtemps, dans l’absence de manuscrits de ses textes, Catulle est demeuré un inconnu. Il ne reparait, de fait, qu’au début du XIV^e siècle, sous la plume de Benvenuto Campesani. Dans une épigramme⁹ datée entre 1303 et 1307, ce dernier manifeste la joie suscitée par la redécouverte, au bout d’un millénaire dans les ténèbres de la bibliothèque de Vérone, d’un manuscrit des *Carmina* (Veronensis). La situation de ce manuscrit (dont l’original, perdu, survit dans des copies postérieures) est alors analogue à celle d’un texte venant d’une autre sphère culturelle: aucune tradition, philologique ou herméneutique, ne lui a fait un sort. Il n’existe pas de commentaires qui auraient pu en rendre plus claires les zones d’ombre. Comme l’affirme Julia Haig Gaisser, “Catullus had landed in the Renaissance virtually out of nowhere”¹⁰. Le texte de Catulle est donc, au moment de sa résurgence, quasiment illisible.

Au fur et à mesure que se développent les méthodes philologiques de l’humanisme renaissant et surtout après l’invention de l’imprimerie (la première édition vénitienne de Catulle date de 1472; celle d’Aldo Manuzio, faisant le bilan des travaux philologiques sur le sujet, est publiée en 1502), une plus grande diffusion du corpus catullien devient possible. Les premières tentatives d’imitation poétique, celle de Leonardo Bruni (ca. 1370-1444)¹¹ ou de Cristoforo Landino (1425-1498)¹², plutôt superficielles et peu influentes, sont cependant bientôt devancées par un double courant philologique et poétique qui transforme durablement la manière dont on lira Catulle par la suite. À la tête de ce mouvement on trouve Giovanni Gioviano Pontano (1429-1503) et Angelo Poliziano (1454-1494): c’est Martial qui, en lecteur décisif de Catulle, fournit à ces deux poètes les instruments pour une première compréhension, quoique biaisée, des *Carmina*. Dans le sillage de l’*Hermaphroditus*

⁸ CONTE (1986).

⁹ GAISSER (ed.) (2007) 260.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Cf. GAISSER (1993) 384: “The poem was first noted by L. Bertalot in 1931 in ‘Forschungen über Leonardo Bruni Aretino’, *Archivum Romanicum* 15 (1931) 284-323”.

¹² LANDINO (2008) 6,34, 35, 50.

d'Antonio Becadelli (dit le Panormitain, 1394-1471), Pontano propose donc une lecture du texte catullien à travers ce prisme déformant de Martial. Il retrouve, dans le *Pruritus* (1449), puis dans *Parthenopaeus siue Amores* (1457), et enfin dans ses *Hendecasyllabi siue Baiae* (1500) les thématiques érotiques d'un Catulle résolument salace¹³, dont il imite également la versification.

Après Pontano et Poliziano, la poésie de style catullien est donc fermement établie, mais sur une base pourvue par Martial: "catullien" et lyrique sont désormais dans un rapport de synonymie. Celle-ci découle principalement de la réutilisation de thèmes et de formules déjà célèbres dans l'Antiquité (et déjà repris et/ou critiqués par Martial), mais aussi de systèmes métriques (principalement l'hendécasyllabe): "in its style, diction, subject matter, and affect, the Catullan hendecasyllable provided the language for a certain type of Renaissance lyric; and even as the tradition acquired new and non-Catullan (or even anti-Catullan) elements, it identified itself –often explicitly– as Catullan, and the poets –even at their farthest from the Catullan sensibility– saw themselves as devotees of Catullan poetry"¹⁴. Ceci n'est pas sans rappeler le langage formulaire homérique, qui sert de base à toute la poésie épique après l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Pour arriver à Jean Second, Catulle traverse donc la Renaissance d'après un itinéraire qui suit de près celui de l'humanisme lui-même. Dans un premier temps, Martial pèse sur Catulle irrésistiblement. Le deuxième moment de développement du "catullianisme" se fait tout naturellement en France, sous l'illustre plume de Muret (1526-1585) qui donne, en 1552, une série de conférences et publie une édition critique des *Carmina* en 1558¹⁵. Grâce au travail d'Achille Statius (1524-1581) et de Joseph Justus Scaliger (1540-1609), Catulle, dissocié de l'ombre de Martial, redevenu *chaste*, retrouve peu à peu une place individuelle parmi les classiques et sa voix récupère sa singularité. Au cours du XVI^e siècle, la Brigade, puis la Pléiade, et le cercle des poètes lyonnais¹⁶ contribuent à la production d'une masse importante de textes catulliens (chez Baïf et surtout chez Ronsard). C'est ce Catulle-là qui par-

¹³ Cf. PONTANO (1990). Dès la Renaissance, des auteurs comme Pierio Valeriano ont contesté cette vision notamment autour de la question du symbolisme du *passer* de Lesbie (CATVLL. 2), symbole phallique pour des lecteurs comme Poliziano, qui suit en cela l'interprétation de Martial. Cf. HOOPER (1985).

