

Electronic Thesis and Dissertation Repository

8-24-2020 1:00 PM

L'Elegia Prima de René Macé

Sebastian Stefanits, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Nassichuk, John., *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in French

© Sebastian Stefanits 2020

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>

Recommended Citation

Stefanits, Sebastian, "L'Elegia Prima de René Macé" (2020). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 7232.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/7232>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Résumé et mots-clés

Cette étude cherche à mettre en lumière l'*Elegia prima* des *Elegiae et epygrammata* de René Macé, frère bénédictin et chroniqueur du roi François I. Nous examinons tout d'abord la biographie de Macé, de qui on n'a pas beaucoup de traces, avant de traiter l'ornementation du manuscrit et les tendances du scribe. Nous proposons aussi ici un *apparatus criticus* pour notre poème. Nous fournissons ensuite une transcription du texte latin suivie d'une traduction en français moderne, et nous passons finalement à la partie analyse, qui sert comme une vue d'ensemble des motifs du poème, avec un intérêt particulier aux sources anciennes dont Macé s'inspire. Nous examinons les deux voix présentes dans l'*Elegia prima* : la voix du jeune amant optimiste qui vient de tomber amoureux et qui envisage un bel avenir avec sa maîtresse, et celle de l'amant pessimiste plus chevronné, qui a déjà subi les tourments de l'amour.

Mots-clés : littérature française; 1500-1599; élégie; Renaissance; Macé, René; poésie; néo-latin.

Résumé pour les profanes

Cette étude présente à la recherche pour la première fois le premier poème d'un recueil de poésies amoureuses écrit au début du XVI^e siècle par un moine qui s'appelait René Macé. Nous traitons premièrement de la biographie de Macé, quoique nous ne sachons pas grand-chose sur son identité. Nous examinons par la suite l'aspect physique du manuscrit, notamment le style élaboré de son ornementation et la lisibilité remarquable des vers, ainsi que les fautes vraisemblables faites par le scribe. Ensuite, on trouve le texte du premier poème, premièrement transcrit dans le latin original, puis la traduction en français moderne. Finalement, nous analysons le poème, divisé par sections chronologiques pour donner une vue d'ensemble des thèmes que Macé présente. Nous nous intéressons en particulier aux sources romaines qui inspirent le poème de Macé, ainsi que le ton qu'il emploie pour parler de l'amour, ce qui montre au lecteur l'esprit qu'il maintiendra pendant tout le reste du livre.

Table de matières

Résumé et mots-clés	<i>ii</i>
Résumé pour les profanes	<i>iii</i>
Table de matières	<i>iv</i>
René Macé : moine bénédictin et chroniqueur de François I	<i>1</i>
La stylistique du manuscrit	<i>20</i>
<i>L'Elegia prima</i>	
Texte latin	<i>34</i>
Texte français	<i>41</i>
La dualité et le règne de la voix pessimiste dans <i>l'Elegia prima</i> de René Macé	<i>49</i>
Bibliographie	<i>112</i>
Vita	<i>118</i>

RENÉ MACÉ : MOINE BÉNÉDICTIN ET CHRONIQUEUR DE FRANÇOIS 1^{ER}

René Macé n'est guère un nom reconnaissable aujourd'hui, même parmi les historiens de la Renaissance. Ceux qui l'ont rencontré l'ont probablement vu chez Ronsard dans la pièce au deuxième livre de ses *Odes* publié en 1550, adressée « A Frere René Macé, excellent poète historiographe françois. »¹ Ou peut-être ont-ils lu la seule des œuvres de Macé qui ait attiré l'attention des chercheurs, le *Voyage de Charles-Quint par la France*, publié dans une édition de Gaston Raynaud en 1879.²

Mais cette ignorance de notre ère ne veut pas du tout dire qu'il n'était pas renommé parmi ses contemporains. Hormis le célèbre Ronsard, Antoine du Saix, dans la préface à sa traduction réalisée en collaboration avec Érasme, du traité de Plutarque intitulé *La touche naïfve pour esprouver l'amy et le flateur*, paru en 1537, félicite les « maistres jurez et coronnez en l'eschole de Minerve, comme sont Saint Gelais, René Macé, La Maison Neufve... ».³ Dans cette version qui répond à la demande d'une commission royale, publiée à Paris et à Lyon, Macé occupe une place égale à celle du poète renommé Mellin de Saint-Gelais, membre intime du cercle royal. Il renchérit sur l'éloge de Macé dans *L'esperon de discipline* de 1532, où l'on trouve les vers suivants :

« Souventes fois en la Cour Jupiter

¹ P. de Ronsard. *Les quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandomois*. Les Bibliothèques Virtuelles des Humanistes. 1550.

² R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879.

³ A. Du Saix, et Érasme. *La Touche naïfve pour esprouver l'amy et le flateur... taillée par Érasme et mise à l'usage françoys par... Anthoyne Du Saix, avec l'art de soy aider et par bon moyen faire son proffict de ses ennemys*. Bibliothèque nationale de France, MS NUMM-8709451.

Procès fut meu jusques au despiter,
 Et tirer droiz du profond de l'aumaire,
 Sur le combat de Virgile et de Homere,
 Auquel des deuz pour tiltre glorieux
 Appertenoit le nom victorieux:
 Mais au rapport de son Huissier Mercure,
 Comme vaincuz de combattre ils n'ont cure,
 Depuis que au monde en estime a regné
 L'excellent nom du triomphant Renay. »⁴

Geoffroy Tory, lui aussi, loue Macé dans son *Champfleury* de 1529 :

« lay nagueres veu et tenu tous ces susdictz reverendz et anciens Autheurs escriptz en
 parchemain, que mon seigneur et bon amy Frere Rene Masse de Vendosme,
 Chroniqueur du Roy ma liberallement et de bon cueur monstre. Il en use si bien a
 parfaire les Chroniques de France, que ie puis honnestement dire de luy,

 Cedite Romani scriptores, cedite Graii.

 Nescio quid maius nascitur Iliade.

 Arriere arriere Autheurs Grecz et Latins, de Rene masse naist chose plusbelle et grande
 que le Iliade. »⁵

De toute évidence, ses contemporains ont très bien estimé René Macé, donc pourquoi l'histoire
 l'a-t-elle oublié?

⁴ A. Du Saix,. *L'esperon de discipline pour inciter les humains aux bonnes lettres, stimuler à doctrine, animer à science,... / lourdement forgé et rudement limé par noble homme Fraire Antoine du Saix,...* Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 4-BL-3159.

⁵ G. Tory. *Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain ... par Maistre Geoffroy Tory...* Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-516. 1529. pp 3v-4r.

Pour répondre à cette question, il faut d'abord faire le bilan de ce qu'on sait à son sujet – ou plutôt, de ce qu'on ne sait pas. René Macé ne fait l'objet d'aucune biographie. S'il y en a eu autrefois, il n'en reste rien aujourd'hui, sinon dans les profondeurs d'une bibliothèque et qui attend d'être localisée et étudiée par des chercheurs. Pour l'heure, nous dépendons de petites entrées encyclopédiques qui datent principalement d'avant le 17^e siècle.⁶ On sait à partir de ces sources que René Macé était moine bénédictin de la Sainte-Trinité de Vendôme. François I l'a nommé poète et chroniqueur royal après la mort de Guillaume Crétin en 1525. On l'appelait « le petit moine » à cause de sa petite taille. D'après le *Dictionnaire Historique de Maine-et-Loire*, « il était prieur de Beurain, dépendant de Marmoutier. »

Cette information est peu ou prou tout ce qu'on sait pour certain de la biographie de René Macé. On ne connaît pas la date de sa naissance, ni celle de sa mort – seulement qu'il doit avoir été né dans la dernière partie du 15^e siècle, et qu'il était encore vivant en 1540, comme en témoigne son *Voyage de Charles-Quint* qu'il a composé en cette année suivant la commande de François I.⁷ On peut supposer qu'il n'a pas vécu très longtemps après la parution de cette œuvre, parce qu'il dit dans une note dans les marges du vers 714 du poème : « Le Roy avoit commandé que tous estatz feissent leurs debvoirs envers l'Empereur, et pour ce je l'ay fait en ce présent traicté; si je n'eusse esté malade ce caresme, j'eusse plus tost monstré diligence.»⁸

⁶ Les trois les plus utiles sont : *Bibliothèque générale des écrivains de l'ordre de Saint-Benoît...* de Jean François, publié en 1777-1778 ; *Premier volume de la Bibliothèque du sieur de La Croix Du Maine...* de François Grudé La Croix du Maine, publié en 1584 ; et *Dictionnaire Historique de Maine-et-Loire*, publié en 1876-1878 et condensé entre 1965 et 1996.

⁷ Pour des renseignements détaillés sur ce recueil, voir V.L. Saulnier, « Charles Quint, modèle du 'Bon Prince', d'après René Macé, chroniqueur officiel de François Ier », *Studi Francesi*, 1959, pp. 424-428. Pour des renseignements sur le traitement de ce voyage par des auteurs contemporains, voir V.L. Saulnier « Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français », *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, C.N.R.S., 1960, pp. 207-233.

⁸ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp 36.

Gaston Raynaud avance une conjecture sur l'origine du nom René Macé. Il dit :

« ...notons à ce propos que la famille de René Macé était sans doute originaire de l'Anjou, où le nom de René, porté par saint René, patron d'Angers, et par le Bon Roi, a dû être très répandu; ajoutons de plus que la connaissance exacte que montre Macé de cette province et le soin qu'il a pris de lui consacrer un long poème, sont de fortes présomptions en faveur de l'origine angevine de notre poète. »⁹

Il note aussi le mot « Vendômois » qui apparaît non seulement à la page titre de toutes ses œuvres, mais aussi dans toutes les références à lui apparaissant dans les *Dictionnaires*. Il nous assure que ce quasi-titre ne fait pas référence à la ville où Macé était né (quoiqu'il soit sans doute né à Vendôme), mais plutôt au monastère où il s'est installé par la suite. On remarque, cependant, que ce mot apparaît également sur les œuvres d'autres écrivains, surtout ceux qui viennent de Vendôme, tels Ronsard qui l'affiche sur les *Œuvres de P. de Ronsard, gentilhomme vendomois*, ou même chez des poètes latins, moins connus, comme Jacques Delaunay (*Jacobi Alneti vindocinensi Epigrammata*), ou encore le moine célestin Denys Lefèvre (*Dionysii Fabri vindocinensis carmina*).¹⁰

Achille de Rochambeau propose que Macé eût des liens familiaux avec Ronsard. Il suggère que l'époux de Jeanne de Ronsart qui s'appelait Macé de Ternay était « sans doute le grand-père de René Macé, poète vendomois et moine bénédictin, à qui Ronsard adresse une de ses odes ». ¹¹ Cependant, aucune autre source ne mentionne cette relation possible, et donc il

⁹ *Ibid.*, pp ii.

¹⁰ Pour des renseignements sur ce dernier, voir J. Nassichuk, « Les Epigrammes de Jacques Delaunay (1539) et les 'poètes connus' à l'époque de François Ier », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome 82, 2020, n°1, pp. 83-102.

¹¹ A. de Rochambeau. *La famille de Ronsart : recherches généalogiques, historiques et littéraires sur P. de Ronsard et sa famille*. Bibliothèque nationale de France, 1868, pp. 22.

me semble bien plus probable que Rochambeau cherche à expliquer pourquoi Ronsard a adressé une ode à ce poète qui s'est estompé de la mémoire moderne.

Quant à ses œuvres, Jean François rapporte fautivement dans la *Bibliothèque générale* qu'on ne possède que deux textes de Macé : celui du *Voyage de Charles-Quint* ainsi qu'une œuvre en deux livres, intitulé *Le bon prince*.¹² Dans une nouvelle édition de la *Bibliothèque de sieur de La Croix Du Maine et de Du Verdier* menée en 1772-1773 avec des remarques historiques, critiques, et littéraires par M. de la Monnoye et M. le président Bouhier de l'Académie Française, de la Monnoye note qu'on n'a aucun ouvrage écrit par Macé comme chroniqueur du roi.¹³ On sait bien que les deux remarques sont fautives. On a évidemment aussi les *Elegiae et epigrammata*, qui forment la base de cette tentative de recherche, ainsi qu'un autre poème latin, *Andias seu Elogium urbis Andes*, dédié à Louise de Savoie, mère de François I.¹⁴ Ce poème parle de la formation de Vendôme et d'Angers, et parle des charmes du pays d'Anjou. Raynaud avance des hypothèses sur le sujet de la date de l'*Andias* : « qui ne peut être antérieur à l'avènement de François Ier. »¹⁵ Il est possible que la mère du roi se soit souvenue de la flatterie du Petit Moine quand son fils a dû choisir un nouveau chroniqueur et en a fait une recommandation.

¹² J. François. *Bibliothèque générale des écrivains de l'ordre de Saint-Benoît, patriarche des moines d'Occident,...* par un religieux bénédictin de la Congrégation de St-Vannes. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-464, 1777-1778, pp. 139.

¹³ F.G. La Croix du Maine, et al. *Les bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier. Tome 2 / ,... Nouvelle édition... augmentée d'un Discours sur le progrès des lettres en France, et des remarques historiques, critiques et littéraires de M. de La Monnoye et de M. le président Bouhier,...* de M. Falconet, par M. Rigoley de Juvigny, ... Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-520. 1772-1773. Pp 370.

¹⁴ F. Jacobs, et F.A. Ukert. *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten*. Dyk'sche Buchhandlung, Leipzig, 1835. pp. 177.

¹⁵ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp x.

René Macé est aussi l'auteur du *Sixiesme volume sur le Recueil sommaire de la cronicque françoise*. Les notes marginales au début du livre, écrites en une main autre que celle de l'auteur, nous disent que « Ce livre est dédié au Roi François. I. et pense que Frere René Macé religieux de Vandosme en soit l'Autheur. » Une autre main, signée Duchesne, remet en doute cette identification d'auteur, en disant : « Non composé par Cretin. Et non par frere René Macé Religieux de Vendosme. » Une troisième note, encore une fois dans une main différente, proteste que « Cette note de M. Duchesne me paroist hazardeé – lisez le Prologue suivant. » Le prologue nous assure de l'identité de l'auteur :

« Prologue du 6^e volume sur le recueil sommaire de la Chronique françoise.

L'auteur du livre en la presente epistre

Rend grâce au Roy que de son bon arbitre

Luy ait mandé histoire poursuivys,

Et de Cretin le chemin ensuyvis,

Mais trop faible est pour si hault œuvre lire. »¹⁶

Pour confirmer que c'était vraiment Macé qui a écrit ce sixième volume des chroniques, on peut chercher dans la *Bibliothèque historique de la France* de Jacques Le Long, publié en 1719, qui contient une archive (pas du tout exhaustive, mais une très bonne tentative de

¹⁶ R. Macé. « *Sixiesme volume sur le Recueil sommaire de la cronicque françoise* », composé d'un prologue et de 19 chapitres. Premiers vers. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français MS 4966. 1501-1600.

bibliophile) des auteurs et des œuvres de l'ancien régime.¹⁷ Le Long attribue trois œuvres à Macé, qu'il numérote 7007, 7537, et 7587.¹⁸

Le numéro 7007 est un manuscrit qui contient l'histoire de Louis le Jeune. « Cette Histoire, écrite en Vers, est conservée dans la Bibliothèque du Roy, num. 1153, selon le Pere Labbe... ».¹⁹ Aujourd'hui, ce manuscrit se trouve à la Bibliothèque nationale de France, MS 2823. Le livre commence avec le simple titre « Suyte de l'hystoire de France par Rene mace religieux », et ne contient pas de dédicace explicite à François I, quoique le poème fût sans doute écrit sous son commandement.²⁰ Il est évident que ce texte aurait dû être continué, et qu'on n'a qu'une lacune dans les chroniques historiques après cet épisode. Raynaud suggère que Macé avait non seulement composé une œuvre pour compléter l'histoire entre la mort de Robert (qui termine la sixième chronique également écrite par Macé, dont on parlera plus loin) mais aussi qu'il a poussé l'histoire plus loin pour inclure le règne de François I jusqu'à l'an 1540.²¹

Deux indices soutiennent cette hypothèse. Premièrement, à la fin de ce livre à propos de Louis le Jeune, on lit « Jay escript de la suytte de ceste hystoire jusques aux guerres de Philippes de Valois et des Anglois et jay commence a Hue Capet. »²² La deuxième est une note

¹⁷ J. Le Long. *Bibliothèque historique de la France, contenant le catalogue de tous les ouvrages tant imprimez que manuscrits qui traitent de l'histoire de ce royaume ou qui y ont rapport, avec des notes critiques et historiques, par Jacques Lelong*. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-62. 1719.

¹⁸ *Ibid.*, pp 1011.

¹⁹ *Ibid.*, pp 384.

²⁰ R. Macé. *Suytte de [l']Hystoire françoise, par Frere RENE MACE, religieux du monastere de la Trinité, à Vendosme*. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français MS 2823. 1501-1600.

²¹ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp xi.

²² R. Macé. *Suytte de [l']Hystoire françoise, par Frere RENE MACE, religieux du monastere de la Trinité, à Vendosme*. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français MS 2823. 1501-1600.

marginale au vers 1483 du *Voyage de Charles-Quint* qui se lit « J'ai présenté au Roy le jour de la Saint Jehan dernier (24 juin 1539) ung livre de mon hystoire ou je parle bien amplement de ces remissions. »²³ Il semble aussi que Le Long avait vu, ou du moins qu'il connaissait, la continuation de cette chronique qui nous manque aujourd'hui. À l'évidence, l'affirmation de de la Monnoye que « Rien de ces Chroniques, ni de l'un, ni de l'autre, n'a vu le jour » est fautive.²⁴

Le manuscrit numéro 7537 d'après Le Long est attribué à Guillaume Crétin principalement, et René Macé en deuxième lieu. Une consultation de la « Table des Auteurs » à la fin de la *Bibliothèque historique*, dévoile ce manuscrit également sous le nom de Macé et de Crétin ; celui-ci est la seule œuvre notée du dernier.²⁵ La « Table des Histoires Générales » désigne ce texte sous l'appellation « MS. Cretin : Chroniques de France, en vers, 1514, » et encore une fois sur la « Table des Manuscrits, » Le Long l'attribue à Crétin seul.²⁶ La date donnée pour la parution doit être celle du premier épisode des *Chroniques*, parce que toutes les sources biographiques sur Macé sont d'accord qu'il est devenu chroniqueur et poète du roi sous le règne de François I, qui ne régnait évidemment pas encore en 1514.

La description de ce texte se lit comme suit :

« 7537. MS. Les chroniques de France en Vers heroïques, depuis Pharamond jusqu'au Roy François I. divisées en douze Livres : par Guillaume Cretin, Poète François et Historien, Secretaire et Chroniqueur de Louis XII. Chantre et Chanoine de la Sainte

²³ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp 72.

²⁴ F.G. La Croix du Maine, et al. *Les bibliothèques françoises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier...*, Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-520. 1772-1773. Pp 370.

²⁵ J. Le Long. *Bibliothèque historique de la France...* Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-62. 1719. pp 1011 et 997.

²⁶ *Ibid.* pp. 1081 et 1044.

Chapelle de Paris ; et de René Macé, Vendômois, surnommé le petit Moine,

Chroniqueur du Roy François I. et son Poëte ... »²⁷

Le seul livre de la chronique qui reste de Macé porte le titre « le sixième livre », et se termine, comme on l'a noté auparavant, bien avant le règne de François I. On peut donc conclure que les *Chroniques* de la main de René Macé nous sont parvenues dans une forme tronquée, et que le texte était suffisamment peu connu au 18^e siècle pour qu'elles soient notées dans la *Bibliothèque historique* de Le Long, bien qu'elles demeurent absentes des sondages biographiques de la même époque.

Le dernier de ces textes que cite Le Long, le MS 7587, est le *Voyage de Charles-Quint*, qui décrit le voyage de l'empereur Charles V par la France en 1539, et constitue l'objet de l'édition de Gaston Raynaud en 1879.

Il est fort probable que Macé a écrit d'autres œuvres que celles qui nous restent. De toute évidence, il a prolongé les *Chroniques* au-delà de ce que les textes qu'on retient encore nous feraient croire, fait dont nous avons vu un témoignage. De plus, on sait que les sources historiques ne contiennent pas toutes les œuvres que Macé a composées. Aucune d'entre elles ne fait référence aux élégies et épigrammes, et seulement le *Dictionnaire Historique de Maine-et-Loire* mentionne *Andias seu Elogium urbis Andes*, texte formatif et bien important, s'il a contribué à la nomination de Macé à l'office de chroniqueur du roi.²⁸ Il s'ensuit qu'il peut y avoir eu d'autres livres qui ne sont pas notés dans les archives et qui, partant, nous manquent. Macé lui-même nous prévient qu'il a écrit une épigramme, toute trace de laquelle semble

²⁷ *Ibid.* pp 386-387.

²⁸ *Dictionnaire Historique de Maine-et-Loire*, Archives départementales de Maine-et-Loire, vol II, 1978, pp 397.

disparue, dans une note marginale au vers 1001 du *Voyage de Charles-Quint*, où il cite une épigramme d'Alciat sur l'extase de Ganimède.²⁹ Il nous informe qu'il a composé sa propre interprétation de cet épisode mythologique qui commence « Ganimedes en vng champ... ». Il ne nous reste malheureusement rien de ce poème.

Les archives et traces de René Macé parvenues jusqu'à aujourd'hui ne sont donc guère abondantes, ni certainement exhaustives. Une partie de la responsabilité de la nature incomplète de l'information sur les œuvres de Macé peut sans doute s'attribuer au catalogue sporadique des manuscrits de l'époque, ainsi qu'au passage du temps, mais dans le cas du petit moine, il semble y avoir un fait supplémentaire qui contribue à l'égarment de ses textes : Macé signe ses œuvres avec plusieurs noms différents. On peut supposer avec une mesure de certitude que René Macé était son vrai nom. C'est en effet celui-ci qui apparaît sur toutes ses *Chroniques* et ses histoires françaises, et c'est sous ce nom qu'il figure dans les biographies et archives historiques. Raynaud suppose que celui-ci est bien son vrai nom, comme l'indique son analyse détaillée de l'origine onomastique de notre auteur. La Bibliothèque nationale de France lui attribue aussi l'orthographe René Massé, qu'on ne trouve pas dans ses propres œuvres même si c'est l'orthographe qu'emploie Geoffroy Tory.³⁰ Il signe ses *Elegiae et epigrammata* Renatus Macetus (ou plutôt Renati Maceti, au génitif), une forme latinisée de son nom français. Encore un autre nom, toujours reconnaissable mais plus éloigné de Macé apparaît sur son *Andias seu Elogium urbis Andes* : Renati Monachi.³¹ Phillipe Labbe a même traité ces deux noms

²⁹ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp xii et 50.

³⁰ « René Macé (14.-154.) - Auteur. » *Data.bnf.fr*, Bibliothèque nationale de France, 15 fev. 2019, data.bnf.fr/16844164/rene_mace/.

³¹ N-C. F. de Peiresc. *Lettres de Peiresc aux frères Dupuy*. Library of the University of Illinois at

latins comme des personnes entièrement différentes.³² En dépit de ces noms variés, toutes ces œuvres sans exception sont aussi signées d'une forme de « Vendômois, » ou « de Vendôme » avec l'orthographe variable (*Vindocinensis* dans ses poèmes latins). On peut se demander si c'est à cause de cette variété de noms et d'orthographe que les œuvres de Macé sont si dispersées, ou manquent complètement, parmi les bibliothèques et les archives. Par la suite, est-ce qu'il y a d'autres textes de Macé qu'on n'a jamais vus, ou qu'on attribue à d'autres auteurs ?

En revanche, Raynaud parle aussi d'un cas où un ouvrage est attribué fautivement à Macé.

« Pour finir, il nous faut parler d'une *Chronique rimée de Vendôme*, que M. Achille de Rochambeau a trouvée dans la collection Clairambault de la Bibliothèque nationale, et qu'il a attribuée à René Macé. Cette *Chronique*, que M. de Rochambeau a publiée, se termine, il est vrai, à une époque où Macé vivait encore; mais rien ne peut faire supposer qu'elle soit son œuvre, et le nom de Vendôme ne suffit pas, à notre avis, pour faire attribuer au chroniqueur de François Ier la paternité de cet ouvrage, dont le style ne ressemble que peu à celui du Voyage de Charles Quint. »³³

Il est vrai que la désignation « de Vendôme » ne signifie pas forcément qu'un texte vient de Macé, et n'est qu'une désignation des origines de l'auteur. Comme on l'a déjà noté, ce titre apparaît sur les ouvrages de plusieurs écrivains originaires de la région. Denis Bjaï ne semble

Urbana-Champaign. *Collection de Documents Inédits sur l'histoire de France... deuxième série*. 1888. Vol. II. pp 465.