¹⁴ GAISSER (1993) 197.

¹⁵ MURET (1554).

¹⁶ MORRISON (1955) et (1963).

vient¹⁷ aux mains de Second, accompagné de tout un bagage culturel qui lui permet de s'approprier un monde de significations infiniment plus riche que celui qui s'offrait aux premiers humanistes. La poésie latine de la Renaissance française, atteint un sommet chez Jean Salmon Macrin dont l'*Epithalamiorum liber* annonce, par le ton de plusieurs poèmes, la synthèse entre Catulle et Horace qui atteint sa forme la plus achevée chez Second, notamment dans le poème XVI¹⁸.

3.2. Structure du poème 16

Passons maintenant à l'étude du *Basium* 16. En assumant ouvertement l'influence de Catulle, Jean Second se situe ouvertement dans une problématique agonistique. Le problème n'est pas nouveau, mais la technique adoptée est novatrice. Second, comme tout poète néo-latin, veut naturellement que son lecteur apprécie sa connaissance des modèles anciens: l'étonnement produit par son œuvre sera d'autant plus important qu'il aura réussi à maîtriser l'influence écrasante du prédécesseur. En réalité, la création poétique de Jean Second dans le poème 16 repose sur une expérimentation formelle et sur un pari esthétique: le poète fond les structures complexes des *Odes* horatiennes avec les thématiques de Catulle pour créer un poème dont originalité avait été perçue par ses contemporains¹⁹. Ce qui se joue chez Second c'est l'évolution poétique d'un érotisme inconnu en poésie avant la Renaissance²⁰.

¹⁷ Il faut mentionner également les *Nugae* (1533) de Nicolas Bourbon (1503-ca. 1551). Sur Bourbon, cf. PEROSA-SPARROW (eds.) (1979) 366-370; CARRÉ (1888); SAULNIER (1954).

¹⁸ J.S. Macrin, *Epithalamiorum liber*, 12, *ad eandem*: cf. SCHUMANN (ed.) (2011) 214-215. Sur Macrin, cf. aussi MCFARLANE (1959) y (1960); SOUBEILLE (ed.) (1998).

¹⁹ *Basia fratris tui magna cum uoluptate legi, miratusque in eis maxime sum cum copiam inuentionemque, tum uenustatem atque ipsam Venerem, quam ille profecto bene propitiam habere debuit, ut tantam et tam suauem ei basiandi materiam suggereret* (lettre d'un contemporain au frère de Jean Second): in VOGT-SPIRA (2004) 266.

²⁰ SERS (ed.) (2006) 15: "Tel fut le bonheur et le frisson nouveau de la lyrique néo-latine: en réusucitant une métrique, en restaurant une lyre, elle lui a ajouté une corde, offrant de surcroît à la langue latine ce que ni le peuple romain ... ni bien sûr les clercs du Moyen-Âge, amoureux de la Vierge, n'avaient su lui donner: une érotique". Une érotique, écrit Sers, associée ainsi à une écriture. Ces réflexions rappellent certains passages d'Octavio PAZ (2003) 388, où il définit l'érotisme comme poétique de la sexualité: "La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad". La fonction reproductrice du coït est suspendue par l'érotisme, tout comme la fonction purement instrumentale (la communication) est court-circuitée par la langue poétique.

Le poème, composé en strophes asclépiades²¹, suit deux mouvements en crescendo. D’abord, une injonction initiale à Nééra, marquée par une abondance d’impératifs qui battent la mesure en soupesant l’abondance et la variété des baisers, thème central du poème. Le mouvement se poursuit, dans un deuxième temps, s’appuyant sur l’anaphore de l’impératif *da*, remplacé ensuite par *adde* et, enfin, par *dic*, pour marquer un changement de registre. L’union amoureuse se colore ainsi, au gré de la progression, de sons et de mots, tout en évoluant vers le point culminant de la passion amoureuse.

C’est le futur qui au vers 29 vient rompre cette continuité pour donner un tout autre ton au poème. La première personne, brûlante de désir, prend le relais, faisant basculer l’élan initial, tandis que l’élision unit davantage les deux pronoms personnels: *stringam nexilibus te, te, ego brachiis (tego, te tego brachiis*²²). Le baiser devient alors le canal de transmission de la vie et du plaisir, mais il renferme aussi une mort latente. Tout comme chez Catulle (*Carm.* 5,7) l’on trouve dans ce poème un rapport direct entre acte d’écriture, baiser et amour: mais, à la différence de la pratique de la poésie, qui seule survit à l’épreuve du temps, l’amour n’est qu’un état passager. La présence croissante du futur dans le poème se cristallise dans l’évocation, faite dans la pointe (et combien plus horatienne) du *carpe diem*: *Sic aevi, mea lux, tempora floridi, / carpamus simul: en iam miserabiles / curas aegra senectus / et morbos trahet et necem.*

Cette évolution formelle traduit un revirement sémantique capital, qui nous impose une approche à la fois thématique et linéaire pour étudier le poème. La synthèse entre Catulle et Horace est rénovée et redimensionnée par le jeu du thème néoplatonicien du baiser.