³² P. Labbe. *Phillipi Labbei Biturici societatis Jesu presbyteri, nova Bibliotheca Mss. librorum sive specimen antiquarum lectionum latinarum et graecarum in quatuor partes tributarum, cum Coronide Poëtica*. Catalogus Bibliotheca Sconacenfir Martini Abbatis. 1653. pp 494

³³ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp xiv.

pas tout à fait convaincu de l'attribution, mais il le cite comme une œuvre de Macé tout de même.³⁴

Peut-être ne connaît-on pas tous les ouvrages de René Macé de façon certaine, mais on peut voir en ceux que l'on a pu identifier que le bénédictin avait un style individuel. Tous ses textes, tant sa poésie que ses *Chroniques*, demeurent manuscrits. L'imprimerie florissait à l'époque où le petit moine écrivait, mais il n'a pas un seul texte imprimé. Cela ne peut pas être autre qu'un choix délibéré. On ne sait pas pourquoi. Peut-être n'a-t-il pas eu confiance en cette technologie relativement nouvelle ?³⁵ Où peut-être partageait-il les soucis d'un autre scribe bénédictin, Filippo de Strata, que la mécanisation de l'écriture empiéterait sur ses moyens d'existence ?³⁶ On ne connaît pas la date de sa naissance, mais on peut supposer que l'imprimerie existait tout le long de sa période d'activité. On a établi la première officine d'imprimerie à Paris en 1470, suivi d'une deuxième à Lyon en 1473.³⁷ Sa faveur s'est rapidement agrandie pendant les décennies à venir, et en 1515, un peu après l'époque où Macé a probablement commencé d'écrire, il y avait plus de cent presses à Lyon seulement, et davantage dans plus de trente autres villes.³⁸ Ceci dit, un assez grand nombre d'écrivains ont préféré d'écrire à la main non seulement pendant la 16^e mais encore au 17^e siècle.³⁹ Parfois

³⁴ D. Bjaï. « Vindocinensis Vindocinensem Fricat? À René Macé ». *Lire les Odes de Ronsard*, Éd. Dominique Bertrand, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique, 2002, pp 106.

³⁵ Pour des renseignements détaillés sur les attitudes envers l'imprimerie à la Renaissance, voir B. Richardson, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, 2009.

³⁶ A. Pettegree.. « Renaissance Encounters : the Crisis of Print ». *The Book in the Renaissance*. Yale University Press, 2010, pp. 43.

³⁷ Pour des renseignements détaillés sur l'avènement de l'imprimerie, voir L. Febvre et H.J. Martin, *L'apparition du livre*, Les Éditions Albin Michel, 1957.

³⁸ R. J. Knecht. *Francis I*. Cambridge University Press. 1982. pp 31.

³⁹ Par exemple, le *Recueil de poésies françaises anonymes, la plupart attribuables à Mellin de Saint-Gelais*, manuscrit du XVI^e siècle qui était dans la possession du marquis de La Rochethulon au XIX^e siècle, disponible en ligne sur Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525014614/f11.image.r=mellin%20de%20saint%20gellais>.

ont-ils voulu éviter la censure, ou limiter leur public ; quoique ces raisons puissent expliquer la poésie manuscrite de Macé, ils sont tout à fait contraires à l'esprit des *Chroniques*, qui ne devraient pas avoir peur de la censure, et qui, bien que François I les ait commandés, devraient viser un public plus large que le roi seul. Avec le modèle déjà établi par Crétin, qui a constitué tous ses recueils dans une forme manuscrite, il est possible que Macé n'ait fait que suivre son exemple quant à la forme ainsi que dans sa fonction comme chronique, mais comme toutes ses œuvres étaient écrites à la main, y compris celles qu'il n'a pas écrites sous le commandement du roi, cet argument n'est guère convainquant. Il est plus probable que la préférence appartienne à une tendance particulière aux auteurs monastiques, bien que Macé ait laissé son monastère derrière soi pour la cour française.⁴⁰

Macé favorise aussi des notes marginales. La plupart de ses manuscrits sont remplis de notes, particulièrement ses *Chroniques*. Parfois il explique le contexte d'un passage, rend explicite ce à quoi il fait allusion, ou clarifie la définition d'un mot. Plus rarement, il inclut des notes d'une nature personnelle, comme celle du vers 714 du *Voyage de Charles-Quint*, et plus loin dans le même livre, au vers 994, où il dit : « Si tost que le Roy revint d'Hespaigne, je luy feis presenter par M. de La Chesnaye ung prologue sur mon premier livre de Hue Capet ou je deduisois plus a plain la nature du Phoenix. »⁴¹ On observe également que Macé écrit ses notes marginales soit en français, soit en latin, quelle que soit la langue principale du texte. Il semble utiliser les deux avec à peu près la même fréquence, et le contenu de la note ne joue

⁴⁰ Pour des renseignements détaillés sur les tendances des moines à cette époque, voir J.M. Le Gall, *Les moines au temps des réformes, 1480-1560*, Paris, Champ Vallon, 2001, pp. 160-211.

⁴¹ R. Macé. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879, pp 36 et 50.

guère un rôle dans le choix. Une remarque écrite en français sur le contexte d'un passage en français peut être suivie quelques lignes après d'une autre en latin, sur le même sujet. On en voit un exemple à la feuille 15 recto de la *Suytte de [l']Hystoire françoise*, où seulement quatre lignes séparent deux notes marginales, la première en français et la deuxième en latin.⁴²

L'exception à cette variance est les explications de la définition d'un mot, toujours écrites dans la langue de l'œuvre. Ses notes marginales sont écrites de manière très claire et elles sont bien espacées pour faciliter la lecture. Le manuscrit des *Elegiae et Epigrammata* se démarque parmi les autres œuvres de Macé pour son manque presque total de notes marginales. Celles qui apparaissent ne sont pas aux marges, mais sont écrites entre les vers du texte, et elles consistent toutes en des corrections d'orthographe. On ne voit jamais dans cet ouvrage des indices sur le contexte ni des explications des allusions. Deux choses contribuent probablement à cet aspect soigné : le type de poésie qu'il propose, qui est bien loin d'une simple récitation des faits historiques, et la forme du manuscrit, qui est beaucoup plus stylisé que ses autres livres.

Évidemment, les élégies et les épigrammes sont très différentes des chroniques historiques, ou même le « pseudo-épique » de l'*Andias seu Elogium urbis Andes*, comme l'appellent Csürös et Bjaï.⁴³ La poésie du type que l'on trouve dans les *Elegiae et Epigrammata* est écrite pour des gens qui devraient comprendre les allusions sans explication détaillée, non pas pour des initiés. Par exemple, quand Macé écrit « Plurima passer cum pipilat ante volans »,

⁴² R. Macé. *Suytte de [l']Hystoire françoise*, par Frere RENE MACE, religieux du monastere de la Trinité, à Vendosme. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français MS 2823. 1501-1600.

⁴³ K. Csürös, et D. Bjaï. « Le long poème narratif à la renaissance Tableau chronologique. » *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, Vol. 15, No. 1, Grand genre, grand oeuvre, poème héroïque (1997), pp. 210.

il s'attend visiblement à ce qu'on rappelle le moineau de Catulle.⁴⁴ Sa poésie est remplie de références semblables, où il tisse des allusions aux poètes élégiaques romains entrelacés avec des développements de sa propre invention. Il montre sa connaissance de la littérature ancienne, et pour que ses lecteurs puissent comprendre toute la nuance de son poème, il faut qu'ils la connaissent aussi. Clairement, il écrit cette poésie pour un public lettré plus averti que celui des *Chroniques*.

Le premier poème, « Cupidinum elegia prima, » est dédié « Au Très-Chrétien François, Roi de France » (*Ad christianissimum francorum Regem franciscum*).⁴⁵ Cette dédicace fait évidemment référence à François I, et la *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova* affirme cette idée, en donnant à cette œuvre le titre « *Renati Maceti Vindocinensis Elegiae ad Franciscum I* ». ⁴⁶ Parmi le reste des poèmes, la moitié s'adresse à divers dédicataires de l'époque, mais quelques-uns sont intitulés simplement « Elegia » ou « Epygramma », ou manquent complètement de titre. Le manuscrit porte l'enseigne « Bibliothecae Regiae » au début et à la fin. L'ouvrage fut présent à la Bibliothèque royale sous la cote 1478.⁴⁷ Plus tard, il a reçu le numéro 6517, sous lequel il apparaît dans la *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova*.⁴⁸ Enfin, seulement cinq ans plus tard, on le voit inscrit dans le *Catalogus*

⁴⁴ R. Macé. *Renati Maceti, Vindocinensis, elegiae et epigrammata*. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Latin MS 8417. 1501-1600.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ B. de Montfaucon. *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova*. Osterreichische Nationalbibliothek. 1739. Tome II. pp 764.

⁴⁷ P. Labbe. *Phillipi Labbei Biturici societatis Jesu presbyteri, nova Bibliotheca Mss. librorum sive specimen antiquarum lectionum latinarum et graecarum in quatuor partes tributarum, cum Coronide Poëtica*. Catalogus Bibliotheca Sconacenfir Martini Abbatis. 1653. pp 331

⁴⁸ B. de Montfaucon. *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova*. Osterreichische Nationalbibliothek. 1739. Tome II. pp 764.

Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Regiae sous le numéro 8417, celui qu'il retient encore aujourd'hui.⁴⁹

On ne connaît pas la date de production de ce texte. Les chercheurs supposent, à cause de la dédicace à François I, que Macé l'a écrit après 1515, mais aucune source ne le date avec précision à part qu'il semble avoir été écrit pendant le 16^e siècle.⁵⁰ Ce fait est sans doute vrai, et sachant la date approximative de la mort de Macé, on peut limiter la gamme des dates potentielles à la période entre 1515 et 1540. En outre, je proposerais qu'on puisse réduire davantage cet éventail à 1515 à 1525, quand François a nommé Macé chroniqueur royal, poste qu'on peut supposer l'aurait occupé de façon quasi-exclusive. De plus, on traite généralement la poésie amoureuse comme une folie de la jeunesse avant d'entreprendre des ouvrages sérieux, notamment l'épopée. En écrivant les *Chroniques*, Macé suivait ce modèle au moins pendant la dernière partie de sa vie -- il se peut que ses élégies soient le prélude juvénile de ce travail.⁵¹ Néanmoins, ceci n'est qu'une simple conjecture.

Le premier poème de ce recueil est le seul qui porte une adresse au roi ; la page titre ne révèle aucun nom de mécène. La plupart des poèmes n'arbore pas de dédicataire, et François I n'y réapparaît jamais. Les autres sont adressés « ad drymonem vetulum », « ad lacteam » (nom propre d'une dame qui semble être sa maîtresse), « Ad corbinum » et « ad daguierium », avec plusieurs épigrammes et une élégie à la mémoire de « Clementia ». Le poème adressé au roi, en

⁴⁹ G. de Villefroy. *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae. Codices manuscriptos latinos*. Bibliothèque nationale de France. 1744. Pars III, Tome IV. pp 457.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ À titre d'exemple de cette tendance de progression de la poésie « folle » de la jeunesse aux œuvres sérieuses pendant la Renaissance, on note la carrière de Pontus de Tyard, qui a écrit des œuvres philosophiques dans la dernière moitié de sa vie, après avoir écrit des sonnets pendant sa jeunesse, où celle de Théodore de Bèze, qui a écrit des *Poëmata varia* comme jeune poète mais qui a passé aux textes religieux.

tête du livre, occupe une position de privilège, mais le souverain n'est pas forcément lui-même l'objet focal du recueil.

Or avant d'être chroniqueur du roi, Macé était principalement un moine bénédictin de la Sainte-Trinité de Vendôme. Fondé en 1034 par Geoffroy Martel, l'abbaye de la Sainte-Trinité était vraiment renommée, et un des plus riches monastères de l'ordre de Saint-Benoît pendant le Moyen Âge. On a fait des changements nombreux aux édifices pendant les siècles, en construisant ou détruisant les édifices selon les souhaits de l'abbé. Elle existe encore aujourd'hui avec la protection d'un monument historique. L'abbaye était sous la direction du pape, qui nommait les abbés ou cardinaux.⁵² Achille de Rochambeau a fourni une description très détaillée du monastère dans *Le Vendômois : épigraphie et iconographie*.⁵³ Il n'examine pas le fonctionnement de cette branche en particulier, mais étant dédiés à Saint Benoît, on peut supposer que les moines ont suivi la règle bénédictine et les ordonnances qu'elle impose à la vie monastique. Ce document détaille tous les aspects du déroulement de la journée, tant la gouvernance appartenant aux abbés que les heures réservées à la réflexion et au sommeil des moines et les nombres dans lesquels ils accomplissent leurs tâches réglés d'une journée soigneusement minutée; la règle bénédictine expose aussi la doctrine religieuse établie par Saint Benoît.⁵⁴ Macé avait sans doute suivi les règlements ci-inscrits quand il avait vécu au monastère (ou du moins une version de la règle adaptée à la vie du 16^e siècle). Cependant, quoique la règle bénédictine n'interdise pas explicitement l'amour -- en fait, Saint Benoît a

⁵² "Vendôme (Sainte-Trinité), Abbey of." New Catholic Encyclopedia. *Encyclopedia.com*. 2 Apr. 2019
encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/vendome-sainte-trinite-abbey

⁵³ A. de Rochambeau. *Le Vendômois : épigraphie et iconographie*. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 8-LJ18-25 (1-2). 1889. pp 45-74.

⁵⁴ Pour des renseignements plus détaillés sur le monachisme bénédictin, voir D.C. Butler. *Benedictin Monachism: Studies in Benedictine Life and Rule*. Wipf & Stock Publishers, 2^e éd., 2005.

fortement estimé l'amour fraternel --, Butler suggère qu'il pense à l'amour familial et chaste entre les moines.⁵⁵ La poésie érotique que l'on voit dans les *Elegiae et epygrammata* est bien loin de la pureté d'amour visée par le monachisme, fait de contexte qui rend ce recueil encore plus intéressant qu'il n'était déjà par ses mérites intrinsèques. Quelle que fût l'époque à laquelle Macé composa ce texte, il était assurément lié par les coutumes de son ordre ; pourtant, il avait évidemment lu les œuvres des poètes élégiaques romains suffisamment pour les imiter constamment dans sa propre poésie, et il se met à écrire tout un livre de poèmes amoureux, voire érotiques, à l'instar des poètes latins de l'époque d'Auguste.

Ceci introduit une autre possibilité intéressante : la maîtresse de Macé, était-elle une vraie personne, ou seulement un personnage inventé dans l'intérêt de la fiction poétique ? Si Macé bafoue déjà les règlements du monachisme simplement en écrivant l'élegie, le fait d'avoir une maîtresse et de raconter de vraies prouesses dans ses poèmes serait de s'enlever complètement de la mentalité d'un bénédictin. Par contre, il me semble bien plus probable que sa maîtresse soit fictive. Outre l'étrangeté d'un moine dévot (parce que toute mention de Macé souligne forcément qu'il était moine de l'ordre de Saint Benoît, donc on peut supposer que c'était un aspect bien important de son caractère) qui a une relation ouverte avec une maîtresse, il est aussi possible que son imitation d'Ovide s'étend à l'invention d'une amante aussi. Certains critiques spécialistes de l'Antiquité ont suggéré qu'Ovide a créé une femme fictive expressément pour qu'il puisse écrire de la poésie élégiaque, parce que la poésie amoureuse nécessite un objet d'amour. La flèche de Cupidon du premier poème des *Amores*

⁵⁵ *Ibid.* pp. 55.

qui a inspiré Ovide d'écrire ne l'a pas frappé de l'amour, mais de l'inspiration.⁵⁶ Il se peut que Macé suive son modèle à cet égard aussi, et invente une maîtresse parce qu'il voulait écrire l'épigramme. Étant donné l'étendue de son imitation des poètes épigrammatiques latins, il me semble fort probable que Macé s'intéressait principalement à suivre les pas de ces anciens, et a simplement trouvé des outils nécessaires pour le faire. Or, sur cet aspect de son invention poétique, on ne peut que conjecturer.

⁵⁶ Pour des renseignements plus détaillés sur Ovide, sa vie et sa réception, voir E. Ripert. *Ovide : poète de l'amour, des dieux et de l'exil*. Librairie Armand Colin, Paris, 1921.

LA STYLISTIQUE DU MANUSCRIT

Plus que tous les autres textes de Macé, ce manuscrit est vraiment stylisé, et son aspect témoigne d'un certain effort pour le raffiner autant que possible. On trouve ici la deuxième explication pour l'absence de notes marginales. Elles sont absentes pour rendre l'œuvre aussi belle que possible, pour éviter le désordre sur les feuilles. Le scribe a tracé des lignes sur toutes les pages à des écarts égaux pour maintenir l'effet de symétrie. Toutes les marges se sont également démarquées. Le texte est copié sur vélin, mais le scribe n'hésite pas à laisser de grands espaces vides entre les poèmes, particulièrement dans la première moitié de l'œuvre. Avant le commencement des épigrammes courtes à la feuille vingt, il n'y a qu'un seul poème qui commence sur la même page que celui qui le précède.

Quatre couleurs différentes d'encre figurent sur les feuilles de l'ouvrage. La grande partie du texte est en encre noire, comme d'habitude pour les manuscrits de cette époque. L'initiale de chaque poème est faite en rouge et bleu, et la première lettre de chaque vers suivant alterne entre ces deux couleurs. La première lettre d'un vers est toujours ornée et espacée sur le reste du vers ; le scribe a sans doute écrit la première lettre avant qu'il ait écrit le reste du vers. On peut voir derrière les lettres décorées les marques simples des lettres, pour noter où chaque lettre devrait être placée, et la lettre dont chaque ligne a besoin. Finalement, il utilise le jaune pour faire des corrections, au cas où il aurait oublié une lettre ou un mot.

Comme il s'agit d'un manuscrit unique, il est impossible de collationner ce texte avec d'autres afin d'établir un appareil critique détaillé des erreurs et des variantes textuelles. On trouve néanmoins plusieurs cas où le scribe semble avoir mal reproduit le texte. Nous employons le terme « scribe » faute de certitude vérifiable que ce fut bien la main de Macé qui

a écrit notre manuscrit. L'écriture ne ressemble pas à celle de sa *Suytte de [l']Hystoire françoise*, qui est plus linéaire et plus soigneusement écrite, ni à celle de son *Sixiesme volume* des chroniques, qui semble tenter de récréer, non sans succès, la main de Guillaume Crétin observée dans le *Second volume du Recueil sommaire de la chronique françoise*. Les ouvrages signés René Macé apparaissent donc en diverses écritures, mais la signature est toujours pareille, et il me semble qu'il y a des caractéristiques communes à tout texte dont il est l'auteur, telles que la queue sur les *i*. Cependant, comme ce recueil porte une écriture encore un peu différente de ses autres livres et qu'il manque de notes marginales aptes à offrir quelque éclairage sur l'identité de celui qui tient la plume, je ne peux pas dire avec confiance que c'était vraiment Macé qui l'a écrit lui-même.

Qui que soit le scribe, le texte, écrit entièrement d'une seule main, est très lisible dans l'ensemble, mais il devient plus ramassé dans la deuxième moitié du livre. Le côté verso de la feuille 14 en particulier présente plusieurs vers où les lettres se heurtent les unes les autres, ainsi que plusieurs cas de corrections et clarifications d'orthographe effectuées en encre jaune, sans doute ajoutées après l'écriture initiale. Au verso de la feuille 13 commence le premier poème sans titre ; à partir de ce point dans le manuscrit, le scribe ne s'assure plus que chaque poème commence sur une nouvelle page, et plusieurs poèmes manquent de titre. C'est aussi à partir d'ici que l'on trouve un plus grand nombre de lettres illisibles. En examinant cette deuxième partie du recueil, on a l'impression que le scribe a hâté son projet. Si c'est vrai que Macé l'a écrit lui-même en tant que jeune poète, il est possible qu'il l'ait écrit dans ses heures de loisir (comme nous avons déjà noté, la page titre ne contient aucune dédicace explicite à l'intention d'un mécène ou d'un protecteur) et qu'il l'a terminé sous l'impulsion de la hâte.

Peut-être cette précipitation reflète-t-elle les exigences d'une commande ou de ses obligations comme moine, ou peut-être même à cause de son nouveau poste comme chroniqueur du roi ? On trouve aussi dans la deuxième moitié du livre une faute en matière d'ornementation : au troisième vers du poème qui commence au recto de la feuille 25, le scribe oublie d'alterner la couleur de l'encre de la première lettre. Il ne semble pas avoir omis de vers -- le mètre est constant, le troisième vers est un hexamètre dactylique et continue ainsi sans interruption l'alternance des distiques, en inversant seulement la couleur des majuscules. Il corrige le problème au vers neuf, qui commence la page suivante, fait qui le rend facile de ne pas noter cette répétition de couleur. L'interruption du saut de page dissimule la faute, si bien que le lecteur ne la remarque point.

Le scribe raccourcit très souvent des mots, généralement en usant de marques diacritiques ; il n'emploie que rarement les formes syncopées. Cependant, les marques sont placées souvent de façon approximative, ce qui pose par moments un certain défi quant à la transcription du texte. Par exemple, au vers 34 du premier poème, que nous analyserons en détail, on trouve une marque sur les lettres *omia*, mais à cause du placement et de la longueur du tilde, il n'est pas clair si la bonne leçon devrait être *omnia* ou *omina*. Ce livre est le seul de ses œuvres à laquelle on a accès qui affiche une si grande quantité de raccourcissements, mais c'est peut-être dû au choix de la langue : ses chroniques en portent moins, mais elles sont en français, non en latin. Il se peut bien que si l'on examinait l'*Andias*, on trouverait un nombre pareil de troncations. Il est aussi possible que cette tendance soit liée à la nature moins officielle de ce manuscrit, qui n'est pas écrit sous les vœux du roi et donc ne doit pas respecter

les mêmes formalités de ses autres ouvrages.⁵⁷ Or les couleurs d'encre variées et la décoration de ce manuscrit indiquent le soin et l'attention que le scribe y avait mis en le préparant -- ce travail n'était pas simplement un caprice, mais une œuvre d'art élaborée avec prudence.

En examinant de près la décoration du manuscrit, on constate la présence de marques légères qui forment une sorte de brouillon derrière l'encre orné. En outre, le scribe a clairement démarqué des marges et lignes avant d'écrire, afin de régler l'espacement des vers. Sa *Suytte de [l']Hystoire françoise* se construit de la même façon, mais les vers de ce livre-là sont bien plus compacts, comme si l'auteur cherchait à utiliser tout l'espace qu'il pouvait entre les marges, qu'il laisse grandes et ouvertes pour les notes marginales. Dans les *Elegia et epygrammata*, ses vers sont beaucoup plus espacés, avec un maximum de 16 vers par page, au lieu des 27 de la *Suytte*. Il a aussi noté la première lettre de chaque vers avant d'écrire l'initiale élaborée. Ces marqueurs préliminaires sont toujours visibles derrière le texte final, ce qui aide à l'interprétation de ces lettres parfois plus ornées que lisibles. Il y a deux cas où le scribe a oublié d'inscrire l'initiale : un au verso de la feuille 20, au quatrième vers du premier poème qui s'y trouve, où le *p* de *posse* s'écrit en minuscule en encre noir comme le reste du vers, et un autre à la page 23 verso, où l'on voit un *s* tracé bien légèrement à la tête du premier vers de la page, sans la lettre décorée habituelle. Cette erreur est encore plus frappante en vue de la correction faite en encre jaune sur le troisième mot du vers. Celui qui l'a corrigé n'a rien fait pour rectifier cette absence -- et vu la parcimonie de ces révisions jaunes, il est difficile de dire avec certitude qu'elles viennent de la même main que le reste du texte; en fait, certaines de ces clarifications,

⁵⁷ Pour des renseignements détaillés sur la tradition des manuscrits dans la Renaissance en France, voir M. Orth. *Renaissance Manuscripts: The Sixteenth Century*. Harvey Miller Publishers, 2012.

dont celle du septième vers du recto de la feuille 15, semblent indiquer que le relecteur n'était pas aussi à l'aise avec le texte que ce à quoi on s'attendrait de l'auteur lui-même. Si les modifications furent apportées par une deuxième main, il se peut que ce collaborateur n'ait pas voulu trop altérer l'ornementation du manuscrit. Les changements qui existent enlèvent assez peu de la beauté du texte : les corrections sont souvent écrites directement sur les vers pour réduire la quantité de notes marginales ; d'autres se trouvent en taille petite au-dessus de ce qu'elles corrigent. En fait, la couleur même de l'encre aide à diminuer l'interruption des vers originels -- le jaune n'est guère aussi ostentatoire que le bleu, le rouge, et le noir, ni aussi facile à lire. La troisième fonction des marques légères concerne la ponctuation. Comme c'est souvent le cas pour des poèmes latins de cette époque, il n'y en a presque pas dans la version finale de ce recueil. Chaque poème se termine en un point, mais outre un seul point d'exclamation et une seule virgule en encre jaune, il n'y a plus de marqueurs lexicaux autres que ces terminaisons. Cependant, on peut voir des traces de parenthèses ou de virgules que l'auteur n'a pas retracées mais qui aident à la compréhension du poème. Cette ponctuation informe souvent celle que j'ai apportée au texte.