3.3. L’imaginaire catullien

Le *Basium* 16 de Jean Second a un rapport complexe à Catulle. Bien plus long que la plupart des poèmes de ce dernier qu’il thématise, il emprunte son mètre à Horace. Cependant, l’imaginaire et les thèmes sont profondément catulliens. Les références au poète de Vérone sont parsemées çà et là dans le volume de Second, concentrées dans la forme métonymique du baiser qui le désigne tacitement. Dès le troisième vers du *Basium* en question, des ‘formu-

²¹ “Asclépiade B”, précise Olivier Sers dans son édition des *Baisers*: “deux choriambes, suivis d’un phérécratien et d’un glyconique”: SERS (ed.) (2006) 80.

²² Un jeu de mots avec le verbe *tegere* n’est pas impossible ici, malgré l’absence de concordance.

les' catulliennes sont reprises telles quelles: *Da mi basia centum*. Ces références sont étayées sur tout le texte par d'autres éléments de la composition; elles prolongent l'allégorie du baiser, la lente description imagée de l'acte charnel qui fait pourtant signe vers autre chose, l'esquisse d'une image plus profonde, non charnelle, sur laquelle nous aurons à revenir.

Ainsi, le mot *basium*, s'il revient seulement trois fois (vv. 3, 4, 32), est étayé par une série de métaphores et d'anaphores verbales. Ce *basium* est le sujet même du poème, mais le poète le fait éclater pour que son dénombrement soit autrement éblouissant. De nombreuses "formules" catulliennes relaient les premiers *basia* jusqu'à la fin du poème. D'abord, l'anaphore du verbe *dare*, dont la valeur est renforcée par l'emploi du polyptote: *da mi* (v. 3), *Da tot basia quot dedit* (v. 4, nous soulignons), *Da quam multa meo spicula pectori* (v. 13), *Adde* (v. 17). Puis, au fur et à mesure que se déclinent les formes, le sens du poème change; il incorpore progressivement des éléments de plus en plus nombreux. Ainsi, *adde* fait redoubler d'intensité et l'élan du baiser et le rythme du poème qui multiplie jusqu'à l'épuisement les possibilités de son art d'aimer dans une sorte d'exaspération stylistique de la *uariatio* des orateurs.

Quand il semble que Jean Second, dans son rôle d'amant et dans l'écriture même, commence à s'essouffler, un impératif de style catullien le relance sur un ton vigoureux (les deux points, inépuisablement appelés à l'assaut, empêchent le souffle poétique de s'arrêter):

Da tot basia quot dedit [...] (v. 4)

Da [...] (v. 13)

Adde [...] (v. 16, nous soulignons)

Dic [...] (v. 28)

Dans tous les cas, la stratégie rhétorique du poème fait reposer de longs morceaux de sens sur un seul verbe, à l'impératif ou au futur (*infra*: *dic*, *red-dam*, *dicam*, *stringes*), chaque verbe principal étant séparé du précédent par plus de dix vers. Le baiser est en quelque sorte schématisé, mis en mouvement dans sa durée par une variation de sa représentation (au sens fort de $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$) littéraire.

Encore une fois, la matrice des dix premiers poèmes de Catulle soutient tout le premier mouvement du *Basium* 16. Des expressions toutes faites, qui font partie de cette *langue* catullienne dont nous avons parlé, sont parsemées çà et là dans le corps du poème. Ainsi, chacun des dix premiers vers renvoie à un thème ou à une expression catullienne. Les *Veneres Cupidinesque*

du poème 3 sur le *passer* de Lesbie apparaissent au vers 6, précédés d'une référence directe à celui qu'on désigne comme *uatis multiuolus*²³. L'image d'Eros, *deus uolucer*, est, de surcroît, retravaillée dans la suite: les baisers, métaphore traditionnelle, sont des synonymes des dards (*spicula*) semés par le dieu ailé dans le cœur du poète.

Considéré sous un regard thématique, le *Basium* 16 est presque trop catullien. L'exacerbation des traits empruntés à Catulle peut sans doute être comprise, sinon comme parodie (puisque l'amour légendaire du poète pour Lesbie sert de point d'appui pour la passion que Nééra inspire à Second), du moins comme une première mise à distance.

4. "CONTREROLLER" L'INFLUENCE

4.1. *Copia basiorum*

C'est dans le jeu d'énumérations que Catulle est instrumentalisé et radicalement renversé. Tout lecteur avisé des *Baisers* perçoit clairement le réseau intertextuel – jeu, rituel, et concours – tissé par Jean Second au regard de son prédécesseur antique. De fait, il réinvente Catulle, le réinterprète et le décline. Pour parler comme Borges, il semble renverser le lien de causalité entre prédécesseur et imitateur, pour devenir, dans ses moments les meilleurs, plus catullien que Catulle²⁴. Le lecteur, rôdé à ce type de jeu dès le poème 7 du recueil (*Centum basia centies / centum basia millies / mille basia millies / et tot millia millies*)²⁵, où le nombre et la multiplicité se perdent dans l'effervescence de la langue, ce lecteur connaît l'habileté que possède le poète pour déformer plaisamment son modèle et pour suggérer, d'une manière très vive, l'infini du désir (immensurable) confronté au carcan du corps, si limité.

Car ce qui, chez Catulle, se dit en moins de dix vers (*Da mi basia mille ... cum multa fecerimus*, etc.), est comme emporté par le jaillissement bouillonnant d'images et de rythmes variés du poème de Second. Le désir, éthéré,

²³ Ce dernier adjectif est un hapax en poésie classique, que seul Catulle, dans son poème 68b, a employé pour caractériser le sexe féminin. La femme est ainsi à la fois volage, voluptueuse, qui veut, désire, aime (*uolo*) nombre d'hommes (*multi-uola*). On voit combien cette inversion de Jean Second est efficace: d'une part, il se met à la place de Catulle en s'identifiant à lui par analogie (Lesbie est à Nééra ce que Catulle est à la *persona* du poème); il jette, d'autre part, un regard ironique de Catulle, en montrant sa faiblesse vis-à-vis de Lesbie.

²⁴ BORGES (1973).

²⁵ SERS (ed.) (2006) 53-54.

croissant, balbutiant, se matérialise dans l'allitération des occlusives vélaires (*quot, quotque, Cupidines*) et reproduit dans le vers une étrange musique comparable au bruissement de la langue sur lequel Barthes érigeait sa notion de "plaisir du texte"²⁶ et qui évoque, ici, le jagement des amants mais aussi le bruit du sang qui bat dans les veines, symbole ambigu de vie et de mort.

En fait, le poème 16 des *Baisers* propose au lecteur un jeu fort intéressant. Par l'inversion du point de vue et la réutilisation des instances subjectives du corpus catullien, il est, dans une perspective rhétorique, une réponse à une question posée par le locuteur (*persona*) des poèmes de Catulle. Cette *persona*, ce *masque*, est l'un des exécutants d'une sorte de danse répétée entre le poète et la femme aimée. Comme il arrive dans la majorité assommante des poèmes érotiques, le poète (je) et la femme aimée (tu) deviennent des instances élocutoires du poème²⁷. En tant que personnes (masques et personnages), ils sont déjà presque soumis à une mise en scène poétique, puisque tout acte d'écriture est une mise en situation. En effet, le poème 7 de Catulle s'ouvre sur une proposition interrogative au style indirect: *quaeris*. Or *Second* y répond par un *quot* quantitatif, qui rappelle, en fait, la question que l'impudente Lesbie pose au poète amoureux:

Quaeris quot mihi basiationes
 Tuae, Lesbia, sint satis superque.
 [CATVLL. 7,1-2]

Cette question établit un dialogue entre les deux premières personnes qui se résout en réduisant l'univers dans un microcosme. Le petit poème 7 contient, en peu de vers, une infinité de choses que le langage poétique peut à peine suggérer. Lesbie demande combien de baisers suffisent à rassasier le poète amoureux. Catulle répond:

Quam magnus numerus Libyssae harenae
 lasarpiciferis iacet Cyrenis
 oraclum Iouis inter aestuosi
 et Batti ueteris sacrum sepulcrum,
 aut quam sidera multa, cum tacet nox,

²⁶ BARTHES (1973) Nous faisons référence au titre du recueil principalement et à la thématisation qu'il propose de la notion de "plaisir" dans ce court traité.

²⁷ ROBERT (2004).

furtiuos hominum uident amores,
 tam te basia multa basiare
 vesano satis et super Catullo est,
 quae nec pernumerare curiosi
 possint nec mala fascinare lingua.

[CATVLL. 7,3-12]

Tout cela baigne dans l'évocation du silence, dans l'oscillation maîtrisée et subtile entre vie et mort (la *nox* du vers 7 renvoie à celle, perpétuelle, du vers 6 dans le poème 5)²⁸; leur quantification du baiser en réponse à Lesbie est effacée de l'ardoise où se fait le calcul par la personnification des étoiles sans nombre qui regardent, chacune, des amours humaines où des baisers se produisent et se reproduisent sans cesse. L'érotisme du poète délirant, enragé (*uesanus*, dans l'antépénultième vers) acquiert des proportions cosmiques: jamais son désir n'est à son comble. Et, gloire suprême, le poème achève, en s'achevant, la mauvaise langue du sortilège et des rumeurs d'un seul coup de plume. A ces rumeurs s'oppose la langue poétique, seule à pouvoir *pernumerare* les baisers comme il sied, puisque c'est là la seule expression vraie d'une passion profonde. Cette "pointe" finale n'est pas sans rappeler la fin du cinquième poème, celle-ci insistant également sur le rapport au public.