Malgré l'état bien poli et recherché du manuscrit, on trouve quand même des traces d'une tentative préliminaire de l'écriture de plusieurs des poèmes présents dans le recueil à l'intérieur des couvertures. Quoique les deux exemplaires présents dans notre manuscrit unique consistent en des échantillons de la deuxième moitié du livre et non du premier poème qui nous intéresse, ils nous informent de la manière dont le scribe travaille. Si le texte était noté par une main autre que celle de Macé lui-même, le besoin d'un tel exercice de pratique peut signaler la méconnaissance du scribe avec le contenu ou le vocabulaire -- Macé choisit par

moments des mots vraiment peu attestés, comme *tenellula* au vers 25 de l'*Elegia prima*, ou *suaviolum* au vers 56 de ce même poème. En revanche, si ces tentatives apparaissaient sous la plume de Macé lui-même, elles peuvent illustrer son processus d'invention, comment il avait formulé ses pensées et les références nombreuses qui peuplent ses poèmes, un procédé qui est sans doute long et qui exige probablement la relecture et la notation soignée à partir de ses sources pour entremêler ses allusions.

À l'intérieur de la couverture, on trouve des traces d'écriture de la même main que dans le corps du texte. Ce paragraphe n'est pas très bien préservé, et plusieurs vers sont peu lisibles. L'encre s'est transférée un peu à la page précédente, comme si quelqu'un les avait fermées avant qu'elles n'aient séché, ou que les pages aient été collées très longtemps. Le deuxième et le troisième vers semblent être incomplets, et la première partie de tous les deux est cachée derrière la reliure, ce qui empêche de les comprendre. Au commencement des derniers quelques vers on peut voir les mêmes petites marques légères qui se trouvent derrière les initiales de tout vers du livre, mais ici l'auteur ne les a pas retracées. Cependant, ces traces, déjà difficiles à discerner dans le corps bien préservé, deviennent à peine visibles dans ce passage. Ce qui nous reste se lit comme suit :

« ... istisque potentia casibus arma
libasque et magnos corripunt l...
... fuit ex haustas q...
...ars thalamo ingentes eraculatur aquas
... ferro pars et digitis ignem impigra ...
studia in partes obsequiosa meas
... nemini ut fueram nudum me et veste ...

[C]ompulerat thalamo deseruisse pauor »

La qualité pauvre de cette page gêne fortement la lecture de ce petit poème, mais on redécouvre un passage très semblable, quoique plus complet, dans le pénultième poème du manuscrit, qui révèle ce qui doit combler les lacunes présentes dans le poème figurant à l'ouverture du recueil.

« Hi cacabos istisque potentia casibus ama

Olbasque et magnos corripiunt lebitas

Pars fuit ex haustas qui funibus ebibat undas

Pars thalamo ingentes eraculatur aquas

Pars ferro pars et digitis ignem impigra frangit

O studia in partes obsequiosa meas

Et menini ut fueram nudum me et veste carentem

Compulerat thalamo deseruisse pavor » (vv. 97-104, f. 24 v°)

Évidemment, notre auteur avait pratiqué ce passage avant d'en écrire la version définitive, et il avait utilisé la couverture pour cette tentative initiale. Or il est intéressant qu'il ait quand même fait des fautes en le transcrivant. L'*arma* du premier vers devient *ama*, et le *nemini* du septième devient *menini*. De plus, il a continué les vers deux et trois, qui n'ont pas de trace d'une fin sur la couverture. On ne peut pas vraiment distinguer le mot qui suit *impigra* sur la couverture, mais il n'était certainement pas *frangit*, mot plus long que l'espace noirci d'encre figurant à sa place. La plupart des marques diacritiques se trouvent sur les mêmes mots dans les deux cas, à l'exception de *ingentes*, où l'auteur omet le premier *n* dans son brouillon tracé et le deuxième dans la version finale, et *nemini*, qui n'a pas de raccourcissement sur la couverture mais le

scribe en ajoute en le réécrivant, obscurcissant encore davantage ce mot d'orthographe incorrecte.

On retrouve un effet très semblable sur la couverture à la fin du livre. Ici, il y a encore une fois du lettrage sur l'intérieur qui a laissé une trace de l'écriture sur la page suivante. Cette fois-ci, les initiales des quatre premiers vers ont été formées en encre bleu, mais sans l'alternation avec l'encre rouge que l'on voit sur la version définitive, et celles du reste des vers, représentées par les marques légères, sont beaucoup plus visibles ici qu'ailleurs, hormis le dernier vers, qui n'a même pas de signe faible de la lettre nécessaire. Très peu de ce passage est visible ; la moitié de la page est collée à la couverture. Ce que l'on peut discerner se lit comme suit :

« Dicere...

Here...

Sic mea...

Iudica...

[P]osse Cou...

[A]nnuit a...

[S]iue rigesca...

[S]im...

[S]ic ego sum ...

[I]lli simplice qu...

[V]inctus amore tu...

...implice te voto ...

Ce passage, plus long que le premier, constitue un prélude d'une page entière dans l'œuvre finale, contrairement aux huit vers seuls qui paraissent sur l'autre couverture. Sans les fins des vers, on ne peut pas savoir si l'auteur avait laissé des trous ici comme avant, mais l'encre bleu indique que cette page est plus raffinée que la première que nous avons vue. Il reproduit ces deux petites épigrammes au verso de la feuille 20 du recueil :

« Dicere me invitum compellis amarace quare

Hereat in mento barba neglecta meo

Sic mea barbatum me lactea posse Coire

Iudicat imberbem posse coire negat

posse coire negat solique coire potenti

Annuit ad paphios illa coire iocos

Ad lacteam epygramma.

Sive rigescat hyems sine estas ardeat utor

Simplice veste animo simplice simplice aqua

Sic ego sum totus simplex sis lactea simplex

Illi simplice qui vinctus amore tui est

Vinctus amore tui est sequitur te simplice cura

Simplice voto, simplice teque fide. » (vv. 1-6, vv.1-6, pp. 20 v°)

L'auteur n'a pas apporté de grands changements entre la version préliminaire et l'œuvre définitive, mais on note encore une fois que la pratique visible ne l'a pas empêché de faire des fautes. C'est ici qu'on trouve un des deux cas d'un manque d'initiale au début du vers -- très

étrange ici non seulement parce qu'on sait que le scribe a déjà mis ce poème sur papier au moins une fois, mais aussi parce que la première lettre apparaît en encre noire, mais manque l'ornementation habituelle. L'auteur a déplacé le *te* du dernier vers de sa position après le premier *simplexe* et l'a placé par contre après la répétition de ce mot dans la deuxième moitié du vers. Le titre « *Ad lacteam epygramma* » ne paraît pas sur la couverture, mais l'auteur a laissé l'espace d'une ligne entre les deux poèmes, ce qui montre qu'ils étaient toujours des entités distinctes et non pas une seule épigramme qu'il devait diviser par la suite (la répétition des lettres *s* et *v*, particulièrement au début des vers, au deuxième poème semble écarter aussi cette possibilité). On trouverait sans doute plus de changements ou de fautes si on pouvait voir tout le texte de cette version initiale. On peut discerner des traces d'encre qui se sont déteintes sur l'autre côté du vélin, mais ces marques faibles ne sont pas assez lisibles pour distinguer ce qu'elles disent.

En ce qui concerne le premier poème du recueil qui nous intéresse particulièrement dans la présente étude, l'initiale à l'*incipit* porte l'ornementation la plus élaborée de tous les poèmes dans le recueil ; la plupart des élégies adressées nommément à des destinataires commencent avec des initiales élaborées en un motif de bleu et rouge, qui les démarquent comme étant plus importantes que les autres. Le *t* qui commence l'élégie à François I est encore plus grande que celle des autres, ce qui conduit le scribe à diviser le premier vers en l'écrivant sur l'espace de deux lignes -- le seul cas où il adopte une telle démarche (aux rares moments où les vers dépassent une seule ligne de page, soit il continue son écriture dans la marge, comme on voit au neuvième vers au verso de la feuille 12, soit il entasse ses lettres et tronque ses mots encore plus que d'habitude, comme au premier vers au recto de la feuille 15).

Le signe d'indentation qui précède le titre de chaque poème est aussi orné dans le cas de ce premier poème, écrit avec les mêmes couleurs et au même style que l'initiale. Il s'étend aux quatre lignes qui comprennent le titre et la dédicace au roi, beaucoup plus ostentatoire que le petit symbole que l'on trouve ailleurs dans le manuscrit. Plusieurs des cotes que le manuscrit a portés depuis sa parution se trouvent sur cette première page : 2513 en chiffres romains tout en haut de la page, écrit aussi légèrement que les notations faibles qui apparaissent derrière le texte (il n'y a pas de trace indiquant directement l'origine de cette côte en particulier) ; au-dessous de cela en chiffres modernes apparaît le chiffre 1478, côte originelle de ce manuscrit dans la collection de la Bibliothèque royale ; à la droite de ce dernier on trouve le nombre 6517, ostensiblement la deuxième côte sous laquelle on faisait référence à ce texte ; enfin, en bas de la page, écrit de façon plus élaborée que les autres chiffres et fini d'une fioriture, le manuscrit arbore le chiffre 8417 qui reste la côte MS jusqu'à aujourd'hui. L'enseigne rouge de la Bibliothèque royale est située en haut et à gauche sur la page, réfléchi par le même signe sur la dernière page du texte. La pagination apparaît en haut à gauche du côté recto de chaque feuille.

En dépit du fait qu'on n'a qu'un seul manuscrit, on devine des moments dans notre premier poème où le scribe doit avoir fait une faute. Au vers 9, le texte se lit clairement « *Tunc ver et nemini sed nec meminisse iuaret* », mais pour restituer le sens du vers, nous avons choisi d'y lire plutôt *memini* au lieu de *nemini*. La phrase exige un verbe conjugué, et Macé confond par ailleurs l'orthographe de *nemini* pour d'autres mots semblables, comme nous l'avons déjà vu dans l'exemple au verso de la feuille page 24. De plus, s'il avait bien voulu dire *memini*, ce vers contient une belle polyptote avec *memini* et *meminisse*, équilibrée entre les deux parties

du vers et juxtaposée par la conjonction *sed nec*. Au vers 22, le troisième mot semble se lire *fene*, mais la grammaire exige la présence d'un infinitif pour compléter *solent*. Les lettres bâclées de ce mot illisible doivent être des *r* pour créer l'infinitif *ferre*, même s'ils ressemblent plutôt à un *n* mal écrit. Au vers suivant (23), « *At michi qui cum herba zephiroque i cepit aratris* », il y a une lacune entre le *i* et *cepit* par rapport à l'espacement de *cum* et *herba*, ce qui nous conduit à conjecturer que *i cepit* ne peut être rien d'autre que *inceptit* ; le *n* manque, sans qu'il y ait de marque diacritique ni de point sur le *i* (ni d'ailleurs partout sur *cepit*). Cependant, étant donné le contexte -- Macé parle longuement ici du printemps et des nouveautés (et l'amour) qu'amène son arrivée annuelle -- *inceptit* s'impose ainsi comme la leçon la plus pertinente. *Cepit* peut fonctionner dans la phrase, quoique non sans maladresse et difficultés métriques, car l'amour qui saisit sa victime est un topos suffisant pour expliquer ce choix de langage, mais rien n'explique le *i*. Il pourrait être l'impératif d'*eo*, ou peut-être *hi* sans le *h* (Macé ajoute ou enlève parfois les *h* de façon capricieuse), mais ni l'un ni l'autre de ces possibilités n'aide à construire un sens cohérent. Il faut donc que *i cepit* veuille dire *inceptit*.

Nous avons déjà noté la confusion au vers 34, où le placement erroné de la marque diacritique rend difficile à distinguer la bonne leçon entre *omina* ou *omnia*. Au vers 36, « *Maxima quamquam haec est turba capidinibus* », *capidinibus* devrait se lire *cupidinibus*, faute petite et facile à faire ; les *a* et les *u* du scribe sont, en général, assez distincts, donc on peut dire avec certitude que c'est vraiment un *a*, mais le mot *capidinibus* est peu attesté, et le sens de *cupidinibus* s'aligne avec la langue amoureuse que Macé emploie dans le passage. Au vers 48, « *O animi o mea mens indiga cosilii* », ce dernier mot ne peut être que *consilii*, et le scribe a simplement omis le *n* ainsi que toute marque diacritique. Plus loin sur la même page, au vers

56, « *Suavia suavictis suavia suaviolis* », le mot *suavictis* pose des problèmes. Outre le fait que je n'ai trouvé aucune attestation de ce mot, il paraît que le scribe a réécrit sur les lettres après que l'encre avait séché. Il semble que le mot se lit *suaviciis* originellement, et qu'il aurait ajouté plus tard une ligne verticale (comme un *l*) sur le premier *i* et l'a barré d'une marque diacritique. Il n'y a pas de notation jaune pour expliquer ce que Macé voulait dire, et la correction en noir embrouille encore plus la traduction de ce mot, qui n'a pas d'entrée dans le dictionnaire (Gaffiot) ni n'apparaît dans aucun texte classique. J'ai choisi de le traiter comme *suaviculis*, mot qui se présente conformément au thème du poème et du vers, en développant la marque diacritique pour *-ul-*, mais ce n'est certainement pas la seule possibilité. Au vers 83, « *Vade tuis subitis et tam remicantibus alis* », *remicantibus* devrait se lire *remigantibus*, une petite erreur compréhensible vu l'interchangeabilité des lettres *c* et *g* en latin mais qui n'apparaît pas ailleurs dans le texte. Trois vers plus loin (86), « *Vade salutatum per eam quae hummentibus undis* », l'auteur a ajouté un *m* superflu à *hummentibus* sous la forme d'une marque diacritique. Au vers 94, « *Illum turgentes extinuere nothi* », le *n* d'*extinuere* devrait être un *m* pour créer *extimuerere*, la troisième personne du parfait d'*extimesco*, verbe qui revient au prochain vers et qui crée une comparaison entre Notus et Boreas grâce à la polyptote. Au vers 97, « *Disparsis illo supra volitante viretis* », *disparsis* devrait se lire *dispersis* ; le scribe semble avoir confondu les voyelles. On voit la même substitution, un *a* au lieu d'un *e*, au vers 104, « *Et vacuas vita tantat amore animas* ». Nous y discernons une orthographe tendancieuse qui remplace *temptat* par *tantat* : l'*e* est devenu un *a*, le *m* un *n*, et le *p* disparaît entièrement. L'évolution de ce mot est évidente dans son descendant italien *tentare*, qui ressemble beaucoup à la forme présente chez Macé. La confusion des voyelles *a* et *e* se manifeste de nouveau au vers 107, « *Pene ipsum*

elysium iam circumdarat, apellem », où le scribe écrit par erreur l'imparfait du subjonctif *circumdaret* en *circumdarat*. Au vers 130, « *Lumina laedeis aemula syderibus* », le mot *laedeis* est peu attesté et n'apparaît pas dans le *Gaffiot*, mais semble être une forme adjectivale du verbe *laedo*, suivant les normes de la construction des adjectifs visibles dans des mots comme *erroneus* ou *sanguineus*. Enfin, au dernier vers (154), « *Peno puer vincitas ad tua castra anamis* », le dernier mot du poème devrait se lire *animas* au lieu d'*anamis* ; le scribe a simplement transposé les voyelles.

*L'ELEGIA PRIMA*⁵⁸

Ad christianissimum francorum / Regem franciscum / Renati maceti vindocinensis /
cupidinum Elegia prima.

Tempore quo furvas soror ad sua pensa reducit

Alma fatigato Cynthia fratre rotas,

Et tacitis habiles nox prebet amantibus umbras

Humanosque vident sydera sola dolos,

Illo seve tui puer acres pectoris iras

5

Et sensi ardentem sub mea corda facem.

Tunc primum caluere nova mea viscera flamma

Hauseruntque suam pectora perniciem.

Tunc ver et nemini, sed nec meminisse iuaret.

Spirabat tepido ver nova queque solo,

10

Vere nove crescuntque novis cum floribus herbe

Sere nove frondent et nova caltha rose

[1 r°]

Letaque miratur nova vere cacumina quercus

Turgescitque novis pinus odora comis

Totque inter zephireis nova quod vere spirat amicis,

15

⁵⁸ Le texte latin original est disponible en ligne sur Gallica :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105158918/f1.image>

Spiravitque novum mi misero exitium,
 Atque solent fortes submitti vere iuveni.
 Submissa imposito sunt mea colla iugo;
 At non ille meus cum tempore decidat illo
 Qui cum illo primum tempore crevit amor. 20
 Tempore finitur zephirus finitur et herba,
 Nec sua ferre solent semper aratra boves;
 At michi, qui cum herba zephiroque i[n]cepit aratris,
 Finitur nullo tempore saevus amor.
 Vere novo tenere sunt queque tenellula terre. 25
 Tum quoque debueras esse cupido tener --
 Vere novo durum crevit nil praeter amorem;
 Verum amor es ferro durior et chalybe. [1 v°]
 Crevit amor crevitque magis tandemque capistrum
 Ille meo capiti servitiumque dedit. 30
 Nox, cum vere, mei vos estis causa doloris,
 Praecipue morbi ver michi causa mei.
 Nocte quidem celo late radiantibus astris,
 Cum vernam exhallant omnia temperiem,
 Ordimur veneri bellum exitiale suisque. 35
 Maxima quamquam hec est turba capidinibus,
 Sperabamque equites musas peditesque futuras,

Et phoebum signis qui regat arma ducem;
 Et michi iam verbum partho violentius arcu
 Currebat gethicus plus grave missilibus. 40
 Musa lycamdeo michi sanguine tincta rubebat
 Et seva armatum gorgone carmen erat.
 Et iam lays erat numero male cesa cruento
 Foeda peregrinis ante venusta procis. [2 r°]
 Tam michi ledee facies despecta lacene 45
 Terret amatorem (tam prius equa) parim
 Sic ego vel superos contra improbus arma gerebam.
 O animi o mea mens indiga co[n]siliis,
 Forte suis ibat bigis formosa dione
 Et sua dispensans furta suasque faces, 50
 Et nunc in silvas nunc in freta nunc et in urbes,
 Frenatas tacita nocte regebat aves.
 « Ecquis (ait) mea vita puer meus o amor omnes
 Delitie matris blanditieque tue,
 Ille vides (dulcisque suo collibat amanti 55
 Suavia suaviculis suavia suaviolis)
 Ille vides flammisque tuas colludit et illa
 O impotente tua spicula iacta manu,
 Queque coegerunt varias se invertere formas

Et taurum fieri nunc satyrumque iovem. 60 [2 v°]
 Ceridet vires tanquam vel sit iove maior
 Et terre et celi pontivagisque deis.
 Lays olebit ait reliqueque heroides et vos
 Rivales, quamquam milia multa proci;
 Et lese calydon dyane sensiit iras, 65
 Fatali calydon semivorata sue;
 Novit et ultorem Niobe temeraria phebum,
 Nunc niobe a mesto collachrimans sypilo.
 Tolle facem quid enim quid enim tua tela retardat?
 Et tibi mille dabo basia. Tolle facem 70
 (Quosque sciat) discat qui sint in amore dolores
 Et male depingi res male nota potest. »
 Dixit, at orantis puer insilit oscula et haerens,
 Pene animam roseis deserit in labiis;
 Qualia nec Cybele dilectus prebeat athys, 75
 Qualia nec fido fida columba mari. [3 r°]
 Inde ex tot plena que fert deus ipse pharetra
 Aurata calamum cuspide legit amor.
 Legit et atrocem iam in me sinuaverat arcum,
 Proximaque eterni causa doloris erat. 80
 Extensam remorata manum venus improbus ille est

Et qui per telum non nisi forte cadat.

« Vade, tuis subitis et tam remicantibus alis,

Vade, puer nigri limina quere Iovis,

Quique per Elysios cum colludit appellem 85

Mirantesque sua detinet arte animas.

Vade, salutatum per eam que hummentibus undis

Orta sue pulchrum constitit artis opus.

Inde tue extremas per arundinis imprimat oras

Aut nemesim aut si que pulchrior ulla fuit. » 90

Dixerat, auratis citus ille evanuit alis

Plurima passer cum pipilat ante volans. [3 v°]

Aera purpureum et sublimis persequat auras

Illum turgentes extingere nothi.

Extimuit veteris boreas memor Orythiæ, 95

Et vacuo volitant aere quotquot aves.

Disparsis illo supra volitante viretis

Crescebant frondes senticulisque rose

Et iam tenarii penetrare subintrat orchis

Et pueri et iuvenes et stupere nurus. 100

Phyllis et antiqui nec adhuc oblita doloris

« Hic ne ait innotis sanguineusque puer

His ne etiam regnis ponit sua iura Cupido

Et vacuas vita tantat amore animas. »

Venerat elysios tandem loca florida campos, 105

Gestit ubi variis libera turba iocis.

Pene ipsum elysium iam circumdarat, apellem

Erectum celso deligit in tinnulo. [4 r°]

Pingebat stellati animal par pene lacerti,

Credita nulla fera est quam Salamandra magis. 110

Istam virgo feram fuerat, sine nomine virgo,

Scribatur statio qua tamen apta fuit;

Contactu molli palpans demulcet et iras,

Abiicit et virus blandaque corda facit.

Et iam deposita feritate gravique veterno 115

Equior adversis incipit ire feris.

Quamque prius fugere urso fulvoque leoni

Serpit in herbosis mitior illa iugis.

Plurima circumstans operi pia turba favebat,

Et dignum vel cui turba faveret erat. 120

Matris amor mandata sue prefertque salutes,

Audita expletum voce pependit opus.

Porrexitque facem -- dii! sed quam cuspide acuta!

A calybe eliciat sanguinis illa notas. [4 v°]

Hec correpta manu flamma interiore perurit; 125

Officio vires ut reor illa dedit.

Inde novam extrema depingit arundine formam :

O forma ethereos digna movere deos,

Ampla quidem frons est. amplaque micantia fronte,

Lumina laedeis emula syderibus. 130

Purpureis labiis formatur et ore venusto,

Proque genis geminas quis putet esse rosas.

Nasus erat quondam formose qualis elyse,

Nec longus nimium nec brevis ille fuit.

Flavebant crines in eburnea colla solute, 135

Brachiaque alpina vel magis alba nive.

(Urgeat utque magis) nudis erat illa papillis,

Denique et in toto corpore nuda fuit.

Quis non aut inter silices adamantaque durum

Natus et in lybico Tigride pastus agro, 140 [5 r°]

Interiora illa percussus viscera flamma,

In flammas preceps in furiasque ruat.

Forma fuit vel quam puer ipse cupido cupiret

Visa facta parens invidiosa dea est.

Instabam numeris et adhuc mea bella minabar 145

Et crudo aspersum sanguine carmen erat.

Improbis ille trucem sinuavit fortiter arcum.

« Quodque novum referas suscipe dixit opus. »

Protinus arserunt fixa michi corda sagitta,

Arida ceu misso flagrat ab igne seges. 150

Tunc ceca insolitas hauserunt viscera curas,

Ignotusque rudi pectore crevit amor,

Quique tuis prius arma tuli contraria castris,

Peno puer vinctas ad tua castra anamis.

[5 v°]

La première élégie des vœux de Renatus Macetus de Vendôme, au plus chrétien roi français des Français.

Au moment où Cynthie, l'alme sœur, vers sa tâche quotidienne

Reconduit ses roues sombres pour relayer son frère épuisé,

Et la nuit fournit des ombres convenables aux amants secrets

Et seuls les astres voient les tromperies humaines,

En ce moment, garçon sauvage, j'ai ressenti les âpres colères de ton esprit 5

Et la torche ardente dans mon cœur.

Alors premièrement mes entrailles se réchauffèrent d'une nouvelle flamme

Et ma poitrine a englouti sa ruine.

Alors je me souviens du printemps, même s'il me plairait de ne pas m'en souvenir.

Le printemps insufflait toutes ses nouveautés à la terre réchauffée 10

Au printemps, les nouvelles herbes poussent parmi les nouvelles fleurs

Les nouvelles roses tardive et le nouveau souci s'épanouissent, [1 r°]

Le chêne joyeux au printemps s'émerveille de ses nouvelles cimes,

Le pin odorant est enflé par sa nouvelle chevelure,

Parmi tant de nouvelles choses au printemps, il respire avec les zéphyrus amis, 15

Ce qui m'a soufflé dans ma misère une mort toute nouvelle.

Et les jeunes taureaux aussi se laissent dompter pendant le printemps,

Mon cou est soumis au joug imposé ;

Or mon amour ne s'éteindrait pas dans cette saison,

Qui a grandi tout d'abord en cette période. 20

Avec le temps le zéphire prend fin, prend fin aussi l'herbe,

Et des bœufs ne mènent pas toujours leurs charrues ;

Mais pour moi, l'amour sauvage qui commença avec l'herbe,

Le vent et les charrues, en aucune saison ne prend fin.