4.2. *La persona de Second*

Une fois admis ce dialogue tacite entre deux instances discursives dans le poème 5 de Catulle, nous pouvons lire le *Basium* 16 comme une mise à l'écart de l'instance-Catulle par l'intervention de la *persona* de Second. Le poète renaissant s'exerce littéralement en maître: il maîtrise son prédécesseur. Le *Basium* 16 est une synthèse de plusieurs poèmes de Catulle: à la question, agacée, de Lesbie (CATVLL. 5), rapportée par Catulle au discours indirect (*Quot basiationes sunt tibi tandem satis superque?*), Second répond par tout un poème où l'on trouve de nombreuses références à d'autres textes catulliens. Seulement, il s'adresse à Nééra: il fait ainsi disparaître et Catulle et Lesbie, qui restent au deuxième plan, comme un lointain écho.

²⁸ CATVLL. 5 et 7. Cette association est même superflue: le rapport étymologique et le sémantisme liés à la notion de lumière, comme synonyme de vue (*lumen*) et de vie (*lux, sol*), par opposition à la nuit obscure des affres de la mort (cf. E., *El.* 54: ὦ νύξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρων τροφέ), suffit à elle seule à le prouver.

Du point de vue formel, la réponse occupe les trois quarts du texte (7 strophes sur 11). La description du baiser se fait, à partir de cette coupure, presque littéralement plus incisive: *Risu non sine grato / gratis non sine morsibus* (vv. 19-20). La référence au poème 68b de Catulle, incarnée par l'adjectif *multiuolus*, réapparaît, fondue à l'image de la colombe (*Quales Chaoniae garrula motibus / alternant tremulis rostra columbulae*: vv. 21-22):

Nec tantum niueo gauisa est ulla columbo
 compar, quae multo dicitur improbius
 oscula mordenti semper decerpere rostro,
 quam quae praecipue *multiuola* est mulier.
 [CATVLL. 68b,125-128²⁹]

Or, partout dans le baiser 16, Jean Second enchérit sur Catulle: l'anaphore des comparatifs dans les premiers vers, l'expression *tot basia quot dedit / vati multiuolo Lesbia, quot tulit* (vv. 4-5), multipliés par la réciprocité du sentiment et de l'échange des baisers. Ici, Lesbie et Catulle sont mentionnés comme si Second parlait d'un personnage mythologique: l'emploi du parfait assimile Catulle à d'autres figures mythiques du *uates* (Orphée, par exemple). Elevé à cette dignité transhistorique, Catulle n'est plus un rival, mais une idée abstraite. Le poème de Second multiplie le nombre de baisers en les condensant en deux mots: *quot* et *tot*. Image d'autant plus frappante et efficace, que la femme aimée par le poète est à la fois plus belle (*pulchrior*) que l'étoile dorée de Vénus, et plus caressante (*blandior*) que l'astre de Latone, la lune, et donc, par métonymie, Diane –elle représente à la fois, l'amour-passion et la chasteté–. Elle est posée, ainsi, aux antipodes de la Lesbie catullienne. Plus riche, plus varié, ce portrait est en fait l'héritier de tout un bagage philosophique et culturel inconnu du temps de Catulle. Jean Second paraît avoir accompli un transfert culturel complet.

4.3. Le rôle d'Horace

C'est que toutes ces représentations sont foncièrement non-catulliennes. Elles viennent d'un autre *mundus significans*³⁰. Chez Catulle, comme l'a souligné Olivier Sers³¹, il n'y a pas de constitution d'une érotique étudiée, mais plutôt

²⁹ MYNORS (ed.) (1958). Nous soulignons.

³⁰ Cf. GREENE (1980) 38, cité par GAISSER (1993) 198.

³¹ SERS (ed.) (2006) 15.

une série de jeux, de poèmes amoureux ou impudiques. Par contre, Jean Second décrit et élabore le baiser, il lui donne cette délicatesse et cette élégance chaste qui sont les éléments constitutifs de l'érotisme. C'est là qu'Horace et ses poèmes entrent en jeu. Horace est là pour contrôler la présence de Catulle et de toute la tradition néo-latine (de Pontano à Muret, de Marulle à Macrin et au-delà); plus précisément, dans un sens étymologique, pour la "contreroller": Horace joue un rôle contraire, il est le moule qui ré-forme l'art de Catulle.

Effectivement, dans la partie "horatienne" du poème, le baiser est exploité et décrit avec force soins. Dès lors, le ton change, il devient intimiste, mais dans une ambiance qui ne doit plus rien à Catulle. Si nous en croyons Olivier Sers, l'érotique "n'est pas obscène, mais précise et chaste, comme les baisers de Second, *casta basia*, chantés dans un livre sans 'nerf', *enerui libro*. Le sexe n'est pas montré, dit Second, *nulla hic carmina mentulata*³². Tous les mots, tous les sens raffinent à suggérer une émotion (*mouere mentem*³³). Rien de plus littéraire"³⁴. Rappelons que l'image de la femme, modifiée par la symbolique mariale et par le renouveau du *seruitium amoris* dans la fin'amors des troubadours provençaux, puis chez Dante et Pétrarque, a une portée et un sens très différents de ceux que véhiculait la *puella* romaine. Le poète renaissant meurt et vit à travers un amour qui fait signe vers la transcendance, avec des implications sotériologiques, comme dans la *Commedia*. Le poète élégiaque romain souffre, mais il ne meurt pas d'amour.

Le contenu philosophique du poème est, en fait, foncièrement grec et chrétien. Non pas que chez Catulle la réflexion philosophique soit absente, mais parce que, pour ainsi dire, chez Jean Second la "boucle est bouclée": "Aus dem durchschlagenden Erfolg des *Basiorum liber* scheint zu erhellen, daß ihm in besonderer Weise eine solche kulturelle Transposition (c'est-à-dire, une transposition semblable à celle que Catulle à réussi vis-à-vis de Sappho³⁵) gelungen ist". Comme le rappelle Vogt-Spira, ces *carmina non mentulata* sont un refus d'accepter le fameux programme annoncé par le poème 16 de Catulle: *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse*

³² Cf. VOGT-SPIRA (2004) 266.

³³ ... *Nec mentulam*, peut-on compléter pour compléter le jeu de mots.

³⁴ SERS (ed.) (2006) 15.

³⁵ MILLER (1993) fournit une étude détaillée des rapports d'intertextualité entre Sappho et Catulle.

est³⁶. En fait, dans le poème de Second, les strophes 7 à 11 ont une unité à part entière (temporelle, thématique). Plus particulièrement, 7 et 10 se répondent. Il s'agit, en réalité, d'un traitement néo-platonicien du baiser, auquel une épigramme grecque citée par Aulu-Gelle³⁷ attribue la faculté de voler l'âme de la femme aimée et de la faire passer dans le corps de l'amant: *Et uitam tibi longi / reddam afflamine basii* (vv. 31-32). Le baiser est ainsi, essentiellement, souffle, *afflatus* ou *πνεῦμα*, à la fois essoufflement de la vie qui ne suffit pas à combler le désir, et métempsychose amoureuse. Chaud (*calido pectore* [v. 30], *tepido pectore* [v. 37]) et froid (*frigentem* [v. 30], *frigidum* [v. 37]) se font écho respectivement.

Le baiser se retrouve investi, par conséquent, d'une force encore plus singulière. Les héritages horatien et néo-platonicien soutiennent, chacun à leur façon, l'effort de Second pour développer cette érotique anticatullienne d'un poème qui est pourtant redevable sur presque tous les points des compositions 5 et 6 du poète de Vérone. La négation qui fait démarquer le *Basium* 10 (*Non semper udum da mihi basium*) est tout un programme: Second reprend alors la dimension épicurienne des poèmes d'Horace pour y introduire la notion de juste mesure. D'après Vogt-Spira: "Das findet sich witzig begründet durch einen Rekurs auf horazische Maßethik, auch süße Dinge kennen ihr Maß –eine Transposition aus der ersten horazischen Satire"³⁸. Ce contexte par deux fois philosophique (dans le platonisme et l'épicurisme) investit les vers de Second de leur qualité unique, cette étrange subtilité, et les situe inéluctablement dans leur présent historique. La mesure horatienne est, chez Second, mesure au sens plein, tant dans le contenu que dans le rythme. La présence du *carpe diem*, dans la dernière strophe, annoncée par le changement (*shift*) de système temporel qui ad- vient à partir de la 7ème strophe, est intimement liée à l'emploi des mètres de cet illustre prédécesseur.

³⁶ VOGT-SPIRA (2004) 266. Cf. également *ibid.*, 268: "Doch gleichzeitig geht es Secundus um ganz anderes als Catull, wie schlagartig berets au seiner witzigen Imitatio von Catull 16 erhellt, dem bereits in der Antike vielrezipierten Schlüsselgedicht für das Verhältnis von Kunst und Leben, das seinerseits wiederum auf eine Kritik an den Kußgedichten reagiert".

³⁷ Τὴν ψυχὴν ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον / ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη; GELL. 19,11,11-17. Nous citons à partir de l'édition ROLFE (1927).

³⁸ VOGT-SPIRA (2004) 274.