Avec le nouveau printemps apparaissent toutes les choses délicates de la douce terre. 25

Alors tu aurais dû être doux, toi aussi, Cupidon --

Avec le nouveau printemps, rien ne croît à part le dur amour ;

Or, amour, tu es plus dur que le fer et l'acier. [1 v°]

L'amour a grandi de plus en plus et enfin il m'a imposé

Une muselière sur la tête et la servitude. 30

Nuit, vous êtes, avec le printemps, la cause de ma douleur,
 Surtout, printemps, tu es, pour moi, la cause de ma maladie.
 Certes c'est pendant la nuit, les astres luisants partout dans le ciel,
 Quand toute la création exhale la température vernale,
 Que nous commençons la guerre mortelle contre Vénus et les siens. 35
 Quoique la foule des petits amours soit la plus grande,
 J'attendais la venue prochaine des muses, mes chevaliers et mes fantassins,
 Et Phébus le général, qui devait mener l'armée sous son étendard ;
 Et, chez moi, la parole volait plus impétueuse que
 L'arc parthien, plus lourd que les traits des Gètes. 40
 Ma muse rougissait, teintée du sang de Lycambes
 Et la chanson était armée par la Gorgone sauvage.
 Et déjà Laïs était cruellement massacrée par la foule sanglante
 Pour les jolies promesses faites auparavant par les amants étrangers. [2 r°]
 Déjà, le visage méprisé de la Lacédémonienne offensée 45
 Effraie l'amant Pâris (autant que précédemment la jument),
 Ainsi je portais, condamnable, les armes contre les dieux.
 O pensée de mon esprit dépourvu de raison !
 D'aventure la belle Dioné allait dans ses chars
 Distribuant ses amours et ses torches, 50
 Tantôt dans les bois, tantôt sur la mer, et tantôt dans les villes,
 À travers la nuit silencieuse elle guidait ses oiseaux bridés.

« Qui est-ce qui se moque de toi, (dit-elle), ô ma vie, ô Amour mon garçon,
 Toi qui es toutes les délices et les charmes de ta mère,
 Lui, tu le vois (et elle effleure doucement Amour 55
 De ses baisers doux avec de petits bisous tendres)
 Lui, tu le vois, et il se moque de tes flammes
 Et de ces flèches lancées, ô, par ta main impuissante,
 Chacune desquelles a obligé Jupiter d'adopter une forme diverse,
 Et devenir tantôt un taureau, tantôt un satyre, 60 [2 v°]
 En forces pareil à, sinon plus grand que Jupiter
 Et les dieux de la terre, des cieux et qui errent sur la mer.
 Laïs répandra son parfum, dit-elle et les autres héroïnes et vous,
 Prétendants rivaux, bien que vous soyez plusieurs milliers ;
 Calydon aussi a ressenti la colère de Diane blessée, 65
 Calydon à moitié dévorée par le sanglier fatal ;
 Niobé également, l'étourdie, a subi la vengeance d'Apollon,
 Niobé qui pleure aujourd'hui le sort du triste Sipyle.
 Soulève ta torche : qu'est-ce donc, qu'est-ce donc qui ralentit tes traits ?
 Et je te donnerai mille baisers. Soulève ta torche 70
 (Pour qu'il les connaisse toutes) qu'il apprenne quelles douleurs soient dans l'amour
 Et qu'une chose qu'il ignore lui soit mal illustrée. »
 Elle parla, mais l'enfant lui sauta au cou en la couvrant de baisers, et en s'accrochant à elle
 Il a failli abandonner son âme dans ses lèvres roses,

Tels que ni Attis bien-aimé n'a tendu à Cybèle, 75

Ni la colombe fidèle à son époux fidèle. [3 r°]

Ensuite, d'un carquois plein de tant de traits que le dieu lui-même porte

Amour tira une flèche à la pointe dorée.

Il la choisit, et déjà il avait tendu contre moi son arc sauvage,

Et la cause de la douleur éternelle s'approchait. 80

Vénus avait empêché la main tendue -- ce garçon est méchant --

Et dont le dard ne frappe par hasard.

« Va, sur tes ailes volantes et qui rament tant,

Va, garçon, cherche le seuil du noir Jupiter,

Et Apelle de Cos qui à travers l'Élysée s'amuse 85

Et qui, grâce à son art, attire les âmes émerveillées.

Va, te laisser saluer par celle qui, née des ondes humides,

Composa une belle œuvre de son art.

Qu'elle appuie sur les bords extérieurs de ta flèche,

Soit Némésis, soit quelque plus belle dame s'il y en eût. » 90

Elle avait parlé, puis le garçon s'est vite envolé sur des ailes dorées,

Tout comme le passereau gazouille beaucoup en passant au vol. [3 v°]

Il scinde l'air lumineuse et les brises élevées,

Ils l'ont craint, les vents gonflés de Notus.

Borée, se souvenant d'Orithye ancienne, a pris peur, 95

Aussi bien que tous les oiseaux qui volent çà et là dans le ciel dégagé,

La verdure éclatante lorsqu'il volait par-dessus,
 Les feuilles croissaient et les rosiers entourés d'épines ;
 Et déjà il se glisse dedans les profondeurs du souterrain ténare
 Et garçons, jeunes filles et belles-filles furent frappés de stupeur. 100
 Phyllis, elle non plus, n'a jusqu'ici oublié son ancienne douleur.
 « C'est le fait qu'ici, » dit-elle « par ses commandes, l'enfant sanguinaire
 N'impose pas encore ses lois dans ces royaumes,
 Ni ne livre à la tentation de l'amour les âmes dénuées de vie. »
 Enfin fut-il arrivé aux lieux fleuris, les champs Élysées, 105
 Où la foule libre exulte en divers badinages.
 Il avait à peine fait une fois le tour de l'Élysée,
 Quand il choisit Apelle fier dans sa hauteur éclatante. [4 r°]
 Il peignait l'animal qui est presque l'égal du lézard étoilé ;
 On fait plus foi à la salamandre qu'à toute autre bête. 110
 Que cette bête avait été une jeune fille, jeune fille sans nom,
 Qu'il soit écrit, placement qui lui fut pourtant convenable
 Le caressant d'un toucher léger, elle le calme et enlève
 Les colères et les venins et en adoucit le cœur.
 Et la férocité désormais mise de côté avec la torpeur, 115
 Elle s'avance plus sereinement parmi les bêtes hostiles ;
 Plutôt que de fuir l'ours et le lion fauve comme auparavant,
 Elle se glisse sur les collines herbeuses.

Se tenant en cercle, la bien grande foule pieuse favorisait l'œuvre,

Laquelle était bien digne de ce que la foule la favorise. 120

De sa mère, Amour annonce les décrets et les salutations ;

Sa voix entendue, il suspendit l'œuvre achevée,

Puis il étendit la torche -- Dieux! Quelle pointe aiguisée!

Elle attire par l'acier les signes du sang. [4 v°]

Ces choses saisies dans la paume de la main, elle brûla d'une flamme intérieure; 125

Donnant ainsi, à ce qu'il me semble, du pouvoir à la fonction.

De là, il dépeint une nouvelle forme avec la pointe de sa flèche :

O beauté digne d'émouvoir les dieux célestes !

Vaste en effet est le front, et scintillantes dans ce front vaste,

Les yeux éclatants rivalisent avec les étoiles humiliées. 130

Aux lèvres vermeilles, à la bouche charmante elle est formée,

Et à la place des joues tout suggère des roses jumelles.

Son nez était tel que jadis celui de la belle Élise,

Car il n'était ni trop long ni trop petit.

Ses cheveux dorés flottaient libres sur son cou d'ivoire 135

Et ses bras plus blancs encore que la neige alpine.

(Et pour qu'elle puisse insister encore davantage) elle se dresse les seins nus,

Enfin, elle était nue de tout son corps.

Qui ne voudrait pas, sinon celui né entre les pierres et le dur acier

Et nourri par une Tigresse dans les champs libyens, 140 [5 r°]

Les entrailles intérieures percées par cette flamme,

Se précipiter vers les flammes et vers le délire ?

Sa beauté fut telle que Cupidon lui-même la désirait,

Si bien que sa mère divine semblât en être jalouse.

Je me suis appliqué sans relâche aux vers et jusqu'ici, j'ai menacé de faire des poèmes de

[guerre, 145

Et mon poème était aspergé du sang cruel.

Or, ce garçon pervers a courbé vigoureusement l'arc sauvage.

« Entreprends quelque chose de nouveau, dit-il, que tu feras connaître. »

Tout de suite la flèche fixée dans mon cœur m'a brûlé

Comme brûle un champ sec, une fois qu'on y a mis la flamme ; 150

Dès lors les entrailles cachées ont englouti des soucis inhabituels,

Et l'amour étranger croît dans mon cœur inculte,

Et moi qui ai premièrement porté des armes adverses contre ton camp,

Garçon, j'ai fini par ramener vers ton camp des esprits captifs.

[5 v°]

LA DUALITÉ ET LE RÈGNE DE LA VOIX PESSIMISTE DANS L'*ELEGIA PRIMA* DE RENÉ MACÉ

Sous le titre *Ad christianissimum francorum Regem franciscum Renati maceti vindocinensis cupidinum Elegia prima*, Macé commence le premier poème de son recueil, poème qui, en dépit de son destinataire, n'a guère la flatterie extensive destinée à l'intention d'un mécène caractéristique des œuvres de la Renaissance composées en milieu de cour. Outre une seule référence des vers 108-114, Macé ne mentionne pas du tout le roi auquel il le dédie, préférant se concentrer plutôt sur un récit d'amour à base mythologique. Il révèle dès le premier vers l'intérêt qu'il porte au panthéon des dieux païens de l'ancienne Rome, et il continue à leur rendre hommage jusqu'à la fin avec une vivacité qui peut surprendre chez un frère bénédictin. Il s'inspire fortement des poètes élégiaques latins, notamment Properce, Catulle, et surtout Ovide⁵⁹ ; les références à ce dernier dominent notre poème. Macé s'intéresse non seulement à ses *Amores*, mais aussi à l'*Ars Amatoria* et aux *Métamorphoses*. On trouve quand même par moments des allusions aux autres œuvres du poète de Sulmone, celles qui se prêtent moins à la thématique amoureuse. Macé mélange tous ces éléments historiques pour créer sa propre histoire d'amour -- une histoire peu chrétienne, mais bien passionnée et qui à la fois rappelle les anciens qui la précèdent et anticipe l'imaginaire qui s'élaborera sous la plume collective de la Pléiade.

Macé n'introduit pas tout de suite sa maîtresse Lactea, qui fera son début dans le deuxième poème de ce recueil seulement. Il n'hésite pas toutefois à aborder la thématique

⁵⁹ L'intérêt pour Ovide est très répandu dans la France de la Renaissance. Pour une vue d'ensemble de l'importance de ce poète dans la littérature française, voir A. Moss. *Ovid in Renaissance France : A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1982, et H. Lamarque, et A. Baïche. *Ovide en France dans la Renaissance*. Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.

traditionnelle de l'amour, car son *Elegia prima* ne sert aucunement de *recusatio* ; Macé ne s'excuse pas de son choix d'écrire la poésie amoureuse, et ne suggère jamais qu'il ait voulu écrire des œuvres plus « studieuses » que l'élégie, ni qu'il aspire un jour à abandonner le genre en faveur d'autres formes plus « sérieuses » comme l'épopée. Il revient continuellement à l'image du Cupidon méchant qui s'est emparé cruellement du pauvre poète réticent, image bien familière de la poésie de ses modèles,⁶⁰ mais il n'exprime jamais aucun remords sur cette écriture que l'amour l'a obligé à faire.

Cette analyse s'occupe principalement des allusions aux sources anciennes dont Macé s'inspire, surtout les poètes élégiaques notés ci-dessus. Nous examinerons par sections l'*Elegia prima*, et nous constaterons la fréquence de ces références, qui se présente pour le moins à raison d'une fois tous les 5 vers. Nous noterons aussi comment Macé emploie les procédés de l'intertextualité pour nuancer son poème et pour produire une dualité de ton. Il y a sans doute plus de travail à faire sur ce poème (sans parler du reste du recueil, qui mérite une étude plus compréhensive), particulièrement concernant les allusions aux auteurs contemporains et aux aspects socio-historiques, choses qu'on ne traite pas de façon détaillée ici.

Le poème, qui compte de 153 vers et est composé en distiques élégiaques, s'ouvre avec une série de scènes pastorales où le printemps occupe le rôle central. La nuit tombe, époque des amours secrets, guidée par la main de Diane ici identifiée sous le nom de Cynthie, et Amour allume le cœur de notre poète (1-8). Après une série d'images végétales (9-16), Macé introduit la fameuse métaphore du taureau attelé qui figure l'asservissement de l'amant élégiaque à sa

⁶⁰ Par exemple, les deux premiers poèmes des *Amores* peignent l'image d'un Cupidon capricieux qui tourmente et distrait Ovide.

maîtresse (17-30). Après la série d'images bucoliques des premiers vers, Macé propose une guerre entre Vénus et Apollon qui oppose l'amour à l'inspiration poétique, où notre poète se bat aux côtés d'Apollon et des muses (31-42). À partir de ce moment, Vénus et Cupidon deviennent chacun à son tour la figure principale de l'amour. Macé s'attarde sur des références historiques et mythologiques dans son portrait du conflit, avant de se recentrer sur les divinités de l'amour (43-52). Vénus loue la puissance de son fils et ses conquêtes, notant en particulier quelques-unes de ses victoires sur Jupiter pour souligner que personne n'est en sûreté devant la menace de ses flèches (53-82). Par la suite, la déesse de l'amour commande à son fils de voyager aux Enfers (83-90), où il trouve le peintre grec Apelle et lui demande de peindre la Salamandre, symbole du roi François I (91-108).⁶¹ Une brève histoire quasi-étiologique s'en suit, après laquelle Macé revient de nouveau à son histoire amoureuse (109-120). Cupidon se met encore une fois à son travail (121-127), où notre poète introduit la maîtresse de Macé avec une description détaillée (128-138), dans laquelle il dit qu'elle est plus belle que Vénus (139-146). Le poème se termine sur la résolution définitive de la guerre, où enfin Cupidon réussit à influencer Macé et notre poète-amant se trouve dans le camp d'Amour (147-153).

Macé évoque une dualité de personnage qui dirige ce poème : d'une part, on voit la passion d'un jeune amant (que j'appelle « l'amant optimiste ») qui vient de tomber amoureux, victime des caprices de Cupidon ; les images bucoliques du printemps et de la nuit que comporte la première partie du poème appartiennent de cette perspective. D'autre part, on rencontre un amant plus chevronné, qui se souvient de la passion initiale qu'il a connue, tout

⁶¹ Sur l'iconographie du salamandre dans son association à l'identité du roi François Ier, voir l'étude d'A.-M. Lecoq, *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Editions Macula, 1987, p. 35-52.

en rappelant que la douleur subie au nom de l'amour éclipse de bien loin cette même passion, si bien qu'il conseille sans cesse au lecteur (et à la personnification du jeune amant) de résister autant que possible à la puissance de l'amour, qui n'apporte que de la tristesse. Les références extensives aux poètes élégiaques qui l'ont précédé constituent souvent les armes de ce deuxième amant que j'appelle « l'amant pessimiste », et il indique les expériences de ces anciens auteurs pour montrer que l'amour apporte principalement la souffrance. On note que la moitié des allusions aux mythes antiques renvoient à des histoires tragiques, comme le viol de Léda au vers 45 ou le mythe d'Antiope au vers 60. Macé préfère ces tragédies qui renforcent son objectif de conseiller à ses lecteurs et au soi-même d'autrefois (le jeune amant optimiste) de résister à Cupidon autant que possible en raison de la douleur qui attend ceux qui tombent amoureux. En même temps, il introduit une dualité entre le *servitium amoris* et le *militia amoris*, l'amant qui sert sa maîtresse comme esclave et l'amant qui ressemble à un soldat au nom de l'amour. Ces deux *topos* semblent appartenir aux deux personnifications de l'amant : le jeune optimiste incarne le *servitium amoris* ; il ferait tout ce que sa maîtresse lui demande sans l'intervention de son libre arbitre. Les traits de Cupidon lui a infligé la folie de la servitude, et de même qu'il n'a pas choisi de tomber amoureux, aussi n'a-t-il d'autre choix que de servir. Macé note qu'il se trouve sous le joug de l'amour au vers 18, au plein milieu du domaine de l'amant optimiste pour qui le printemps représente l'amour. Par contre, pour le *militia amoris* l'amour consiste en une série d'obligations et de souffrances, non forcément au nom d'une maîtresse, mais au nom d'Amour. Ce deuxième correspond à l'amant pessimiste, qui est conscient de son obligation à l'amour, un devoir imposé par Cupidon et non par sa maîtresse, et il est bien conscient de la souffrance qu'il endure pour le servir. Or le *servitium amoris* et le *militia amoris*

ne sont que deux aspects d'un même problème : quelle que soit l'origine instigatrice de la servitude, l'amant est obligé de servir. Semblablement, les deux facettes de l'amant ne sont que deux parties de l'ensemble qui est Macé. Il est à la fois le jeune amant optimiste et l'amant sage pessimiste ; il incarne à la fois le *servitium amoris* et le *militia amoris*. La troisième source de la dualité dans *l'Elegia prima* consiste en la guerre entre Vénus et Apollon, annoncée au vers 35, qui oppose les forces d'Amour à celles de l'inspiration poétique, et vraisemblablement l'élegie à l'épopée. C'est ici que Macé se trouve le plus tiraillé entre les deux aspects de soi-même. Cupidon exige par ses flèches que l'amant assume le rôle du soldat et qu'il se bat à ses côtés, conformément aux exigences du *militia amoris*. Cependant, c'est l'amant optimiste qui appartient à Cupidon et qui le suivrait sans questionner. L'amant pessimiste domine le récit de la guerre, et pour tenter de résister à l'amour (afin de suivre ses propres conseils) il se rallie à Apollon et au côté de l'écriture et de la rationalité. Néanmoins, notre amant se trouve toujours pris entre les deux : même les armes qu'il tente d'employer contre Amour sont propres à Cupidon (un arc et des flèches [vv. 30-40]). Quoiqu'il finisse par passer à l'armée de Cupidon (vv.153-154), son choix d'honorer l'amour par l'écriture maintient un équilibre entre Cupidon et Apollon, et propose un terrain d'entente entre les deux aspects de l'amant : l'amant pessimiste domine, mais il se souvient de l'amant optimiste, et les deux s'accordent pour écrire l'élegie.

Vers 1-4 : Cynthia

Il commence tout d'abord avec une référence mythologique :

« Tempore quo furvas soror ad sua pensa reducit

Alma fatigato Cynthia fratre rotas,

Et tacitis habiles nox prebet amantibus umbras

Humanosque vident sydera sola dolos, » (vv. 1-4).

*[Au moment où Cynthia, l'alme sœur, vers sa tâche quotidienne / Reconduit ses roues
sombres pour relayer son frère épuisé, / Et la nuit fournit des ombres convenables aux
amants secrets / Et seuls les astres voient les tromperies humaines,]*

Cynthia dans ces vers est évidemment Diane, la triple déesse et sœur d'Apollon, dans son rôle céleste de patronne de la lune. Ces vers ne laissent subsister aucun doute sur l'identité divine de ce personnage, qui s'appelle parfois par ce nom. Macé introduit ainsi l'espace liminal entre le jour et la nuit, un temps d'hésitation et d'incertitude, qui, comme dit notre auteur, se prête aux liaisons clandestines, où personne ne peut découvrir les secrets de l'amour, hormis ceux qu'il a déjà atteints. De plus, cet espace d'hésitation entre jour et nuit reflète la dualité qui caractérisera le personnage de Macé pendant tout le poème : il passe du jour, temps d'action et de chaleur, représentatif du jeune amant optimiste, à la nuit, période des ténèbres et secrets, représentative de l'amante sage et pessimiste. Le jour cède à la nuit au début du poème, de même que l'amant pessimiste domine l'amant optimiste pendant la plupart de l'histoire. Ces vers introduisent aussi le motif de la nature qui soutient et représente l'amour jeune, thème qui se prolongera pendant la première moitié du poème et qui est bien établi dans les élégies latines, comme au début de *l'Ars Amatoria* ou dans les poèmes de Tibulle. La déesse virginale préside sur les relations évoquées sans ironie de la part de l'auteur, mais l'invocation de cette déesse dans les premiers vers tranche avec les thématiques amoureuses (et parfois érotiques) que Macé ne tardera pas à introduire.

Mais pourquoi est-ce que Macé a choisi l'appellation Cynthia pour Diane ici ?⁶² Bien qu'il soit vrai que la déesse apparaît parfois sous ce nom, il n'est certainement pas aussi commun ni si reconnaissable que le nom Diane. Ovide emploie le mot *Diana* (ou une de ses déclinaisons) 53 fois à travers toutes ses œuvres⁶³ ; en revanche, il n'y a que six attestations de la déesse sous le nom de Cynthia dans ce même corpus.⁶⁴ En même temps, le nom Cynthia vu à la lumière de l'épigramme fait penser à une autre femme, non une divinité mais une mortelle, la maîtresse de Propertius.⁶⁵ Cette double référence est sans doute un des buts de Macé lorsqu'il évoque ce nom tout au début de son propre poème. Il ne manque pas en effet de rappeler au lecteur l'autre Cynthia, rendue fameuse grâce à l'épigramme, et annonce d'emblée la fidélité du poète aux normes du genre érotique latin. Une référence aussi transparente conduit le lecteur à anticiper les éloges et les références latines qui vont suivre. Notre auteur fait preuve en même temps d'une connaissance complexe et détaillée de la mythologie et la littérature antique. Quand Diane réapparaît dans l'*Elegia prima* au vers 65, citée en référence au mythe de Calydon au milieu d'une énumération des héroïnes mythologiques subjuguées et blessées par Amour, Macé a

⁶² Il se peut aussi que Cynthia fasse allusion à une figure de la cour française de l'époque, notamment Diane de Poitiers, qui partage le nom de la déesse évoquée ici.

⁶³ *Am.* 2.5 vv. 27 ; *Am.* 3.2 vv. 31 ; *AA* 1 vv. 259 ; *AA* 3 vv. 143 ; *Her.* 4 vv. 87 ; *Her.* 4 vv. 91 ; *Her.* 12 vv. 69 ; *Her.* 12 vv. 79 ; *Her.* 20 vv. 7 ; *Her.* 20 vv. 175 ; *Her.* 20 vv. 213 ; *Her.* 20 vv. 219 ; *Her.* 21 vv. 9 ; *Her.* 21 vv. 65 ; *Her.* 21 vv. 107 ; *Her.* 21 vv. 151 ; *Meta.* 1 vv. 487 ; *Meta.* 1 vv. 695 ; *Meta.* 2 vv. 425 ; *Meta.* 2 vv. 451 ; *Meta.* 3 vv. 156 ; *Meta.* 3 vv. 180 ; *Meta.* 3 vv. 185 ; *Meta.* 3 vv. 252 ; *Meta.* 4 vv. 304 ; *Meta.* 5 vv. 375 ; *Meta.* 5 vv. 619 ; *Meta.* 6 vv. 415 ; *Meta.* 7 vv. 746 ; *Meta.* 8 vv. 272 ; *Meta.* 8 vv. 353 ; *Meta.* 8 vv. 395 ; *Meta.* 8 vv. 579 ; *Meta.* 9 vv. 89 ; *Meta.* 10 vv. 536 ; *Meta.* 11 vv. 321 ; *Meta.* 12 vv. 35 ; *Meta.* 13 vv. 185 ; *Meta.* 14 vv. 331 ; *Meta.* 15 vv. 196 ; *Meta.* 15 vv. 489 ; *Fast.* 1 vv. 387 ; *Fast.* 2 vv. 155 ; *Fast.* 3 vv. 81 ; *Fast.* 3 vv. 261 ; *Fast.* 4 vv. 761 ; *Fast.* 5 vv. 141 ; *Fast.* 6 vv. 745 ; *Trist.* 2 vv. 105 ; *Pont.* 1.1 vv. 41 ; *Pont.* 3.2 vv. 93 ; *Ibis* vv. 477 ; *Ibis* vv. 593.

⁶⁴ *Her.* 18 vv. 74 ; *Meta.* 2 vv. 465 ; *Meta.* 7 vv. 755 ; *Meta.* 15 vv. 537 ; *Fast.* 2 vv. 91 ; *Fast.* 2 vv. 159.

⁶⁵ Dans son « Manuscript Tradition of Propertius », J. Butrica note que les manuscrits de Propertius étaient peu connus au début du XVI^e siècle, mais la référence à la deuxième moitié du vers 28 me semble clairement une allusion à ce poète élégiaque, ce qui se prête à la théorie que Macé pouvait indiquer par ici cette Cynthia. Cependant, on note que d'autres poètes désignent aussi leurs maîtresses par ce nom : notamment Piccolomini, le futur pape Pie II, qui écrivait la poésie amoureuse et érotique avant une réformation de caractère qui l'a conduit jusqu'à la papauté (J.J. Norwich. *Absolute Monarchs : a History of the Papacy*, 1^e éd., Random House, 2011, pp. 254.).

désormais abandonné l'appellation Cynthie en faveur du nom plus commun, Diane (dans sa récitation de l'histoire de Calydon, Ovide emploie aussi ce nom pour la déesse⁶⁶).

Vers 5-8 : l'introduction de l'Amour

Macé passe rapidement de la double figure de la déesse virgine et maîtresse de Properce à la figure clé de son poème : Cupidon.