En effet, la strophe asclépiade B³⁹, inventée par Horace⁴⁰ (et en tout cas, une référence indéniable au pourceau d’Épicure) est la véritable clé de ce poème dont le sujet est un amour inépuisable, mais dont la versification trahit ce fond tragique qui met en scène la mortalité des amants par l’introduction du *carpe diem*. La strophe alcaïque est en fait employée par Horace pour modeler un semblable fond philosophique. La *Ode* 1,5 évoque la jouissance de l’instant éphémère; en 1,14, ce mètre sert à décrire un naufrage; c’est sur de tels vers qu’Horace invite Chloé à s’unir à lui en 1,23, alléguant les dangers des forêts, le cours des saisons, et la violence primitive du monde.

En modulant sur un vers horatien, Second s’adresse surtout à ses lecteurs les plus fins: les autres poètes néo-latins. Si le lecteur cultivé reconnaît la référence à Catulle, seul un bon versificateur peut admirer l’adresse de l’imitateur. Ainsi, le jeu sonore entre les deux premiers vers choriambiques, le phérécratrien et le glyconien final sert à imiter, sans doute, la respiration entrecoupée des amants à bout de souffle. Cette versification introduit de surcroît dans le poème une irrégularité formelle dont la démarche est moins assurée que le mouvement cyclique des distiques élégiaques ou que le rythme soutenu, chantant, ludique de l’hendécasyllabe catullien, prisé par Baïf et Ronsard. Ce que ce choix de vers insère dans le poème, c’est la possibilité de faire signe vers le thème horatien par excellence: la vie est brève, le présent fugace, la mort arrivera bientôt pour détruire tous ces biens. Un *sic* conclusif accumule, concentre et consume l’explosion d’amour, longue de presque 40 vers, qui le précède. La brutalité et l’absurdité de la mort n’en deviennent que plus abruptes:

Sic aeui, mea lux, tempora floridi
 Carpamus simul: en iam miserabiles
 Curas aegra senectus
 Et morbos trahet et necem.

[vv. 41-44]

³⁹ Halporn préfère le terme “fourth asclepiadean”: “Horace was especially fond of combining two or more Aeolic verses, usually asclepiadeans, glyconics and pherecrateans ... into the structure of a poem ... The *Fourth Asclepiadean* consists of two asclepiadeans, a pherecratean, and a glyconic clausula, e.g. *Odes* 1.5.1-4” (HALPORN-OSTWALD-ROSENMEYER [1963] 104).

⁴⁰ SERS (ed.) (2006) 80. Cf. *supra*, n. 21.

Necem, le dernier mot du poème, était déjà annoncé dès le début, porté par les yeux de Nééra (v. 9: *Quot uitas oculis, quotque neces geris*) dans une danse ambivalente entre vie et mort, dans un combat entre l'œil platonique, qui renvoie aux idées (les exemples en seront nombreux chez les poètes de la Pléiade, héritiers de Jean Second), et les lèvres qui s'abandonnent à l'amour charnel et dont le transfert de vie (*l'afflatus*) n'est que provisoire.

5. CONCLUSION

Situé sur le point de convergence de plusieurs influences antiques, le *Basium* 16 de Jean Second est une réponse indirecte à Catulle, dont la portée éristique s'accompagne d'une vénération maîtrisée. Elle passe, en effet, par le filtre des poètes latins de la Renaissance, notamment la poésie de Pontano. Second inverse et déforme cette première lecture (faite jusque là sous l'égide de Martial) et propose son propre modèle de poésie catullienne. Le mètre horatien et les thèmes néoplatoniciens contribuent à élaborer une érotique moderne, le "work in progress" de la poésie renaissante. En transposant la poésie de Catulle au conflit des discours du XVI^e siècle, Jean Second réalise une conversion analogue au passage de l'élegie grecque archaïque à la poésie lyrique romaine de l'époque augustéenne. Subtile et délicate, cette poésie prend le contrepied de l'héritage catullien en l'enrichissant, sinon formellement, à tout le moins du point de vue sémantique. Il en redéveloppe, pour ce faire, les thèmes principaux, en lui empruntant ses expressions et les codes de sa *langue* et en donnant à cette forme classique un fond de pensée tout à fait inconnu des Anciens.

Chez Second l'héritage catullien se construit, enfin, non pas autour de la figure de la femme aimée, mais autour du baiser qui s'en empare: le poète épuise les possibilités poétiques de cet objet exclusif, apparemment réducteur (les *Baisers* sont, au premier regard, une longue réécriture de 5 et 7), et par là-même, élabore une érotique nouvelle. Les traditions se mêlant, les différents sens se confondent et le produit de cette fonte totalisatrice est une poésie qui a pu émerveiller Goethe, et qui s'est transmise, subrepticement, dans toute l'Europe, à travers les reprises des plus grands écrivains vernaculaires de la Renaissance. Jean Second a été "pillé" par Ronsard, par Du Bellay, par Baïf... Son esthétique représente un aboutissement de ce lyrisme renaissant et une sorte de transposition culturelle totale: c'est le passage du *mundus significans* de Catulle, que les humanistes ont récupéré pro-

gressivement, à l'ensemble des imaginaires renaissants cristallisés au sein d'une pluralité de discours promise à une fécondité exceptionnelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BORGES, J.L. (1973), *Otras Inquisiciones* (1952), in *Obras Completas*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 10-153.
- CARRÉ, G. (1888), *De vita et scriptis Nicolai Borbonii Vandoperani*, Paris, Hachette.
- CONTE, G.B. (1986), *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- CZAPLA, B. (2004), "Die Entstehung von Kuss und roter Rose: Die Transformation eines Mythos durch Johannes Secundus und andere", en SCHÄFER (ed.) (2004) 225-238.
- GAISSER, J.H. (1993), *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press.
- GAISSER, J.H. (2007), "Catullus in the Renaissance", in M.B. SKINNER (ed.), *A Companion to Catullus*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 439-460.
- GAISSER, J.H. (ed.) (2007), *Catullus, Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford, University.
- GODMAN, P. (1988), "Johannes Secundus and Renaissance Latin Poetry", *Review of English Studies* 39, 258-72.
- GREENE, T.M. (1980), *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven (CT), Yale University Press.
- HALPORN, J.W.-OSTWALD, M.-ROSENMEYER, T.G. (1963), *The Meters of Greek and Latin Poetry*, London, Methuen & Co.
- HOOPER, R.W. (1985), "In Defence of Catullus' Dirty Sparrow", *Greece and Rome* 32, 162-178.
- LANDINO, C. (2008), *Poems*, trans. M.P. Chatfield, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- LAURENS, P. (ed.) (1975), *Musae reduces: anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Leiden, Brill.
- MARULLO, M. (1951), *Carmina*, A. Perosa (ed.), Zurich, Theasaurus Mundus.
- McFARLANE, I.D. (1959), "Jean Salmon Macrin (1490-1557)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 21, 55-84.
- McFARLANE, I.D. (1960) "Jean Salmon Macrin (1490-1557)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 22, 73-89.
- MILLER, P.A. (1993), "Sappho 31 and Catullus 51: The Dialogism of Lyrics", *Arethusa* 26, 183-199 (repris par GAISSER [ed.] [2007] 476-489).
- MORRISON, M. (1955), "Catullus in the Neo-Latin Poetry of France before 1550", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 17, 365-394.
- MORRISON, M. (1963), "Catullus and the Poetry of the Renaissance in France", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 25, 25-56.
- MURET, M.-A. de (1554), *Catullus et in eum Commentarius*, Venise, Manuzio.
- MURGATROYD, P. (2000), *The Amatory Elegies of Johannes Secundus*, Leiden, Brill.
- MYNORS (ed.) (1920), *C. Valerii Catulli Carmina*, Oxford, University.
- PASQUALI, G. (1951), "Arte allusiva", in IDEM, *Stravaganze quarte e supreme*, Venise, Neri Pozza.
- PAZ, O. (2003), *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores (= *La llama doble* [1993], México D.F., Seix Barral).
- PEROSA-SPARROW (eds.) (1979), *Renaissance Latin Verse. An Anthology*, London, Duckworth.

- PONTANO, G.G. (2006), *Giovanni Giovano Pontano. Baiae*, trans. R.G. Dennis, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press.
- ROBERT, J. (2004), “*Mella legatis apes*. Lyrische Ich-Erfahrung, rinascimentaler *imitatio*-Diskurs und Poetik des Mythos in den *Basia* des Johannes Secundus”, en SCHÄFER (ed.) (2004) 277-292.
- ROLFE, J.C. (1927), *The Attic Nights of Aulus Gellius*, vol. 3, Books 14-20, London, William Heinemann.
- SAULNIER, V.L. (1954), ‘Recherches sur Nicolas Bourbon l’Ancien, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance* 16 (1954) 172-191.
- SCHÄFER, E. (ed.) (2004), *Johannes Secundus und die römische Liebeslyrik*, Tubinga, Gunter Narr Verlag.
- SERS, O. (ed.) (2006), *Jean Second. Les baisers, suivis de huit poèmes accompagnés de vingt-cinq épigrammes de Michel Marulle*, Paris, Les Belles Lettres.
- SCHUMANN, M.-F. (2011), *Salmon Macrins Gedichtsammlungen von 1528 bis 1534*, Berlin, Verlag.
- SOUBEILLE, G. (ed.) (1998), *Jean Salmon Macrin. Épithalames et Odes*, Paris, H. Champion.
- STROH, W. (1990) “Lesbia und Juventius. Ein erotisches Liederbuch im *Corpus Catullianum*”, in P. NEUKAM (ed.), *Die Antike als Begleiterin*, München, Dialog Schule-Wissenschaft, 134-158.
- VOGT-SPIRA, G. (2004), “Catull-Imitation im Horizont rinascimentalen Liebesdiskurses: Johannes Secundus’ *Basiorum liber*”, en SCHÄFER (ed.) (2004) 265-276.