« Illo seve tui puer acres pectoris iras

Et sensi ardentem sub mea corda facem.

Tunc primum caluere nova mea viscera flamma

Hauseruntque suam pectora perniciem. » (vv. 5-8).

[En ce moment, garçon sauvage, j'ai ressenti les âpres colères de ton esprit / Et la torche ardente dans mon cœur. / Alors premièrement mes entrailles se réchauffèrent d'une nouvelle flamme / Et ma poitrine a englouti sa ruine.]

Au même moment, il se projette dans le rôle de l'amant élégiaque, poète soumis à la volonté d'Amour, ce « *seve puer* ». Notre poète se présente comme réticent, une victime des caprices de Cupidon, qu'il appelle constamment méchant et sauvage. Dès la première mention de ce dieu d'amour, Macé évoque le thème de la souffrance de l'amour, *topos* qui caractérise l'élégie de la Renaissance autant que celle de l'antiquité.⁶⁷ Il décrit l'amour sous les traits des « *acres iras* » de Cupidon, et de l'« *ardentem facem* » qui l'atteint au cœur. L'image de la flamme

⁶⁶ Ovide, *Méta*. 8 vv. 272.

⁶⁷ Pour des renseignements plus détaillés sur l'évolution et les similarités entre la littérature néo-latine et ancienne, voir V. Moul. *A Guide to Neo-Latin literature*. Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2017. Sur l'élégie de l'antiquité en générale, voir P. Veyne. *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*, Le Seuil, 2014. Et pour un aperçu de l'élégie de la Renaissance, voir H. Parker, « Renaissance Latin Elegy ». *A Companion to Roman Love Elegy*. Blackwell Publishing Ltd, éd. B. Gold, 2012.

d'amour, très fréquente dans ce genre de poésie, se prolonge au vers suivant et dessine ainsi un contraste entre la flamme qui blesse et brûle et celle qui nourrit et réchauffe. Cette angoisse que Cupidon inflige à sa victime sert aussi à « *caluere nova mea viscera flamma* », en même temps qu'elle invite le désastre (*perniciem*). Néanmoins, la souffrance à laquelle ce vers fait référence est mise en évidence par la fin du vers 7, « *viscera flamma* », et le rapport intertextuel explicite qui s'y annonce entre Macé et Ovide. Cette locution apparaît aussi à la fin du vers 105 de la *Remedia amoris*, où Ovide conseille à son lecteur d'étouffer la flamme de l'amour tout de suite s'il ne veut pas en souffrir les effets, car plus on attend pour le traiter, plus il est difficile de l'arrêter.⁶⁸

On voit émerger dans ces vers une thématique de la dualité de l'amant. Macé, au début de son poème, maintient pour l'instant son espoir d'un avenir paisible et le maintien de sa passion amoureuse, esprit qui appartient à l'amant optimiste. Il reconnaît qu'aimer c'est souffrir, et il se sent percer par la flamme d'amour, mais il espère que l'amour va lui emmener aussi le plaisir ; il parle ensuite du printemps et des beautés qui y vont de pair (vv. 9-25). Or en même temps qu'il est au début de son amour et plein d'espoir, il sait bien que les poètes élégiaques qui l'ont précédé n'ont rien gagné d'autre pour leur peine que la souffrance et l'ignominie (en ce qui concerne les affaires de l'amour, du moins) et qu'il suivra probablement

68

« Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, uulnus
 Dilatum longae damna tulisse morae.
 Sed, quia delectat Veneris decerpere fructum,
 Dicimus assidue "cras quoque fiet idem."
 Interea tacitae serpunt in *uiscera flammae*
 Et mala radices altius arbor agit. » (Rem. Am. vv. 101-106, emphase mienne).
 [J'ai vu moi-même une blessure qui était premièrement guérissable / Empirée par un long retard.
 / Mais puisqu'il nous plaît de cueillir les fruits de Vénus, / Nous disons constamment « La même
 chose se passera demain aussi. » / Pendant ce temps, les flammes secrètes glissent dans nos
 entrailles / Et l'arbre méchant pousse plus profondément ses racines.]

sur leurs traces -- ainsi se déclare l'influence de l'amant pessimiste. En faisant référence ici à la *Remedia amoris*, il essaie de se conseiller le contraire, de ne pas s'investir trop dans les jeux de Cupidon, de se désengager quand il en a encore la possibilité.

Vers 9-16 : les nouveautés du printemps

Macé introduit au prochain vers le motif de la nature et la métaphore des nouveautés d'un jeune amour, transition effectuée conformément aux images pastorales qui inondent le passage pertinent du *Remedia* (et qui se reproduisent fréquemment dans les *Amores* et l'*Ars amatoria*).

« Tunc ver et nemini, sed nec meminisse iuaret.

Spirabat tepido ver nova queque solo,

Vere nove crescuntque novis cum floribus herbe

Sere nove frondent et nova caltha rose

Letaque miratur nova vere cacumina quercus

Turgescitque novis pinus odora comis

Totque inter zephireis nova quod vere spirat amicis,

Spiravitque novum mi misero exitium, » (vv. 9-16).

[Alors je me souviens du printemps, même s'il me plairait de ne pas m'en souvenir. / Le printemps insufflait toutes ses nouveautés à la terre réchauffé / Au printemps, les nouvelles herbes poussent parmi les nouvelles fleurs / Les nouvelles roses tardive et le nouveau souci s'épanouissent, / Le chêne joyeux au printemps s'émerveille de ses nouvelles cimes, / Le pin odorant est enflé par sa nouvelle chevelure, / Parmi tant de

*nouvelles choses au printemps, il respire avec les zéphyrus amis, / Ce qui m'a soufflé dans
ma misère une mort toute nouvelle.]*

On voit encore une fois l'équilibre que Macé maintient entre le passé et le présent. La référence à la mémoire, soulignée par la polyptote de *memini*, produit le même effet sur la chronologie que nous voyons avec les deux côtés de l'amant, où le poète semble avoir déjà vécu et perdu son amour, et il ne fait que de nous raconter son histoire dans ce poème. D'ailleurs, il parle de *l'innamoramento* comme s'il était toujours jeune amant au tout début de l'amour.⁶⁹ Son discours sur le printemps et les images qu'il dépeint de la végétation qui fleurit pendant cette saison font allusion à la croissance de l'amour et les possibilités incertaines de l'avenir. Cependant, la nature cyclique des plantes assombrit la joie et les couleurs du printemps ; au même moment que l'on célèbre la nouvelle vie de la rose et du souci, on reconnaît la nature transitoire de ces délices.⁷⁰ Macé se rend compte de ce cycle, et il révèle aux vers 15 et 16 qu'il n'a pas perdu de vue la douleur intrinsèque à la nouveauté de cette saison.⁷¹ Nous ne nous sommes pas encore éloignés du conseil d'Ovide qu'il a cité auparavant, que l'on devrait se soumettre à l'amour parce que s'attarder entre l'acceptation et la résistance sert seulement à inviter encore plus de douleur.

⁶⁹ *L'innamoramento*, thème fort pétrarquien, désigne le coup de foudre de l'amour soudain et souvent douloureux qui sert à déclencher la chute vers l'amour et la souffrance qui y vont de pair. Ce moment frappant divise la vie en deux : la partie avant le toucher d'Amour, et la partie après. Cette fosse est un thème central dans *l'Elegia prima*, où on voit à la fois le Macé qui se souvient de la souffrance de l'amour et le Macé qui ressentit le début de l'amour au moment de *l'innamoramento*.

⁷⁰ Pour des renseignements détaillés sur le traitement du cycle de vie au Moyen Âge, voir E. Sears, *The Ages of Man : Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton University Press, 1982.

⁷¹ Pour des renseignements détaillés sur le traitement de la mort et sa nature cyclique, voir C. Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance : D'Hélinant de Froidmont à Ronsard*. Classiques Garnier, 1989.

Le vers 14 de l'*Elegia prima* renvoie au vers 103 du dixième livre des *Metamorphoses*, au moment où les arbres se rassemblent pour entendre le chant d'Orphée.

« Et succincta comas hirsutaque uertice pinus,

Grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis

Exuit hac hominem truncoque induruit illo. » (*Meta.* 10 vv. 103-105, emphase mienne).

[*Et le pin, grouillé de sa couronne de chevelure court, / Cher à Cybèle, mère des dieux,*

depuis qu'Attis / A retiré son corps ainsi et a durcit en ce tronc.]

Le pin de Macé évoque celui d'Ovide (et anticipe celui de Ronsard⁷²), situé à la fin d'une énumération d'images végétales qui se réunit grâce à la beauté et le talent d'un poète (les arbres se réunissent pour être témoins d'Orphée et de Macé respectivement). Chez les deux auteurs, la nature répond aux vœux du poète et à l'amour qui le conduit, véritable démonstration de la puissance de Cupidon, qui lui permet d'émouvoir non seulement les cœurs des hommes, mais aussi la nature elle-même. Macé, de façon subtile, se compare à Orphée : ce sont ses paroles qui rassemblent les arbres, son amour qui éveille la terre comme le printemps, c'est lui, le poète puissant, qui raconte les histoires des dieux.⁷³ Néanmoins, il n'a certainement pas oublié la fin tragique de l'amour d'Orphée et Eurydice, qui précède la scène ovidienne à laquelle il fait allusion, de la même façon dont sa propre clairvoyance de la fin tragique qui l'attend annonce déjà son énumération des nouveautés du printemps. Cette référence marque la première de plusieurs allusions aux tragédies amoureuses mythiques qui dominent ce texte,

⁷² P. de Ronsard. « Le pin ». *Œuvres complètes*, éd. J. Céard et al, 1993, pp. 735-739.

⁷³ Pour des renseignements détaillés sur le traitement d'Orphée au XVI^e siècle, voir F. Joukovsky. *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*. Genève, Librairie Droz, 1970. Notable aussi est l'épopée contemporain de Quinziano Stoa en trois livres intitulé *Orpheos libri tres*, qui a apparu en France en 1514 et qui a approfondi le mythe d'Orphée établi par Virgile et Ovide. Voir J. Braybrook. « The Miraculous Powers of the Poet : Quinziano Stoa's *Orpheos libri tres* ». *Humanistica Lovaniensia*, vol. 62, 2013, pp. 201–224.

où l'amant pessimiste interrompt les espoirs de l'amant optimiste pour renforcer son refrain :
que rien n'attend les amoureux outre la souffrance.

Vers 17-24 : le taureau attelé

Le ton bucolique que Macé adoptait au début de l'*Elegia prima* se confirme dans l'image du taureau attelé commun dans l'élegie depuis l'Antiquité, avec laquelle il introduit le thème de l'amant serviteur.

« Atque solent fortes submitti vere iuveni.

Submissa imposito sunt mea colla iugo;

At non ille meus cum tempore decidat illo

Qui cum illo primum tempore crevit amor.

Tempore finitur zephirus finitur et herba,

Nec sua ferre solent semper aratra boves;

At michi, qui cum herba zephiroque i[n]cepit aratris,

Finitur nullo tempore saevus amor. » (vv. 17-24).

[Et les jeunes taureaux aussi se laissent dompter pendant le printemps, / Mon cou est soumis au joug imposé ; / Or mon amour ne s'éteindrait pas dans cette saison, / Qui a grandi tout d'abord en cette période. / Avec le temps le zéphire prend fin, prend fin aussi l'herbe, / Et des bœufs ne mènent pas toujours leurs charrues ; / Mais pour moi, l'amour sauvage qui commença avec l'herbe, / Le vent et les charrues, en aucune saison ne prend fin.]

Macé reproduit ici le motif du taureau qui apparaît au deuxième poème du premier livre des *Amores*, où Ovide parle du bonheur relatif de se soumettre au joug de Cupidon, décision par

laquelle on peut éviter les douleurs de l'amour, qui punit plus vivement ses sujets quand ils nient sa puissance.

« Verbera plura ferunt quam quos iuuat usus aratri,

Detractant prensi dum iuga prima, boues;

Asper equus duris contunditur ora lupatis:

Frena minus sentit, quisquis ad arma facit.

Acrius inuitos multoque ferocius urget,

Quam qui seruitium ferre fatentur, Amor. » (*Am.* 1.2 vv. 13-18).

[« Moins de coups frappent les boeufs qui, par habitude, se plaisent au labour, que les jeunes bêtes rebelles au poids du joug nouveau pour eux. Un cheval est-il difficile ? On lui brise la bouche avec les durs mors en dents de loup. On lui fait moins sentir les rênes, quand il est fait aux harnais. L'Amour est un maître bien plus impérieux et bien plus cruel pour ceux qui ne se laissent pas faire que pour ceux qui se reconnaissent ses esclaves. »
Ovide, Les Amours, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 2.]

Macé reprend le même thème de l'amant esclave de Cupidon, mais il suggère que l'on ne peut pas résister à son autorité. Contrairement à Ovide, qui propose une résistance à l'Amour par ses sujets, d'après Macé, c'est évident que les taureaux vont céder -- ils n'ont pas de choix, dès que le pasteur décide de leur sort. Ainsi voyons-nous la raison pour laquelle notre pauvre poète continue à poursuivre son amour en même temps qu'il se conseille d'abandonner le chemin : il n'a pas de choix, soumis déjà à la volonté d'Amour. Il ne peut faire que d'affronter avec courage l'avenir qui lui reste.

Le taureau d'Ovide réapparaît au début de l'*Ars amatoria*, mais cette fois-ci, l'amant n'est plus l'esclave d'Amour, mais son enseignant. De plus, on ne peut plus se battre contre sa puissance ; Ovide reconnaît l'éventualité de l'amour que Macé présente dans son poème, mais en même temps qu'il accepte l'amour et ses blessures, il attend l'occasion de retourner ses propres ruses contre Cupidon.⁷⁴

« Sed tamen et tauri ceruix oneratur aratro,
 Frenaque magnanimi dente teruntur equi,
 Et mihi cedet Amor, quamuis mea uulneret arcu
 Pectora, iactatas excutiatque faces.
 Quo me fixit Amor, quo me uiolentius ussit,
 Hoc melior facti uulneris ultor ero. » (AA 1 vv. 19-24).

[« *Mais le taureau finit par prêter sa nuque au poids de la charrue et les freins sont rongés par la dent du cheval plein d'ardeur. De même l'Amour m'obéit, bien qu'il me perce le cœur de ses flèches, et qu'il agite et brandisse ses torches. Plus violemment l'Amour m'a transpercé, plus violemment il m'a embrasé, mieux je saurai me venger des blessures qu'il m'a faites.* » Ovide, *Art d'Aimer, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 3.*]

Dans les passages qui suivent celui-ci, Ovide emploie le même type de langage bucolique que l'on voit chez Macé, mais en déployant un ton différent. Dans l'*Ars amatoria*, les scènes pastorales focalisent sur l'activité et le mouvement, principalement avec des métaphores de la chasse, et Ovide déclare sa supériorité sur l'Amour. En revanche, au début de l'*Elegia prima*,

⁷⁴ Macé lui aussi prendra l'occasion de nuire à Cupidon dès qu'il a la chance (vv. 39-40), quand il se rallie aux forces d'Apollon. Il s'arme des paroles qu'il envisage comme des flèches et d'un arc et il tente de retourner vers Amour les blessures qu'il a souffertes.

Macé nous peint les nouveautés du printemps qui germent de façon timide et hésitante, les marqueurs d'un avenir encore incertain, même si Macé avoue qu'il sait bien déjà comment son histoire va se terminer.

L'évolution du taureau d'Ovide entre sa parution initiale aux *Amores* 1.2 et celle de l'*Ars* 1 au vers 19 reflète aussi la dualité présente dans l'*Elegia prima* ; dans le premier, Ovide éprouve la peine cuisante de l'*innamoramento*, et il se soumet au pouvoir de Cupidon. Jeune amant, le poète se montre conscient de la douleur de l'amour, mais il envisage un bel avenir sous les auspices d'Amour. Macé se présente apparemment de façon semblable, sous les traits de l'amant optimiste, déjà plongé dans les affres de la passion illusoire ; sa deuxième effigie, celle qui réfléchit à l'amour passé et qui connaît les peines que l'arc de Cupidon provoque, l'amant pessimiste, s'aligne avec le deuxième taureau d'Ovide, celui qui a subi l'amour et peut maintenant conseiller autrui -- ou le simulacre de soi-même au passé.

Cependant, Macé admet que « des bœufs ne mènent pas toujours leurs charrues » [*Nec sua ferre solent semper aratra boves*] (vv. 22). Le taureau ne peut rien faire pour résister au joug d'un fermier obstiné, de même qu'un amant ne peut pas nier la puissance de Cupidon, chasseur le plus puissant du monde. Mais si le bœuf va finalement déposer son fardeau, l'amant, lui, n'a pas ce luxe. Le temps met fin à toute chose naturelle, dit Macé, mais l'amour est éternel -- pour le meilleur ou pour le pire, car admettre que sa passion ne s'éteindra jamais veut dire que l'amant se soumet aux douleurs de l'amour sans fin. Notre amant pessimiste qui nous raconte son histoire reconnaît qu'il sera toujours soumis aux caprices d'Amour.

Vers 25-30 : le servitium amoris

L'*Elegia prima* présente ensuite une dénonciation de Cupidon qui préserve l'image du dieu méchant.

« Vere novo tenere sunt queque tenellula terre.

Tum quoque debueras esse cupido tener --

Vere novo durum crevit nil praeter amorem;

Verum amor es ferro durior et chalybe.

Crevit amor crevitque magis tandemque capistrum

Ille meo capiti servitiumque dedit. » (vv. 25-30)

[Avec le nouveau printemps apparaissent toutes les choses délicates de la douce terre. /

Alors tu aurais dû être doux, toi aussi, Cupidon -- / Avec le nouveau printemps, rien ne

croît à part le dur amour ; / Or, amour, tu es plus dur que le fer et l'acier. / L'amour a

grandi de plus en plus et enfin il m'a imposé / Une muselière sur la tête et la servitude.]

Le mot *tenellula* au vers 25 n'apparaît que deux fois, dans toute forme, dans la littérature classique latine : une fois chez Catulle, au vers 15 de son *Carmina 17*, et une fois dans le fragment 4 de Laevius.⁷⁵ Le poème de Catulle, adressé à une fille qui s'appelle Cologna, parle

⁷⁵ Vu la rareté du mot, on devrait supposer que Macé fait référence à quelque chose par son usage de *tenellula*, et donné sa tendance à faire allusion aux poètes élégiaques antiques et la nature incomplète du poème de Laevius, il semble probable que Macé s'est inspiré de ce passage de Catulle en choisissant ce mot rare. Néanmoins, il n'y a pas de rapport évident entre les deux passages. Nous ne retenons pas beaucoup du fragment de Laevius, mais H. de la Ville de Mirmont a spéculé que ce poète latin peu connu « est le modèle de Catulle et d'Ovide » (H. de la Ville de Mirmont, cité dans Plessid, Frédéric. *La poésie latine (de Livius Andronicus à Rutilius Namatianus)*. La Bibliothèque nationale de France, 1909, pp. 139 -- Plessid n'était pas d'accord de l'idée que Laevius aurait pu être le maître de Catulle ni d'Ovide, en citant l'obscurité de ce poète, son absence dans les chroniques jusqu'à Suétone [y compris une liste des poètes érotiques écrit par Ovide], et la qualité maladroite de son écriture [pp. 139-140]). Si c'est le cas, il se peut qu'il ait inspiré Catulle d'employer le mot tout d'abord. Les vers de Laevius méritent quelque considération si seulement parce qu'ils sont le seul autre attestation de ce mot en la littérature romaine. Même si Macé n'a pas eu accès aux fragments, il est probable que Catulle a pris le mot de son ancien (qu'importe si le poète a eu aucune influence sur ses écritures) et il peut exister quelque allusion intertextuelle entre les trois textes.

« Te Andromacha per ludum manu
Lasciuola ac tenellula
Capiti meo trepidans, libens,
Insolita plexit munera » (Laev. *Carm. Frg.* 4)

d'un pont qu'il souhaite voir remplacé, et d'un homme qu'il aimerait voir jeté bas dans la boue.⁷⁶ Le thème général de ce poème n'a rien en commun avec l'élégie de Macé, mais Catulle inclut une digression sur la femme de cet homme anonyme qui reprend un ton élégiaque, et c'est ici que l'on trouve l'attestation de *tenellula* :

« Cui cum sit uiridissimo nupta flore puella

(Et puella *tenellulo* delicatior haedo,

Adseruanda nigerrimis diligentius uuis),

Ludere hanc sinit, ut lubet, » (Cat. *Carm.* 17 vv. 14-17, emphase ajouté)

[« Il a épousé une jeune femme dans toute la verdeur et la fleur de l'âge, une jeune femme plus délicate qu'un tendre chevreau et qu'il faudrait garder avec plus de vigilance que des raisins bien noirs ; il laisse folâtrer à sa guise... » Catulle, *Poésies, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 14.*]

Macé, pour sa part, rend explicite ici le thème de l'*innamoramento*, en reprochant au dieu sa cruauté. Il souligne le contraste entre les tendres choses printanières qu'il vient d'énumérer et la dureté de l'amour. Il ne compare plus l'amour aux nouveautés végétales remplies de vie, mais au fer et à l'acier, durs et inflexibles -- et, si on considère que le mot *ferrum* s'emploie fréquemment en tant que synonyme pour *gladius*, l'amour se transforme ainsi rapidement d'un emblème traditionnel de la vie en un outil de la mort. Or le Cupidon de Macé n'est point le

[*Toi, Andromaque, par le jeu, avec ta main / Gaie et si tendre / Tremblante, fervente, dans ma tête / Elle entrelaça des dons inhabituels*]

Ce passage ressemble peu encore une fois à celui de l'*Elegia prima*, mais il réaffirme le sens du mot en tant que terme amoureux. Macé ne l'emploie pas pour décrire une amante, comme font ses deux prédécesseurs, mais l'héritage du mot ainsi que le genre du poème se prêtent à la comparaison entre le printemps et l'amour.

⁷⁶ Le « *Catullus and his Renaissance Readers* » de J.H. Gaisser offre une vue d'ensemble des traitements et interprétations de Catulle depuis la parution de la première édition de ses œuvres en 1472 jusqu'à la fin du XVIe siècle.

premier à être « *ferro durior et chalybe* » (vv. 28). Notre poète bénédictin fait ici référence au vers 30 de l'épigramme 1.16 de Propertius, par lequel Macé invoque encore une fois Cynthia, qui est devenue chez Macé emblématique d'Amour. Son insensibilité jadis envers Propertius annonçait déjà la cruauté de Cupidon envers Macé.

« O utinam traiecta caua mea uocula rima

Percussas dominae uertat in auriculas!

Sit licet et saxo patientior illa Sicano,

Sit licet et *ferro durior et chalybe*,

Non tamen illa suos poterit compescere ocellos,

Surget et inuitis spiritus in lacrimis. » (*Elegiae* 1.16 vv. 27-32, emphase ajouté)

[O je voudrais que ma voix douce puisse percer quelque fente creuse / Et se diriger vers les oreilles étonnées de ma maîtresse! / Quoiqu'elle soit plus tenace que la pierre sicilienne, / Quoiqu'elle soit plus dure que le fer et l'acier, / Pourtant elle ne pourra jamais retenir ses petits yeux, / Et un soupir surgira parmi les larmes réticentes.]

Propertius n'accuse pas Cupidon d'être si dur, mais fustige plutôt la cruauté de sa Cynthia. Macé reprend à son compte le discours poétique d'un amant méprisé, préférant pour l'heure ne pas blâmer l'objet de son amour (qu'il n'a pas encore introduit dans l'épigramme), mais la cause ultime. En dépit de l'insinuation que personne ne peut résister à la puissance de l'amour, avancé par notre amant sous son aspect pessimiste (juxtaposé par allusion intertextuelle avec Ovide, qui en présente la possibilité) Macé ne s'est pas entièrement soumis à l'Amour : dans la voix de l'amant optimiste, il continue à vitupérer contre son sort et à refuser les douleurs de l'amour, ce qui distingue son propos de celui du passage de Propertius qu'il rappelle assurément ici -- le poète latin ne déplore pas qu'il soit tombé amoureux, seulement que sa maîtresse soit trop

sévère. De plus, Macé amène ici devant la scène le thème traditionnellement élégiaque du *servitium amoris*, auquel il a déjà fait allusion dans des remarques fugitives.⁷⁷ Bien qu'il ne soit pas encore l'esclave d'une maîtresse, il sert néanmoins Cupidon, et le dieu l'a attelé aussi bien que le jeune taureau vernal qu'il a cité auparavant. Mais pourquoi est-ce que Cupidon demande les services de notre poète ? Il devrait plutôt lui infliger l'amour d'une femme, mais nous n'en avons rien vu. Certes il a une maîtresse, mais elle n'entre dans l'histoire que bien plus tard, à la deuxième élégie. Si en effet Cupidon n'ordonne pas que notre amant-poète poursuive tout de suite une femme, comme font d'habitude les poètes élégiaques, c'est parce qu'il veut que Macé fasse l'éloge de l'Amour lui-même. Il proclame la puissance de l'amour en même temps et par le simple fait qu'il essaie de la nier. Ceci n'est guère un concept novateur ; Ovide consacre tout un poème (*Amores* 1.9) à ce même thème, et Macé suit, ici encore, son modèle. Le thème du *servitium amoris* coïncide avec celui de la *militia amoris* durant tout le reste de l'*Elegia prima*.⁷⁸

Vers 31-40 : le commencement de la guerre

Or Macé n'a pas encore abandonné sa référence à Properce, ni sa résistance contre l'irrésistible. Suivant le motif du poème 1.16 de Properce, Macé porte à nouveau son regard sur la grande figure de la Nuit, soutien constant des amants secrets.

⁷⁷ Pour des renseignements détaillés sur la notion du *servitium amoris*, voir F.O. Copley. "Servitium Amoris in the Roman Elegists." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 78, 1947, pp. 285–300.

⁷⁸ Pour des renseignements détaillés sur l'interaction du *servitium amoris* et du *militia amoris* chez Ovide, voir L. Cahoon. "The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*." *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, vol. 118, 1988, pp. 293–307. Ces deux grands thèmes présents dans l'*Elegia prima* s'informent forcément du traitement d'Ovide, où le *militia amoris* semble dépendre de la volatilité de l'amour.

« Nox, cum vere, mei vos estis causa doloris,

Praecipue morbi ver michi causa mei.

Nocte quidem celo late radiantibus astris,

Cum vernam exhallant omnia temperiem,

Ordinur veneri bellum exitiale suisque. » (vv. 31-35).

[Nuit, vous êtes, avec le printemps, la cause de ma douleur, / Surtout, printemps, tu es,

pour moi, la cause de ma maladie. / Certes c'est pendant la nuit, les astres luisants

partout dans le ciel, / Quand toute la création exhale la température vernale, / Que nous

commençons la guerre mortelle contre Vénus et les siens.]

Cette apostrophe à la nuit rappelle les paroles de Properce, qui blâme la porte de Cynthie pour avoir interdit son passage nocturne, en contaminant le thème de la nuit et celui du *paraclausithyron* élégiaque. Macé, sans maîtresse pour le moment, n'a pas d'objet concret contre lequel il peut exprimer sa frustration, et par conséquent il s'intéresse non à la porte qu'il lui interdit le passage, comme Properce le déplore vivement, mais à la période temporelle qui facilite les rencontres amoureuses : la nuit. Il la décrit comme l'égale du printemps, mais la voix pessimiste l'interrompt ici pour dénoncer ce qu'il perçoit être une des causes de sa douleur : le printemps, saison de l'amour emblématique de toutes les joies qu'il contient, évoque également par allusion toutes les douleurs qui y vont de pair. Macé accuse ces entités temporelles, intimement liées au domaine de Cupidon, de la même manière que Properce s'adresse au seuil de son amante. Si la nuit représente aussi la figure de l'amant pessimiste, comme nous avons suggéré en discutant de l'ouverture de l'élégie, et le printemps est emblématique de l'amant optimiste, Macé propose aussi d'opposer les deux facettes de l'amant ; les deux, dit-il, ont joué un rôle dans sa souffrance : surtout l'amant optimiste, la

naïveté duquel a permis à Amour de le diriger vers la peine, mais c'est l'amant pessimiste sous la guise de la nuit qui permet, par sa résistance à l'amour, le début du conflit à suivre -- ce qui mène finalement notre amant à céder à Cupidon dans les derniers vers du poème.

Après cette apostrophe brève à la nuit et au printemps, Macé assume de nouveau son poste de guerrier, sous la couverture de la nuit. Ce temps, jusqu'ici réservé aux amants, protège désormais les armées qui se mobilisent l'une contre l'autre.⁷⁹ Il note qu'il ne mène pas la guerre contre Cupidon, celui qui lui a infligé la « maladie » de l'amour, mais plutôt « contre Vénus et les siens » (*veneri suisque*). Si Cupidon lui impose les rigueurs de son art, c'est bien sa mère Vénus qui règne suprême sur son domaine amoureux, et donc c'est elle qui commande aux troupes qui se battent au nom d'Amour dans le récit poétique de Macé. Il n'absout pas Cupidon de sa culpabilité (ici évoqué sous le possessif *suis*), mais il regroupe les deux sous le même étendard sans les distinguer.

« Maxima quamquam hec est turba capidinibus,

Sperabamque equites musas peditesque futuras,

Et phoebum signis qui regat arma ducem;

Et michi iam verbum partho violentius arcu

Currebat gethicus plus grave missilibus. » (vv. 36-40)

[Quoique la foule des petits amours soit la plus grande, / J'attendais la venue prochaine des muses, mes chevaliers et mes fantassins, / Et Phébus le général, qui devait mener l'armée sous son étendard ; / Et, chez moi, la parole volait plus impétueuse que / L'arc parthien, plus lourd que les traits des Gètes.]

⁷⁹ Le motif de la nuit protectrice se trouve avec régularité chez les poètes élégiaques. Par exemple, au vers 89 du poème 4.7 des *Élégies* de Propertius, le poème 1.6 des *Amores* d'Ovide, ou le poème 152 des *Amours de Cassandre* de Ronsard.

Macé emploie ici le vocabulaire de la guerre, suivant le thème du *militia amoris* du poème 1.9 des *Amores*, où Ovide compare la vie d'un amant à celle d'un soldat.⁸⁰ Macé suit son modèle, mais c'est spécifiquement au poète élégiaque, et non pas à tous les amants, que revient le rôle du général. Son armée est peuplée des Muses, qui se battent sous sa bannière, et de Phébus, mécène des arts, qui apparaît à la tête de l'opération, opposant les forces d'Amour à celles de l'inspiration poétique. Notre amant pessimiste continue ici sa tentative de refuser la puissance de l'amour. Il s'oppose directement aux forces de Vénus et son fils pour montrer qu'il ne se soumet pas à son sort (et il semble qu'il cherche à se convaincre autant qu'à convaincre son lecteur ou l'amant pessimiste, auxquels il s'est adressé jusqu'ici). En même temps qu'il introduit le *militia amoris*, la métaphore de la guerre illustre l'intensité de la conviction de l'amant pessimiste, qui veut si fortement éviter l'amour qu'il prendrait les armes pour défendre son autonomie. Or le poème illustre aussi la futilité de cet acte : malgré tous ses efforts, il se trouve sous le règne d'Amour vers la fin du poème. Bien que ce fût Cupidon qui l'a obligé d'entrer en guerre, notre poète belliqueux tente de se battre pour la cause de la littérature et de la poésie plutôt que pour celle de l'amour. Les paroles sont ses armes, en contraste avec l'arc que porte Cupidon. Cependant, Macé fournit deux images des arcs et des flèches puissantes dans ce passage : l'arc parthien et les traits des Gètes, qui symbolisent la prouesse du poète avec les armes choisies, c'est-à-dire les paroles. Les Parthes et les Gètes étaient tous les deux des tribus anciennes renommées pour leurs compétences avec l'arc.⁸¹ En faisant la comparaison entre ses

⁸⁰ Pour des renseignements détaillés sur le *militia amoris*, voir P. Murgatroyd. « 'Militia Amoris' and the Roman Elegists. » *Latomus*, vol. 34, no. 1, 1975, pp. 59–79.

⁸¹ J. Bérenger. « Gètes ». *Encyclopaedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/getes/>.

P. Medinger, « L'arc turquois et les archers parthes à la bataille de Carrhes. » *Revue Archéologique*, vol. 2, 1933, pp. 227.

armes et celles de ces tribus, Macé souligne sa propre prouesse de guerrier. Non sans importance est le fait que Macé choisisse le style d'arme propre à Cupidon, le tir à l'arc. Notre poète-soldat tente de faire retourner les flèches qui l'ont tourmenté contre celui qui les manie ; pourtant, au moment où il s'arme de l'arc, il risque de se confondre avec un archer dans le camp de Cupidon. Il présage la fin du poème, où Macé se trouve à contrecœur sous l'étendard d'Amour -- malgré les conseils constants de la voix pessimiste, résister à l'amour est futile si l'on se trouve déjà sous son pouvoir. La dualité qui divise l'amant faiblit -- l'amant optimiste s'est déjà soumis à Cupidon, et en dépit de tous ses efforts, le sort de l'amant pessimiste suit le chemin établi par la folie de la jeunesse. Déjà au début de la guerre notre amant se trouve piégé entre les deux côtés, Vénus et Apollon. Néanmoins, l'amant pessimiste continue à lutter pour l'instant, et continue son refrain de résistance.

Vers 41-47 : les tragédies amoureuses mythiques

Macé poursuit son exposé narratif en distiques élégiaques avec une référence à l'*Ibis*, suivie d'une énumération de quelques femmes mythologiques qui ont souffert à cause des manigances d'Amour pour souligner le sort inévitable de toute personne qui se soumet à l'amour. La voix de l'amant pessimiste se distingue dans ce passage, qui s'accorde avec son conseil constant de résister à l'amour.

« Musa lycambeo michi sanguine tincta rubebat

Et seva armatum gorgone carmen erat.

Et iam lays erat numero male cesa cruento

Foeda peregrinis ante venusta procis.

Tam michi ledee facies despecta lacene

Terret amatorem (tam prius equa) parim

Sic ego vel superos contra improbus arma gerebam. » (vv. 41-47)

[Ma muse rougissait, teintée du sang de Lycambes / Et la chanson était armée par la Gorgone sauvage. / Et déjà Laïs était cruellement massacrée par la foule sanglante / Pour les jolies promesses faites auparavant par les amants étrangers. / Déjà, le visage méprisé de la Lacédémonienne offensée / Effraie l'amant Pâris (autant que précédemment la jument) / Ainsi je portais, condamnable, les armes contre les dieux.

Macé puise dans le début de l'*Ibis* l'image à laquelle il fait référence au vers 41, toujours sous le thème belliqueux du tir à l'arc. Dans une des premières malédictions du poème, Ovide menace de lancer contre son ennemi des traits peints du sang de Lycambes :

« Et neque nomen in hoc nec dicam facta libello,

Teque breui qui sis dissimulare sinam.

Postmodo, si perges, in te mihi liber iambus

Tincta Lycambeo sanguine tela dabit.

Nunc, quo Battiades inimicum deuouet Ibin,

Hoc ego deuoueo teque tuosque modo. » (*Ibis* vv. 49-54, emphase ajouté)

[Et je ne dirai pas ton nom ni tes actes dans ce petit livre, / je te permettrai de dissimuler qui tu es pour un petit moment. / Par la suite, si tu persisteras, les iambes libres lancera / Des traits teintés du sang de Lycambes vers toi. / Tantôt, comme Battiades maudit son ennemi Ibis, / Ainsi moi, je te maudis et tes tiens de la même manière.]

Lycambes est une figure dans la poésie d'Archiloque, père de Néoboulé, qui fiance sa fille à Archiloque, mais qui n'honore pas sa parole et la marie à quelqu'un d'autre. Le poète vitupère ce briseur d'engagements et traître dans ces vers, et il devient un symbole mythique de ceux

qui reviennent sur leur parole -- et de la punition qui les attend : la diffamation et la mort ignoble par le suicide.⁸² Macé puise dans cette histoire grecque, par l'intermédiaire d'Ovide, pour caractériser sa bataille contre les forces d'Amour et la punition qui attend ceux qui s'opposent à Vénus et les siens : non seulement la douleur sans égale, mais la perte de toute renommée, un affront du premier rang -- en particulier pour ceux qui se trouvent à la marge de la cour royale, pour qui la diffamation peut signifier la perte de leur statut. La référence à l'*Ibis* renforce la nature calomnieuse de cette injure. Quand il retourne à la méchanceté à l'aide de cette allusion au début du poème, Macé englobe toutes les malédictions qui s'y trouvent pour les déployer dans sa guerre contre Vénus. L'ablatif *lycambeo sanguine* désigne vraisemblablement les insultes livrées en forme poétique, une arme bien indiquée pour une situation de guerre entre Apollon et Vénus. Pourtant, il convient de noter le changement de sujet ici par rapport aux vers 39-40. Les traits des Gètes viennent du côté du poète qui entend s'attaquer à l'Amour ; en revanche, c'est la muse de Macé qui est *lycambeo sanguine tincta*, une riposte à l'assaut de l'ennemi : les deux camps sont également affligés par cette bataille, au plein milieu de laquelle se trouve notre poète. Cette dualité suit le modèle établi de Macé, l'amant qui est en même temps optimiste et pessimiste, qui vit à la fois au présent et au passé, qui, tout en résistant à la tyrannie d'Amour finit par subir les douleurs inévitables du vaincu. Ici, comme le taureau qui reçoit plus de fouets en résistant au joug, le poète-amant invite sur lui-même plus de peine en se battant contre l'armée de Vénus et de Cupidon qu'il ne souffrirait autrement.

⁸² C. Carey. "Archilochus and Lycambes." *The Classical Quarterly*, vol. 36, no. 1, 1986, pp. 60–67. JSTOR, www.jstor.org/stable/638943. Accédé le 17 June 2020.

La Laïs du vers 43 de l'*Elegia prima* signifie la courtisane originaire de Hycara qui apparaît plusieurs fois dans la poésie latine. On dit qu'elle était tombée amoureuse d'un homme thessalien, et que quelques femmes de Thessalie, jalouse de sa beauté, l'ont attiré dans un temple d'Aphrodite où elles l'ont lapidée.⁸³ Properce compare sa Cynthie à Laïs au premier vers du sixième poème du deuxième livre de ses *Elegiae*, où il dit que sa maîtresse est plus belle que cette figure légendaire.⁸⁴ Ovide l'évoque aussi dans ses *Amores*, et il s'intéresse lui aussi à son charme, et non à l'épisode de sa mort, dans une comparaison à sa Corinne.⁸⁵ Son nom figure trois fois dans les *Epigrammata* de Martial, dans un rôle un peu différent de celui que ses prédécesseurs ont établi : il s'occupe de son travail en tant que courtisane, et l'évoque principalement dans ce contexte.⁸⁶ Macé s'écarte de ces modèles. Il s'intéresse à la mort de Laïs plutôt qu'à sa beauté ou à son métier. Dans l'*Elegia prima*, elle sert principalement comme figure tragique, un exemple du sort qui attend ceux et celles qui suivent l'amour fou. Hélène

⁸³ W. Smith. « Laïs ». *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, 1871, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=lais-bio-3>. Accédé le 18 juin 2020. Il faut noter que les auteurs confondent souvent Laïs de Hycara et Laïs de Corinthe, qui étaient toutes les deux courtisanes environ la même époque. Pourtant, étant donné l'énumération des amours tragiques que Macé fournit, l'histoire de Laïs de Hycara semble mieux située ici.

⁸⁴ « Non ita complebant Ephyraeae Laidos aedis, / Ad cuius iacuit Graecia tota fores; » (*Prop. Eleg.* 2.6 vv. 1-2). [*Ils ne s'attroupaient jamais tant chez Laïs à Corinthe / Devant les portes de qui toute la Grèce s'est agenouillée ;*]

⁸⁵ « ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,
candida dividua colla tegente coma—
qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
dicitur, et multis Laïs amata viris. » (*O. Am.* 1.5 vv. 9-12)
[*Regardez, Corinna vient, enveloppée dans une tunique nouée / Avec les cheveux divisés
qui cachent son cou blanc -- / De la même manière que l'on dit que la fameuse
Sémiramis allait vers son lit conjugal / et Laïs, bien-aimée de beaucoup d'hommes.*]

⁸⁶ Les trois références viennent du 3^e, 10^e, et 11^e livres des *Epigrammata* :

« sed simile est aliquid: pro Laide Thaida dixi. / dic mihi, quid simile est Thais et Hermione? » (*Mart. Epig.* 3.11 vv. 3-4) [*Mais il y a quelque chose de semblable : j'ai dit Thaida à la place de Laïs. / Dis-moi, qu'est-ce qu'il y a de semblable entre Thais et Hermione ?*];

« tu licet ediscas totam referasque Corinthon, / non tamen omnino, Laelia, Laïs eris. » (*Mart. Epig.* 10.68 vv. 11-12) [*On te permet d'apprendre et de raconter tout le Corinthe / mais tu ne seras jamais complètement Laïs, Laelia.*];

« si te delectat gravitas, Lucretia toto / sis licet usque die: Laida nocte volo. » (*Mar. Epig.* 11.104 vv. 21-22) [*S'il te plaît d'être sérieuse, tu peux être / Lucretia pendant toute la journée : je veux Laïs par la nuit.*]

reçoit le même traitement au vers 45 ; Macé mentionne sa beauté légendaire, mais il souligne les éléments tragiques de son amour avec les mots *laedae* et *despecta*, par l'usage desquels il insiste sur sa beauté en même temps que son sort.⁸⁷ Macé réaffirme l'objectif principal de cette énumération au vers 47, en disant qu'il se bat contre l'armée de l'amour au nom de ces femmes légendaires qui ont souffert à cause de Cupidon. Outre les références à l'amour tragique, on voit aussi la parution de la voix pessimiste au vers 47, où Macé s'appelle « *improbis* », mot péjoratif qu'il emploie au vers 81 et 147 pour décrire Cupidon. Il se décrit de la même façon qu'il insulte Amour ; il montre son dégoût de soi d'être tombé sous le pouvoir de Cupidon.

Vers 48-72 : Vénus loue son fils

Notre poème continue avec un changement de perspective. À partir du vers 48, on suit Vénus pendant qu'elle exerce son métier :

« O animi o mea mens indiga co[n]sili,
 Forte suis ibat bigis formosa dione
 Et sua dispensans furta suasque faces,
 Et nunc in silvas nunc in freta nunc et in urbes,
 Frenatas tacita nocte regebat aves. » (vv. 48-52).

⁸⁷ Fille de Léda et de Zeus (ou du mortel Tyndare), Hélène était la plus belle des femmes et l'amante de Paris. Vénus la promet à Paris s'il la déclare la plus belle déesse pendant l'épisode du Jugement de Pâris. Il donne son accord, mais il faut qu'il l'enlève de son mari actuel, le roi Mélénaos de Sparte. Le mythe est ambigu s'il la kidnappe ou si elle le suit volontiers, mais quoi qu'il en soit, son départ déclenche la guerre de Troie. (B. Cassin. « Hélène de Troie ». *Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/helene-de-troie/>.)

[O pensée de mon esprit dépourvu de raison ! / D'aventure la belle Dioné allait dans ses chars / Distribuant ses amours et ses torches, / Tantôt dans les bois, tantôt sur la mer, et tantôt dans les villes, / À travers la nuit silencieuse elle guidait ses oiseaux bridés.]

Dioné désigne Vénus, qui est devenue la représentante principale de l'amour. Elle assume le rôle que Cupidon a occupé jusqu'ici, en distribuant la flamme de l'amour dans la nuit. On revient aussi à l'heure des relations clandestines, et l'usage du mot *furta* au vers 50 souligne la nature secrète des liaisons dont Vénus est la matrone. Macé rappelle ici le début de son poème, où Diane traversait la nuit dans son char et surveillait les « amants ... clandestins » [*tacitis ... amantibus*] (vv. 3). Le choix d'appellation de Vénus rappelle aussi ce passage ; on risque même de confondre Diane et Dioné. La mère de Cupidon n'apparaît pas trop souvent sous ce nom, semblable à l'emploi de Cynthie pour désigner Diane dans la première scène du poème : il n'y a que six attestations de ce nom chez Ovide.⁸⁸ Vénus remplace non seulement Cupidon dans ce passage en tant que figure de l'amour, mais aussi Diane comme elle était présentée au début. La déesse virginale a cédé sa place comme protectrice des réunions nocturnes, et la mère de l'Amour règne désormais, statut qu'elle maintiendra durant le reste du poème. La voix de l'amant optimiste se rétablit au vers 49 et continue à dominer jusqu'au vers 57. Macé ne nous fait pas penser à la souffrance de l'amour dans ce passage ; Vénus est ici une figure protectrice qui marche dans les pas de Diane. Quand elle s'adresse par la suite à son fils, elle le traite de façon tendre qui ressemble autant à celle d'une amante qu'à celle d'une mère. La scène met bien en évidence ce que l'amant optimiste convoite dans une liaison, et ignore la peine dont l'amant pessimiste annonce la venue inéluctable.

⁸⁸ *Am.* 1.14 vv. 33 ; *AA* 2 vv. 593 ; *AA.* 3 vv. 3 ; *AA.* 3 vv. 769 ; *Fast.* 2 vv. 461 ; *Fast.* 5 vv. 309.

Vénus commence ensuite son discours, et la guerre entre le poète et l'amour est mise de côté pour le moment.

« « Ecquis (ait) mea vita puer meus o amor omnes

Delitie matris blanditieque tue,

Ille vides (dulcisque suo collibat amori

Suavia suaviculis suavia suaviolis)

Ille vides flammisque tuas colludit et illa » (vv. 53-57).

[« Qui est-ce qui se moque de toi, (dit-elle), ô ma vie, ô Amour mon garçon, / Toi qui es toutes les délices et les charmes de ta mère, / Lui, tu le vois (et elle effleure doucement Amour / De ses baisers doux avec de petits bisous tendres) / Lui, tu le vois, et il se moque de tes flammes]

On note le parallèle entre les vers 55 et 57. Les deux commencent avec « *Ille vides* » suivi d'un substantif à l'enclitique *-que* (le mot *dulcisque* du vers 55 est ici un substantif qui désigne Vénus), et contiennent un verbe au préfixe *cum* (*collibat* au vers 55 et *colludit* au vers 57). Or c'est le vers qu'ils encadrent qui est le plus intéressant. Le vers 56 consiste entièrement en une polyptote du mot *suavia*, qui lui-même se répète deux fois dans les quatre mots. *Suavia* est forcément un mot commun, particulièrement dans l'élégie, mais *suavictis* et *suaviolis* sont bien plus rares. En fait, *suavictis* est un non-sens ; il se peut que le mot doive se lire *suaviculis*, mot qui n'existe pas dans le *Gaffiot*, mais qui expliquerait la marque diacritique. *Suaviolum* est un peu moins rare ; *Gaffiot* ne cite qu'une seule attestation de ce mot, chez Catulle.⁸⁹ Le mot apparaît deux fois dans son poème 99, au vers 2 et 14, et les deux cas ont la même qualité

⁸⁹ F. Gaffiot. "Suaviolum." *Dictionnaire latin français*. 1934. *Lexilogos*.
<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=suaviolum>. Accédé le 23 juin 2020.

lyrique qu'on trouve chez Macé : « Suaiolum dulci dulcius ambrosia. » (*Carm.* 99 vv. 2) et « Suaiolum tristi tristius elleboro. » (*Carm.* 99 vv. 14). Macé suit le modèle établi par les polyptotes de Catulle (y compris le nombre de mots du vers), en le développant pour comprendre tous les mots et non seulement les deux au centre. Le ton musical de ce vers de Macé rappelle une femme dans la fleur de l'amour jeune, distraite par une chanson ; l'anaphore du vers qui précède et celui qui suit ce petit refrain sert à recentrer Vénus, et elle se répète pour se rappeler son objet.

Vénus continue son discours en faisant l'éloge des conquêtes de son fils, notamment sur Jupiter lui-même :

« O impotente tua spicula iacta manu,
 Queque coegerunt varias se invertere formas
 Et taurum fieri nunc satyrumque iovem.

Ceridet vires tanquam vel sit iove maior

Et terre et celi pontivagisque deis. » (vv. 58-62)

*[Et de ces flèches lancées, ô, par ta main impuissante, / Chacune desquelles a obligé
 Jupiter d'adopter une forme diverse, / Et devenir tantôt un taureau, tantôt un satyre, /
 En forces pareil à, sinon plus grand que Jupiter / Et les dieux de la terre, des cieux et qui
 errent sur la mer.]*

En louant la puissance de Jupiter, le chef des dieux et la divinité la plus puissante, elle note implicitement la grandeur de Cupidon, qui l'oblige de tomber amoureux si souvent. Macé évoque deux mythes au vers 60, où Jupiter se transforme pour séduire (ou violer) une femme

dont il est amoureux.⁹⁰ La deuxième référence est au mythe d'Antiope, la seule fois où Jupiter prend la forme d'un satyre.⁹¹ Ces deux épisodes célèbres de l'amour violent de Jupiter illustrent la puissance que Cupidon détient sur le père des dieux -- et s'il peut affecter ainsi une divinité si omnipotente, suggère Vénus, personne n'est à l'abri de la piqûre de ses flèches.⁹² Ils soulignent aussi l'incertitude foncière de l'amour : sous le commandement de Cupidon, un amant se soumet à la folie et agit sans raison ; tout ce qu'il fait, il fait au nom de l'amour, bien qu'il puisse nuire à l'objet de sa passion en agissant. Macé semble choisir ses références spécifiquement afin de rappeler au lecteur et à l'amant optimiste les souffrances de l'amour, dans la continuité de la voix pessimiste qui domine la deuxième moitié du poème : tous exemples de la puissance de Cupidon que notre poète signale dans le texte montrent aussi le tourment auquel il soumet ses victimes.

⁹⁰ Le premier, où il prend la guise d'un taureau, fait allusion à l'épisode d'Europe. Selon Ovide, Jupiter se déguise dans la forme de l'animal pour se mêler au troupeau du père d'Europe afin d'aborder la jeune fille. Celle-ci l'admire et caresse et finalement elle monte sur son dos sans connaître sa véritable identité. Dès qu'elle est assise, Jupiter se dirige vers la mer et se met à nager jusqu'à l'île de Crète. (Ovid, *Meta*. 2 vv. 833-875.)

⁹¹ Déguisé, il viole la fille de Nyctée et la féconde. Elle fuit son père, qui se suicide à cause de son désespoir de cet événement, mais son oncle Lycos la poursuit et l'emprisonne à Thèbes, où elle accouche de deux fils, Amphion et Zéthos. Lycos les abandonne, mais des bergers les trouvent et élèvent. La femme de Lycos, jalouse d'Antiope, l'enchaîne pendant des années, jusqu'à ce que Jupiter l'ait libérée ; en fuyant, elle se réunit avec ses enfants, adultes à cette époque. Ils vengèrent leur mère en tuant Lycos et sa femme, mais Bacchus punit Antiope de ces meurtres, en l'affectant de la folie. Elle erre dans cette condition jusqu'à ce qu'elle rencontre Phocos, qui la guérie et l'épouse. (W. Smith. « Amphi'on ». A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, 1871, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=amphion-bio-1>. Accédé le 24 juin 2020.)

⁹² Deux poèmes de Salel méritent une petite mention ici. Le premier est une imitation du sixième *Idylle* d'Ausone intitulé *Chant poétique, auquel Cupido est tourmenté par Vénus*, et raconte l'histoire d'un jour où Cupidon était affligé de la souffrance qu'il apporte habituellement à autrui. Ce récit réussit au but de Macé au vers 39, d'infliger sur Cupidon les blessures qu'il a souffert, mais renforce aussi la notion que personne n'est libre de la douleur de l'amour, même Amour lui-même (*Annales poétiques*, tome 4, Delalain, 1778, pp. 15-21.). Par contre, dans son poème *Dizain*, le poète se trouve percé par la flèche de Cupidon, mais avec l'aide de Pallas et de Minerve, il ne se soumet pas à l'amour. Ce poème contredit les affirmations de Macé, et suggère que Cupidon n'est pas si omnipotent. (*Anthologie poétique française du XVI^e siècle*, tome 1, Classiques Jaunes, n° 139, pp. 150.)

Macé continue cette démonstration de la puissance d'Amour et la souffrance de sa proie avec une énumération de trois autres figures exemplaires, sans l'intrusion de Jupiter cette fois-ci :

« Lays olebit ait reliqueque heroides et vos

Rivales, quamquam milia multa proci;

Et lese calydon dyane sensiit iras,

Fatali calydon semivorata sue;

Novit et ultorem Niobe temeraria phebum,

Nunc niobe a mesto collachrimans sypilo.

Tolle facem quid enim quid enim tua tela retardat?

Et tibi mille dabo basia. Tolle facem

(Quosque sciat) discat qui sint in amore dolores

Et male depingi res male nota potest. » » (vv. 63-72)

[Lais répandra son parfum, dit-elle et les autres héroïnes et vous, / Prétendants rivaux, bien que vous soyez plusieurs milliers ; / Calydon aussi a ressenti la colère de Diane blessée, / Calydon à moitié dévorée par le sanglier fatal ; / Niobé également, l'étourdie, a subi la vengeance d'Apollon, / Niobé qui pleure aujourd'hui le sort du triste Sipyle. / Soulève ta torche : qu'est-ce donc, qu'est-ce donc qui ralentit tes traits ? / Et je te donnerai mille baisers. Soulève ta torche / (Pour qu'il les connaisse toutes) qu'il apprenne quelles douleurs soient dans l'amour / Et qu'une chose qu'il ignore lui soit illustrée. »

Macé reprend l'histoire de Laïs, la courtisane à laquelle il a déjà fait allusion au vers 43, en notant le nombre de soupirants qui s'intéressaient à elle, ainsi que les femmes qui l'ont enviée de sa beauté. Ensuite, il traite de l'histoire de Calydon -- une ville, non une femme, mais qui

était quand même dévastée à cause des caprices d'une déesse.⁹³ La troisième allusion évoque Niobé, figure liée au mythe d'Antiope que nous avons vu au vers 60.⁹⁴ Sipyle, noté au vers 68, était un de ses fils. Macé montre avec ces histoires d'autres sentiments qui peuvent émouvoir l'esprit, mais il revient finalement à l'amour, le plus puissant de tous les sentiments, et qui dans le fond les inspire : la jalousie, la colère, la tristesse, elles peuvent toutes naître de l'amour. En évoquant ces mythes, Macé propose des aspects de la souffrance qu'amène l'amour : outre la douleur, l'amant se trouve victime de la colère et de la folie, privé de tout pouvoir sur ses propres actes. Tout sort et tout sentiment négatif peut affliger celui qui se soumet à l'amour -- mieux serait-il, selon la voix de l'amant pessimiste, de résister à Cupidon lorsque l'on est capable. Le discours de Vénus se termine sur un retour explicite au thème de l'amour, avec une allusion au vers 70 au cinquième poème de Catulle, sauf qu'ici, Vénus propose de donner mille baisers à son fils au lieu de les lui demander.⁹⁵ Elle souligne aussi au vers 71 et 72 la souffrance de l'amour que tout amant endure, thème omniprésent dans l'*Elegia prima*, pour rappeler au lecteur les risques de tomber amoureux. Macé signale au vers 72 l'infamie qui peut suivre une liaison non-secrète. Le fait qu'il note l'illumination d'une affaire ignorée implique la perte de

⁹³ D'après Ovide, Diane, furieuse parce que le roi de Calydon ne l'a pas honorée convenablement, envoie un sanglier qui a détruit la moitié des champs de la région. Une troupe de plusieurs des héros les plus puissants de l'époque se rassemble pour le vaincre ; parmi eux se trouve Méléagre et Atalante, qui tombent amoureux. Atalante frappe la bête le premier, et Méléagre tue le sanglier, et il invite Atalante à partager la gloire. Deux des autres, les oncles de Méléagre, envieux qu'une femme mérite l'honneur de la proie, retirent la peau du sanglier que Méléagre a donné à Atalante, et Méléagre tue les offenseurs en vengeance. Quand la mère de Méléagre, sœur des morts, découvre leur meurtre, elle organise la mort de son propre fils pour venger le décès de ses frères. (Ovide, *Meta*. 8 vv. 260-546.)

⁹⁴ Fille de Tantale et épouse d'Amphion, Niobé est remplie d'orgueil, et elle refuse d'honorer Léto, mère d'Apollon et de Diane. La déesse, énervée de cet affront, prie ses enfants de la venger, et ils descendent et tuent tous les enfants de Niobé. Amphion, accablé de chagrin, se suicide, et Niobé se transforme en pierre, où elle pleure éternellement. (Ovide, *Meta*. 6 vv. 146-312.)

⁹⁵ « da mi basia mille, deinde centum, » Catulle, *Carm*. 5 vv. 7. Pour des renseignements détaillés sur Catulle dans la première moitié de la Renaissance en France, voir M. Morrison. « Catullus in the Neo-Latin Poetry of France Before 1550 ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome 17, no. 3, 1955, pp. 365-394.

renom qui va de pair avec une telle révélation, particulièrement pour ceux qui se trouvent à la cour. Macé met l'accent sur cette possibilité terrible : le déshonneur est le pire sort de tout amant. Il a déjà évoqué l'idée de l'horreur de la calomnie par la référence à Lycambes au vers 41, et il révèle ici que l'apogée du tourment d'Amour se trouve dans la diffamation et la privation de la renommée. En effet, pour les gens de la cour de François I et en particulier pour ceux qui en occupent les marges, la calomnie aurait suscité une peur véritable ; perdre la réputation et la faveur de la noblesse pourrait vouloir dire perdre la situation à la cour. Macé, qui figure parmi ceux qui se trouvent à la marge de la cour, aurait été parfaitement conscient des dangers de la diffamation, et pour cette raison la souligne comme la pire conséquence de l'amour. Il invoque cette peur pour soutenir le refrain présenté par la voix pessimiste du poème : résister à l'amour ou souffrir.

Vers 73-80 : les baisers de Cupidon

Par la suite, Cupidon répond à la demande implicite des baisers et suit les conseils de sa mère, en laissant voler ses flèches :

« Dixit, at orantis puer insilit oscula et herens,

Pene animam roseis deserit in labiis;

Qualia nec Cybele dilectus prebeat athys,

Qualia nec fido fida columba mari.

Inde ex tot plena que fert deus ipse pharetra

Aurata calamum cuspide legit amor.

Legit et atrocem iam in me sinuaverat arcum,

Proximaque eterni causa doloris erat. » (vv. 73-80)

[Elle parla, mais l'enfant lui sauta au cou en la couvrant de baisers, et en s'accrochant à elle / Il a failli abandonner son âme dans ses lèvres roses, / Tels que ni Attis bien-aimé n'a tendu à Cybèle, / Ni la colombe fidèle à son époux fidèle. / Ensuite, d'un carquois plein de tant de traits que le dieu lui-même porte / Amour tira une flèche à la pointe dorée. / Il la choisit, et déjà il avait tendu contre moi son arc sauvage, / Et la cause de la douleur éternelle s'approchait.]

Il semble que la voix optimiste, enterrée pendant un bon moment, réapparaît dans ces vers : l'amour que Macé présente entre Cupidon et Vénus porte une qualité tendre qui ressemble à une liaison idéale, suivant le portrait déjà établi aux vers 53-57. Cet optimisme continue pendant que Macé dresse un parallèle entre sa caractérisation de Cupidon et Vénus et le mythe d'Attis et Cybèle,⁹⁶ où il semble s'écarter de l'aspect tragique du mythe auquel il préfère souligner la tendresse d'un amour doux -- une des seules allusions présentées par la voix optimiste, qui ne sert pas de souligner un amour tragique. Le lecteur ne peut que faire le lien entre ce vers de Macé et la pièce de Catulle, qui traite de nouveau ce mythe, en racontant la punition que Cybèle a exercée sur son bien-aimé ; ce rapport semble particulièrement vif vu l'allusion claire à ce poète latin au vers 70 de l'*Elegia prima*. Or la relation que présente Catulle n'est guère celle de l'amour agréable que Macé dépeint. La Cybèle de Catulle rappelle une déesse vengeresse qui distribue le tourment aux amants infidèles plutôt qu'une amante qui

⁹⁶ Selon l'histoire phrygienne, Cybèle aime ce berger, et le rend un de ses prêtres, à condition qu'il se soumette à un vœu de chasteté. Attis manque à sa parole en couchant avec une nymphe, et Cybèle le frappe de la folie. Dans cet état d'esprit, Attis se coupe le sexe et tente de se suicider, mais la déesse, contrite, le transforme en un sapin pour le sauver. Cet arbre est désormais devenu sacré à Cybèle, et elle ordonne que tous ses prêtres doivent être eunuques. (W. Smith. « ATYS, ATTYS, ATTES, ATTIS ». A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, 1871, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104%3Aentry%3Datys-attys-attes-attis-bio-1>. Accédé le 24 juin 2020.) Il y a plusieurs versions de ce mythe, mais elles contiennent toutes un sapin et des prêtres eunuques dans quelque capacité ou autre.

décerne des bisous sur les lèvres de son bien-aimé. Pourtant, notre poète présente une relation tendre entre Cybèle et Attis, et par extension entre Vénus et Cupidon, qui sont devenus amants plutôt que mère et fils en passant par la comparaison ; Macé dit que les bisous entre les divinités de l'amour sont encore plus tendres que ceux de Cybèle et Attis -- ils les dépassent comme amants idéaux. La voix optimiste continue à la référence au vers suivant, où l'on voit un autre exemple de l'amour doux entre des colombes, qui rappelle le vers 56 du poème 2.6 des *Amores* d'Ovide :

« et vivax phoenix, unica semper avis;

explicat ipsa suas ales lunonia pinnas,

oscula dat cupido blanda columba mari. » (*Am.* 2.6 vv. 54-56).

[« ...et l'immortel phénix, toujours seul de son espèce. De lui-même, l'oiseau de Junon y déploie ses plumes et la colombe caressante y donne des baisers à son mâle passionné. »
Ovide, Les Amours, text établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961,
p. 49.]

Le ton de ce passage ovidien ressemble beaucoup plus aux vers de Macé que celui de Catulle. Macé reprend son récit par la suite au moment où Cupidon se prépare à lancer une flèche vers notre poète. La concordance du temps verbal ici illustre la dualité de notre poète-amant : on revoit la temporalité de l'amant optimiste qui ressent les effets des gestes d'Amour au moment où il agit, et de l'amant pessimiste qui les raconte, bien conscient de la douleur qu'il avait vécue. Ces vers facilitent le retour de la voix pessimiste qui s'impose encore une fois aux vers 79 et 80. On note le temps des verbes des vers 77-80 : *fert* au vers 77 est au présent, ce qui établit la chronologie du passage. C'est la voix du jeune amant optimiste qui domine ce vers, lui qui attend encore la blessure de Cupidon. Le présent et le passé du narratif sont provisoirement

confondus, et nous suivons ici un geste du passé raconté au temps présent, le moment où Cupidon a affligé le poète de l'amour. Le mot *legit* qui apparaît aux deux vers suivants peut être soit le présent soit le parfait, et propose un état intermédiaire entre l'amant optimiste, nouvellement amoureux, et l'amant pessimiste, qui réfléchit ultérieurement à ce moment. Macé se trouve pour l'instant divisé entre les deux dans un état d'hésitation avant le retour de la voix pessimiste aux prochains vers. Les verbes *sinuaverat* et *erat* des vers 79 et 80 se trouvent clairement au passé et appartiennent à l'amant pessimiste, qui se rétablit comme la voix dominante à partir d'ici, fait renforcé par le contenu du vers, qui anticipe encore une fois la souffrance qu'amène l'amour.

Vers 81-90 : le mandat de Vénus à Cupidon

Vénus reprend la parole aux vers suivants, où elle ordonne que Cupidon entreprenne un voyage aux Enfers.

« Extensam remorata manum venus improbus ille est

Et qui per telum non nisi forte cadat.

« Vade, tuis subitis et tam remicantibus alis,

Vade, puer nigri limina quere Iovis,

Quique per Elysios cum colludit appellem

Mirantesque sua detinet arte animas.

Vade, salutatum per eam que hummentibus undis

Orta sue pulchrum constitit artis opus.

Inde tue extremas per arundinis imprimat oras

Aut nemesim aut si que pulchrior ulla fuit. » » (vv. 81-90).

[Vénus avait empêché la main tendue -- ce garçon est méchant -- / Et dont le dard ne frappe par hasard. / « Va, sur tes ailes volantes et qui rament tant, / Va, garçon, cherche le seuil du sombre Jupiter, / Et Apelle de Cos qui à travers l'Élysée s'amuse / Et qui, grâce à son art, attire les âmes émerveillées. / Va, te laisser saluer par celle qui, née des ondes humides, / Composa une belle œuvre de son art. / Qu'elle appuie sur les bords extérieurs de ta flèche, / Soit Némésis, soit quelque plus belle dame s'il y en eût. »]

Macé ponctue ce deuxième discours de Vénus avec la récurrence anaphorique de *vade* au début des vers 83, 84 et 87. La déesse répète son ordre trois fois à l'impératif, en soulignant son autorité sur l'Amour. Elle laisse entendre encore une fois la puissance totale de l'amour, commandant à Cupidon d'aller chercher « le seuil du sombre Jupiter » (84) ; aucun dieu, suggère-t-elle, n'est à l'abri de ses caprices. Or elle arrive à son objectif véritable au vers 85, où Vénus commande son fils de trouver le peintre grec Apelle, qui réapparaît au vers 108 pour dépeindre la salamandre, représentante élogieuse de François I. Ce vers (85) contient la première de trois allusions aux champs Élysées, le lieu utopique où les morts bénis (comme Apelle) se retrouvent. La référence à Némésis (vv.90) rappelle autant le deuxième livre des élégies de Tibulle et la maîtresse à qui il donne ce nom que la déesse du châtement et de la fortune. Tibulle se plaint d'aimer une dame aussi cruelle que Némésis, notamment au poème 2.4, et semble se lamenter du pouvoir de Cupidon avec une ferveur semblable à celle de la voix pessimiste de Macé, qui invoque le nom de sa maîtresse pour signaler la dureté qui attend ceux qui se soumettent à l'amour -- ce n'est pas simplement Cupidon qui est sauvage et qui blesse ; l'objet de l'amour continue son travail. Avec le mot *arundinis* au vers précédent, il se peut que

Macé tire l'attention de son lecteur sur le cinquième poème de ce même livre de Tibulle,⁹⁷ qui comporte une prière à Apollon. En faisant allusion à ce poème, Macé cherche à réaffirmer sa conviction en le dieu des poètes au nom duquel il se bat dans la guerre commencée au vers 35 : par l'intermédiaire de Tibulle, Macé prie aussi Apollon de le libérer du tourment de l'amour et de lui permettre de trouver la paix de la mort. De plus, l'allusion au poème 2.5 de Tibulle présage le voyage de Cupidon aux Enfers et les images virgiliennes qu'il y découvre (vv. 99-104), où on trouve que la mort ne sert aucunement à soulager des douleurs de l'amour.

Vers 91-98 : Cupidon part

Macé revient aux images bucoliques dans le prochain passage lorsque Cupidon suit les exigences de sa mère et se met à voler, ce qui semble réintroduire la voix de l'amant optimiste. Néanmoins, les beautés naturelles sont ici noircies par l'intrusion de la voix pessimiste ; le mélange des deux voix qui a commencé au vers 77 s'avance dans ce passage. Les images pastorales déguisent toutes des traces sous-entendues de la souffrance.

« Dixerat, auratis citus ille evanuit alis

Plurima passer cum pipilat ante volans.

Aera purpureum et sublimis persecat auras

Illum turgentes extinuerunt nothi.

⁹⁷

« pendeatque vagi pastoris in arbore votum,
garrula silvestri fistula sacra deo,
fistula cui semper decrescit harundinis ordo;
nam calamus cera iungitur usque minor. » (Tib. *Eleg.* 2.5 vv. 29-32).
[« ...et il y avait, suspendue à un arbre, l'offrande votive d'un berger nomade, une flûte babillarde qu'il consacrait au dieu des campagnes, une flûte formée d'une rangée de roseaux qui vont en décroissant et qui, de plus en plus courts, sont unis avec de la cire. » Tibulle, *Elégies*, texte établi et traduit par M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 109]

Extimuit veteris boreas memor orythiie,

Et vacuo volitant aere quotquot aves.

Disparsis illo supra volitante viretis

Crescebant frondes senticulisque rose » (vv. 91-98).

[Elle avait parlé, puis le garçon s'est vite envolé sur des ailes dorées, / Tout comme le passereau gazouille beaucoup en passant au vol. / Il scinde l'air lumineuse et les brises élevées, / Ils l'ont craint, les vents gonflés de Notus. / Borée, se souvenant d'Orithye ancienne, a pris peur, / Aussi bien que tous les oiseaux qui volent çà et là dans le ciel dégagé, / La verdure éclatante lorsqu'il volait par-dessus, / Les feuilles croissaient et les rosiers entourés d'épines ;]

L'image du passereau au vers 92 se prête très bien au thème naturel qui domine ce passage, mais sert aussi d'allusion au fameux *passer* de Catulle.⁹⁸ Macé fait référence en particulier à son troisième poème, où Catulle pleure la mort de l'oiseau mélodieux aimé de sa maîtresse.

« Sed circumsiliens modo huc, modo illuc

Ad solam dominam usque pipiabat.

Qui nunc it per iter tenebricosum

Illuc, unde negant redire quemquam. » (Cat. *Carm.* 3 vv. 9-12)

[« Mais sautillant de-ci, de-là, il ne cessait de pépiller pour elle seule. Maintenant il va par la route ténébreuse au pays d'où personne, dit-on, ne revient » Catulle, Poésies, édité et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, p. 3.]

⁹⁸ Pour des renseignements sur le sort littéraire du *passer* de Catulle et d'autres oraisons funèbres pour les oiseaux de l'antiquité et de la Renaissance, voir M.A. Díaz Gito. « La cage vide: regrets pour la mort d'un oiseau domestique de l'Antiquité à la Renaissance. » *Cahiers internationaux de symbolisme*. Le 1 janvier 2007, pp. 39–54.

Macé substitue *pipilat* à la forme *pipiabat* préférée de Catulle, mais les deux mots se ressemblent à tel point que la référence est néanmoins claire. La nature funèbre de ce poème romain déteint sur le passage de Macé, un nouvel envahissement de la voix pessimiste. Le passereau gazouille pour le moment, mais il mourra bientôt, et seule la douleur de l'amour perdu restera. La comparaison entre Cupidon et le passereau souligne le rôle d'Amour comme personnification de la mort, un mauvais augure qui amène la souffrance déguisée sous l'aspect de la joie. La crainte que Notus, le dieu du vent du midi, exhibe face à lui promet encore davantage cette image d'un Cupidon qui sème la destruction et le désespoir partout où il vole, comme un incendie qui consomme sans égard pour les vies qu'il éteint ; même les forces naturelles ont peur du dieu de l'amour. Macé emploie une polyptote du mot *extimesco* pour introduire une comparaison entre la peur du vent du midi et celle de Borée, le vent du nord, et le mythe du viol d'Orithye au vers 95. Borée, amoureux d'Orithye, tente de mettre de côté sa colère (« horridus ira, / quae solita est illi nimiumque domestica vento, » [Ovide, *Meta.* 6 vv. 685-686] [*la colère terrible, / qui est habituelle et trop familière au vent*]) et de séduire la jeune fille, mais quand elle se montre résistante à ses efforts, il retombe dans ses coutumes et l'enlève pour la violer à Thrace, où elle devient finalement son épouse et la mère de ses fils.⁹⁹ Cette histoire souligne encore une fois la violence de l'amour : même un amant qui veut ouvertement abandonner la colère n'y réussit pas face à la folie de l'amour. De plus, le mythe démontre la puissance de Borée, qui a l'habitude de réaliser tous ses désirs, mais qui a quand même peur de Cupidon. Les vents et toutes les forces naturelles du monde craignent les traits du « garçon sauvage ». La dernière image de ce passage, la verdure qui s'étend au-dessous de

⁹⁹ Ovide. *Meta.* 6 vv. 675-721.

son vol, accentue ce thème de la face cachée de l'amour : Macé ne se contente pas de noter les rosiers -- il note aussi les épines qui les entourent. Encore une fois, les voix de l'amant optimiste et de l'amant pessimiste s'opposent : l'amant optimiste propose les rosiers, comme il a fait au vers 12, et l'amant pessimiste interrompt avec les épines qui les entourent, prêtes à blesser celui qu'elles attirent.

Vers 99-104 : le voyage de l'Amour

Notre poète décrit ensuite le voyage de Cupidon aux Enfers :

« Et iam tenarii penetrare subintrat orchis

Et pueri et iuvenes et stupere nurus.

Phyllis et antiqui nec adhuc oblita doloris

« Hic ne ait innutis sanguineusque puer

His ne etiam regnis ponit sua iura cupido

Et vacuas vita tantat amore animas. » » (vv. 99-104).

[Et déjà il se glisse dedans les profondeurs du souterrain ténare / Et garçons, jeunes filles et belles-filles furent frappés de stupeur. / Phyllis, elle non plus, n'a jusqu'ici oublié son ancienne douleur. / « C'est le fait qu'ici, » dit-elle « par ses commandes, l'enfant sanguinaire / N'impose pas encore ses lois dans ces royaumes, / Ni ne livre à la tentation de l'amour les âmes dénuées de vie. »]

Le mot *tenarii* au vers 99 signifie l'entrée des enfers qui d'après Ovide se trouve à Ténare.¹⁰⁰ Il en parle dans son récit de l'épisode d'Orphée, au moment où celui-ci descend chercher

¹⁰⁰

« quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
deflevit vates, ne non temptaret et umbras,
ad Stygia Taenaria est ausus descendere porta » (Ovide, *Meta.* 10 vv. 11-13).

Eurydice.¹⁰¹ Or l'usage qu'en fait Macé rappelle aussi le sixième livre de l'*Énéide*, conjointement avec le vers suivant, qui fait penser à la scène où Énée voit les âmes qui se mettent en rang le long de l'Achéron.

« huc omnis turba ad ripas effusa ruebat,

matres atque viri, defunctaque corpora vita

magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae

impositique rogis iuvenes ante ora parentum: » (Virg. *Aen.* 6 vv. 305-308).

[Ici toute la foule se précipite, épanchée vers le rivage, / Des mères et des hommes, et

des corps des héros magnanimes / Dépourvus de la vie, des garçons et des filles

célibataires / Et des fils mis sur des bûchers devant les yeux de leurs pères :]

Cupidon énumère lui aussi les âmes des Enfers qui le regardent, mais il note dans ce processus seulement les gens prédisposés à l'amour : principalement les jeunes, les garçons et les jeunes filles qu'il peut facilement influencer. En se référant au voyage d'Énée, Macé rappelle aussi le sort de ces âmes malheureuses qui s'alignent sur les bords du fleuve, qui ne trouvent aucune paix dans la mort. C'est le sort qui attend aussi les amoureux : ils vont errer eux aussi, sans repos, pendant un siècle,¹⁰² et la mort n'offre aucun soulagement du tourment d'Amour. La prière de Macé qu'Apollon le libère de la souffrance de l'amour, évoquée par la référence aux vers 89 et 90, ne saurait se réaliser, car Amour continue à tourmenter ses victimes aux Enfers.

[Quand le poète de Rhodope l'a suffisamment pleuré / Au monde supérieur, pour qu'il puisse toucher les ténèbres aussi, / Il osa descendre au monde stygien par l'entrée de Ténare.]

¹⁰¹ Pour des renseignements détaillés sur la puissance de Cupidon sur les Enfers chez Ovide, voir W.C. Stephens. "Descent to the Underworld in Ovid's *Metamorphoses*." *The Classical Journal*, vol. 53, no. 4, 1958, pp. 177–183.

¹⁰² « centum errant annos volitantque haec litora circum; / tum demum admissi stagna exoptata revisunt. » (Virgile, *Aen.* 6 vv. 329-330). *[Pendant cent ans ils errent et volètent ce rivage; / Puis enfin ils sont admis et revisitent les étangs tant attendus. »]*

Au lieu des rangs des héros et des figures historiques qu'Énée rencontre, Cupidon se trouve face à Phyllis, l'épouse de Démophon, qui se transforme fameusement en amandier.¹⁰³ Elle se retrouve notamment dans la deuxième des *Héroïdes* d'Ovide, où elle déplore l'absence prolongée de son époux. Elle se présente en tant que représentante des âmes vagabondes évoquées au vers 100 de l'*Elegia prima* ; ayant attendu son amant pendant trop longtemps quand elle était vivante, maintenant elle attend, elle aussi, d'être libérée de la puissance d'Amour. Elle confirme avec son discours l'opinion de ces gens au sujet de Cupidon : il les a laissés souffrir dans la tentation de l'amour toujours insatisfaite. Macé propose que la mort n'offre aucun répit de la souffrance de l'amour, et que même les âmes que Cupidon n'a jamais blessées ne sont pas libres de ses douleurs. Tout espoir de la fin de la folie de l'amour est vain, suggère-t-il. La voix pessimiste atteint son apogée dans ce passage, qui semble démentir l'existence de tout sort paisible.

Vers 105-110 : Cupidon commande la peinture de la Salamandre

Cupidon ne s'arrête pas pour considérer les soucis de ces âmes pitoyables, mais poursuit son chemin vers les champs Élysées. Il semble que la voix pessimiste a cédé la place à la voix optimiste ici ; après les profondeurs du désespoir que Macé a présentées avec la notion que la mort ne soulage pas les douleurs de l'amour, notre poète s'intéresse pour l'instant non aux

¹⁰³ Son amant lui promet de revenir un certain jour, mais quand il est empêché de tenir sa parole, elle se pend et se transforme en arbre au moment où Démophon retourne, et il embrasse l'arbre en vain. (W. Smith. « Phyllis ». A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, 1871, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=phyllis-bio-1>. Accédé le 2 juillet 2020.)

tragédies amoureuses, mais à l'éloge de François I, ce qui exige qu'il laisse de côté la voix de l'amant pessimiste.

« Venerat elysios tandem loca florida campos,

Gestit ubi variis libera turba iocis.

Pene ipsum elysium iam circumdarat, apellem

Erectum celso deligit in tinnulo.

Pingebat stellati animal par pene lacerti,

Credita nulla fera est quam Salamandra magis. » (vv. 105-110).

[Enfin fut-il arrivé aux lieux fleuris, les champs Élysées, / Où la foule libre exulte en divers badinages. / Il avait à peine fait une fois le tour de l'Élysée, / Quand il choisit Apelle fier dans son hauteur éclatante. / Il peignait l'animal qui est presque l'égal du lézard étoilé ; / On fait plus foi à la salamandre qu'à toute autre bête.]

L'espace d'une douzaine de vers, Macé invente un mythe étiologique pour l'origine du roi François I. Quoiqu'il ne le nomme jamais explicitement, la salamandre était le symbole du roi (les représentations de l'emblème sont abondantes dans l'architecture des châteaux de Chambord et de Fontainebleu), et l'animal qui apparaît au vers 110 ne peut rien signifier outre le dédicataire du poème.¹⁰⁴ Macé commence ce récit avec une référence apparente au peintre grec Apelle, auquel Cupidon ordonne de peindre le symbole de François I.¹⁰⁵ C'est pour le trouver que Cupidon a entrepris ce voyage, pour qu'il puisse lui demander de « créer » le roi. Si c'est vrai que le mot *apellem* au vers 108 désigne ce peintre, le raisonnement de Macé de le

¹⁰⁴ Il n'y a presque aucune référence à la salamandre dans la littérature romaine : une chez Martial, au vers 7 du poème 66 du deuxième livre de ses *Épigrammes*, et une autre dans le *Liber medicinalis* de Serenus, au vers 104.

¹⁰⁵ Pour des renseignements détaillés sur ce peintre grec, voir M. Beulé. "Le Peintre Apelle." *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 48, no. 2, 1863, pp. 257-278.

choisir comme l'origine du roi français n'est pas tout à fait clair. Il se peut que Macé l'ait choisi parce qu'il a peint pour Alexandre le Grand, et Macé cherche à comparer cette figure historique à François I. Comme tout artiste de renom de l'époque, Macé fait l'éloge du roi avec cette petite histoire étiologique qui cherche à illustrer son pouvoir considérable. Si Alexandre le Grand était le roi d'un des plus grands empires de l'histoire ancienne, suggère Macé, François I serait tout aussi puissant et actif sur le front militaire ; si Alexandre le Grand a ouvert la voie à l'hellénisme, François I ferait de même en instaurant la « politique culturelle » fondatrice de la Renaissance française.¹⁰⁶ Les deux ont été de jeunes rois charismatiques, et en passant par cette comparaison, Macé espère (voire, prévoit) que le règne du roi français sera aussi distingué que celui du roi macédonien. En même temps, Macé prend la place d'Apelle dans cette analogie : il dit que le Grec avait donné naissance à la salamandre, mais c'était notre poète lui-même qui avait élaboré cette histoire, et donc ce mythe nait vraiment de Macé -- ce qui n'est peut-être pas l'objectif principal de ce passage laudatif, mais qui sert néanmoins à élever notre poète. On voit dans ce passage l'éloge que Macé a visé dans sa dédicace à François I : la déification de la salamandre.

Vers 111-120 : la virgo sine nomine

Or notre poème ne s'arrête pas avec la louange du roi ; Macé continue ce mythe de sa propre conception avec l'introduction d'un autre personnage, la *virgo sine nomine*, toujours

¹⁰⁶ Pour des renseignements sur la réforme culturelle en France à la Renaissance, voir G. Gadoffre, *La révolution culturelle dans la France des humanistes : Guillaume Budé et François Ier*, Genève, Droz, 1998.

présenté dans la voix optimiste. Les vers ici prennent un ton paisible et la souffrance de l'amour ne figure pas dans le passage.

« Istam virgo feram fuerat, sine nomine virgo,
 Scribatur statio qua tamen apta fuit;
 Contactu molli palpans demulcet et iras,
 Abiicit et virus blandaque corda facit.
 Et iam deposita feritate gravique veterno
 Equior adversis incipit ire feris.
 Quamque prius fugere urso fulvoque leoni
 Serpit in herbosis mitior illa iugis.
 Plurima circumstans operi pia turba favebat,
 Et dignum vel cui turba faveret erat. » (vv.111-120).

[Que cette bête avait été une jeune fille, jeune fille sans nom, / Qu'il soit écrit, placement qui lui fut pourtant convenable) / Le caressant d'un toucher léger, elle le calme et enlève, / Les colères et les venins et en adoucit le cœur. / Et la férocité désormais mise de côté avec la torpeur, / Elle s'avance plus sereinement parmi les bêtes hostiles ; / Plutôt que de fuir l'ours et le lion fauve comme auparavant, / Elle se glisse sur les collines herbeuses. / Se tenant en cercle, la bien grande foule pieuse favorisait l'œuvre, / Laquelle était bien digne de ce que la foule la favorise.]

L'identité de cette *virgo* est bien mystérieuse. Il semble qu'elle soit agente de Cupidon, qui l'a envoyée nourrir le roi. Elle a les qualités d'une mère ou d'une amante, qui soulage les soucis du roi et le caresse, mais est-ce que Macé fait allusion à une vraie personne ? Parle-t-il de Louise

de Savoie, mère de François I, qui l'a certainement nourri ?¹⁰⁷ Si les bêtes au vers 116 parlent du peuple, comme elles ont désigné au vers 110, cela peut signifier sa régence en 1515, où il fallait qu'elle prenne la responsabilité du règne parmi des membres de la haute aristocratie dans des enjeux de pouvoir et de gouvernance territoriale.¹⁰⁸ Macé a déjà écrit son *Andias* ; on sait qu'il n'hésite pas à faire l'éloge de Mme de Savoie, à qui il a dédié cette première tentative poétique. Néanmoins, elle a un nom bien reconnaissable, et même si *nomine* devrait se traduire par « pouvoir » et non « nom », elle avait exercé l'influence considérable sur son fils. Il me semble peu probable que la *virgo* soit Claude de France, épouse du roi, qui n'a jamais eu beaucoup de pouvoir et qui était dans un état de grossesse quasi-perpétuel. Que ce soit la première maîtresse de François I, Françoise de Foix, semble aussi invraisemblable ; elle n'avait pas eu autant d'influence sur le roi que son successeur, et un tel éloge risquerait sûrement d'agacer la puissante Louise de Savoie, qui n'a pas apprécié leur relation. Macé a démontré avec l'*Andias* son désir de rechercher l'approbation de la mère du roi, et il est peu plausible qu'il fasse quelque chose qui gagne sa colère. Alors, si la *virgo sine nomine* est une vraie figure historique, il y a de fortes chances à ce qu'elle soit Louise de Savoie. En revanche, si elle n'est qu'une figure fictive, il se peut qu'elle soit une personnification de la paix, qui adoucit la férocité du roi et qui met fin à ses guerres.¹⁰⁹ La Paix pourrait traverser « les bêtes hostiles » (les ennemis de François I (vv. 116-117) et gagner la faveur du peuple (119-120). En tout cas, si

¹⁰⁷ Pour des renseignements détaillés sur la vie et la régence de Louise de Savoie, voir D. Moulton-Mayer, *The great Regent : Louise of Savoy, 1476-1531*, Funk & Wagnalls, 1966.

¹⁰⁸ Knecht, R.J. *Francis I*. Cambridge University Press, 1982, pp. 41.

¹⁰⁹ Il est possible que cette figure soit liée au traité de Cambrai de 1529 qui a mis fin à la septième guerre d'Italie, signé par Louise de Savoie au nom de François I, ce qui daterait ce recueil de 1529 au plus tôt, quatre ans après qu'il a assumé la fonction de chroniqueur du roi.

Pour des renseignements détaillés sur la paix dans la poésie de la Renaissance, voir J. Hutton, *Themes of Peace in Renaissance Poetry*, Cornell University Press, 1984.

elle désigne une vraie personne ou qu'elle représente la paix, la nomination *virgo sine nomine* semble bien étrange. Aucune de ces figures possibles ne manque de nom.

En même temps que Macé invente une histoire des origines du roi, il ne peut pas complètement laisser de côté les références ovidiennes qu'il favorise tant. La fuite de l'ours et du lion du vers 117 de l'*Elegia prima* fait allusion au mythe de Vénus et Adonis dans le dixième livre des *Métamorphose*¹¹⁰ :

« a fortibus abstinet apris

raptosque lupos armatosque unguibus ursos

vitat et armenti saturatos caede leones. » (*Meta. 10* vv. 539-541).

[Des sangliers forts elle ne s'approche pas, / Et des loups affamés et elle évite des ours armés des griffes / et des lions bien nourris de l'abattage des bestiaux.]

En cela, la *virgo* de Macé dépasse même Vénus : elle n'a pas peur des bêtes hostiles ; elle les maîtrise. Elle va là où la déesse de l'amour craint de fouler, mais elle n'impose pas les mêmes leçons sur la salamandre que Vénus apprend à Adonis. Peut-être est-ce parce que la salamandre appartient aux rangs des bêtes, et parmi elles elle peut bouger librement ; peut-être parce qu'elle est représentative de la paix, et elle adoucit les cœurs du lion et de l'ours de la même façon qu'elle a fait pour la salamandre. En tout cas, si notre poète dépeint la *virgo*

¹¹⁰ Adonis est fils de la relation incestueuse entre Cinyras et sa fille Myrrha, que Vénus a maudit de désirer. Après neuf nuits de relations, pendant lesquelles Cinyras ne connaît pas l'identité de son amante, il la découvre et la bannit, et elle se transforme en arbre de myrrhe. Adonis naît de cet arbre, et quand il est adulte, Vénus la découvre et elle tombe amoureuse. Elle délaisse les cieux pour rester avec son amant, et ensemble ils voyagent et chassent, et Vénus conseille Adonis contre l'imprudence en la chasse, en lui racontant l'histoire d'Atalante et Hippomène. Néanmoins, quand il faut que Vénus parte, Adonis poursuit un sanglier, qui le tue. Vénus, en entendant le cri de son amant, revient et pleure sa mort avec une prière que son sang se transforme en fleur, et une anémone fleurit de l'endroit où son sang atteint la terre. (Ovide, *Meta. 10* vv. 503-739.)

comme plus courageuse et plus à l'aise que ne l'est Vénus, cela se répercute positivement sur l'image de la salamandre et de François I.

Vers 121-127 : Cupidon retourne à son travail

De là, l'*Elegia prima* revient à l'histoire de Cupidon, laissant de côté le bref développement mythologique de la *virgo sine nomine* qui a nourri François I. L'Amour se repaît de son travail, et il continue à semer ses passions.

« Matris amor mandata sue prefertque salutes,

Audita expletum voce pependit opus.

Porrexitque facem. dii sed quam cuspide acuta

A calybe eliciat sanguinis illa notas.

Hec correpta manu flamma interiore perurit;

Officio vires ut reor illa dedit.

Inde novam extrema depingit arundine formam : » (vv. 121-127)

[De sa mère, Amour annonce les décrets et les salutations ; / Sa voix entendue, il

suspendit l'œuvre achevée, / Puis il étendit la torche -- Dieux! Quelle pointe aiguisée! /

Elle attire par l'acier les signes du sang. / Ces choses saisies dans la paume de la main,

elle brûla d'une flamme intérieure; / Donnant ainsi, à ce qu'il me semble, du pouvoir à la

fonction. / De là, il dépeint une nouvelle forme avec la pointe de sa flèche :]

Ayant enfin rempli le mandat que sa mère a ordonné, Cupidon reprend son arc et continue à infliger la douleur aux mortels comme aux dieux. Donné l'orthographe du mot *calybe* au vers 124 et vu la référence à l'Énéide au vers 101, on peut voir ici une allusion possible à l'Alecto

Du septième livre de l'*Énéide*, l'Érinyes qui apparaît devant Turnus conformément au mandat de Junon. Elle se déguise en la forme de Calybé, une vieille prêtresse de Junon, et elle éveille l'hostilité du fils de Daunus pour qu'il s'oppose à Énée et aux Troyens.¹¹¹ Elle représente la fausse provocation et la manipulation, agente de la folie qui sème la discorde. D'après la référence dans l'*Elegia prima*, elle occupe toujours ce rôle: pourtant, cette fois-ci elle ne travaille pas pour Junon, mais pour les intérêts de Cupidon. C'est lui qui invoque la fausseté, et avec chaque cœur qu'il perce, il entame une tragédie égale à celle de Turnus et d'Énée. Il propose un engagement qui tend un piège à ceux qui s'en trouvent victimes, ce qui invite les occasions de la trahison et de la souffrance ; comme Turnus, les élus de Cupidon n'ont aucun choix autre que de se soumettre à la folie qu'il leur inflige. La Calybé-Alecto de Virgile conseille Turnus « i nunc, ingratis offer te, inrise, periclis; » (*Aen.* 7 vv. 425) [*Va maintenant, présente-toi, humilié, aux dangers pénibles ;*] ; c'est le même sentiment qu'Ovide propose dans le neuvième poème du premier livre des *Amores* : un amant devrait être prêt à tout risquer au nom de sa maîtresse -- il devient son soldat. En rappelant cette scène virgilienne, Macé livre aussi ces conseils, et les applique au contexte de l'amour : l'amant doit se présenter aux dangers dans l'intérêt de son amante, et dans l'intérêt d'Amour en général, qui est son maître par-dessus tout. L'objet de l'amour peut changer, mais une fois devenu la victime de Cupidon, l'amant ne peut jamais se libérer de son pouvoir. Macé reconnaît ce fait, et la voix de l'amant pessimiste s'affirme encore une fois avec la figure destructrice de Calybé. Le lexique de la guerre réapparaît aussi, avec les notions de « la pointe aiguisée » (vv. 123) et « les signes du sang » (vv.

¹¹¹ Virgile. *Énéide* 7, vv. 406-474.

124), qui présagent la résolution imminente de la guerre entre Apollon et Vénus à la fin du poème (vv. 147-153).

Vers 128-138 : la description de la maîtresse

Au vers 127, l'image de l'Amour change encore un peu, pour ouvrir la voie au passage qui suit. Cette fois, il est devenu artiste, brandissant sa flèche comme un pinceau, ce qui brouille les frontières des armées de Vénus et d'Apollon. De la même manière qu'Apelle a peint la salamandre, Cupidon dépeint maintenant la figure d'une maîtresse.

« O forma ethereos digna movere deos,
 Ampla quidem frons est. ampla micantia fronte,
 Lumina laedeis emula syderibus.
 Purpureis labiis formatur et ore venusto,
 Proque genis geminas quis putet esse rosas.
 Nasus erat quondam formose qualis elyse,
 Nec longus nimium nec brevis ille fuit.
 Flavebant crines in eburnea colla solute,
 Brachiaque alpina vel magis alba nive.
 (Urgeat utque magis) nudis erat illa papillis,
 Denique et in toto corpore nuda fuit. » (vv. 128-138).

[O beauté digne d'émouvoir les dieux célestes ! / Vaste en effet est le front, et scintillantes dans ce front vaste, / Les yeux éclatants rivalisent avec les étoiles humiliées. / Aux lèvres vermeilles, à la bouche charmante elle est formée, / Et à la place des joues tout suggère des roses jumelles. / Son nez était tel que jadis celui de la belle Élise, / Car il

*n'était ni trop long ni trop petit. / Ses cheveux dorés flottaient libres sur son cou d'ivoire /
Et ses bras plus blancs encore que la neige alpine. / (Et pour qu'elle puisse insister encore
davantage) elle se dresse les seins nus, / Enfin, elle était nue de tout son corps.]*

Ce passage long consiste en une énumération détaillée de la beauté de la maîtresse de notre poète -- Macé n'offre aucun éclairage de l'identité de cette jeune fille avant les vers 147-149, où il confirme qu'il a souffert la blessure de Cupidon. De plus, je propose que Macé ne décrive pas la *virgo sine nomine* à cause de l'étrangeté qui se produit si cette femme est née de la main de Cupidon : la description qu'il présente dans ce passage est forcément amoureuse, voire érotique, et ne ressemble nullement à la description d'une figure maternelle, comme celle qu'il dépeint dans sa caractérisation de la *virgo*. Le catalogue des traits de cette femme imite le cinquième poème du premier livre des *Amores*. Quoique la description de Macé porte une certaine mesure d'érotisme, elle est bien plus pudique et se concentre plutôt sur le visage de la fille que les caractéristiques sexuelles du corps que souligne Ovide. Son ton aussi est moins sensuel et taquin que celui de son prédécesseur, et le passage est bien plus long : 11 vers au lieu de 6. Macé consacre tout un vers à chaque trait de la jeune fille, et pour cette raison les vers de Macé ressemblent plus à un catalogue poétique qu'à l'adoration spontanée présente chez Ovide. Or en dépit des différences du style, Macé suit bel et bien le modèle d'Ovide, y compris le silence sur les traits que l'on considérerait les plus désirables. Sa liste commence tout en haut de son corps avec le front, et descend systématiquement sur chaque partie de sa forme jusqu'aux seins avant de passer sous silence tout le reste avec la simple déclaration que « *Denique et in toto corpore nuda fuit* » (vv. 138). Il rappelle les vers 23-25 d'Ovide, où il monte jusqu'au point culminant, mais laisse le lecteur sur sa faim. Notre poète savant ne peut pas

résister à la tentation de s'interrompre avec encore une allusion à Virgile au vers 133, où il compare le nez de sa maîtresse à celui de Didon -- une référence qui concerne sans doute plus le caractère des deux femmes que l'apparence, car Didon n'est guère célèbre pour son nez. Il se peut que, avec la mention de la reine de Carthage, Macé impose sur le personnage que Cupidon est en train de peindre l'histoire de celle à qui elle ressemble, c'est-à-dire, la fin tragique à cause de l'amour. À la lumière de la voix pessimiste qui domine toute cette élégie de Macé, il est bien logique que ce ton apparaisse quand notre poète introduit sa maîtresse, la cause de sa douleur, mais il y a quand même une absence remarquable du pessimisme dans cette scène ; il admire le corps de cette jeune fille sans scepticisme et sans considération pour les douleurs de l'amour. Le jeune amant optimiste surmonte les souvenirs et les conseils de l'amant sage pessimiste : face à l'objet de son désir, Macé ne peut pas nier le pouvoir de l'amour, et il commence à se soumettre à Cupidon.

Vers 139-146 : la femme plus belle que Vénus

Macé termine son éloge de sa maîtresse avec encore une référence à Ovide, avant de comparer la beauté de sa dame à celle de Vénus :

« Quis non aut inter silices adamantaque durum

Natus et in lybico Tigride pastus agro,

Interiora illa percussus viscera flamma,

In flammis preceps in furiasque ruat.

Forma fuit vel quam puer ipse cupido cupiret

Visa facta parens invidiosa dea est.

Instabam numeris et adhuc mea bella minabar

Et crudo aspersum sanguine carmen erat. » (vv. 139-146).

[Qui ne voudrait pas, sinon celui né entre les pierres et le dur acier / Et nourri par une Tigresse dans les champs libyens, / Les entrailles intérieures percées par cette flamme, / Se précipiter vers les flammes et vers le délire ? / Sa beauté fut telle que Cupidon lui-même la désirait, / Si bien que sa mère divine semblât en être jalouse. / Je me suis appliqué sans relâche aux vers et jusqu'ici, j'ai menacé de faire des poèmes de guerre, / Et mon poème était aspergé du sang cruel.]

Macé fait ici référence au vers 139 du septième poème du troisième livre des *Amores*, poème très érotique dans lequel le poète déplore son impuissance sexuelle.¹¹² L'allusion à ce poème, vue juste après une longue imitation des *Amores* 1.5, ajoute à l'érotisme du passage. La description de la fille manque la sensualité de son modèle, et notre poète cherche à compenser cette absence en l'introduisant par le moyen de ces allusions. Si le lecteur fait le lien entre le vers de Macé et le poème ovidien dont il s'inspire, il peut comprendre la sensualité qui imprègne le passage français sans briser la barrière à l'intimité qu'il a établie en se concentrant sur le visage au lieu des parties plus explicitement érotiques du corps. En même temps, la tonalité du désespoir occasionnée par l'impuissance chez Ovide assombrit le ton admirateur de l'*Elegia prima*, et provoque un retour de la voix pessimiste qui était absente des vers 128-138 : il aime et vénère sa maîtresse, mais l'amour le détruit et le déchire de son propre fonctionnement. Notre poète se compare à Ovide au moment où les charmes de l'Amour, en dépit de toute sa puissance, ne peuvent plus le toucher, car il se trouve déjà anéanti -- c'est la seule façon d'éviter le règne d'Amour que Macé nous a présenté dans le poème, mais il semble

¹¹² « illa graves potuit quercus adamantaque durum / surdaque blanditiis saxa movere suis. » (Ovide, *Am.* 3.7 vv. 57-58). *[Cette fille pouvait émouvoir le chêne lourd, le dur acier / Et les pierres inertes avec ses charmes.]*

esquiver cette possibilité, qui serait peut-être un sort pire que les douleurs de l'amour, comme Ovide suggère. Le vers suivant rappelle le vers 32 du septième livre des *Métamorphoses*, où Médée se lamente de son amour pour Jason.¹¹³ Encore une référence à l'amour tragique -- Macé renforce son thème principal de la souffrance de l'amour dans les derniers vers du poème, en se comparant à Médée au moment où elle se trouve déchirée par le nouvel amour. Suivant les débuts de sa maîtresse qu'il vient d'illustrer, il présente le début d'une histoire d'amour très bien connue pour sa fin tragique. En le faisant, il anticipe une fin tragique de son propre amour, et la douleur qui suivra. Macé renforce son éloge de la beauté de sa maîtresse aux vers 143 et 144, en disant qu'elle est plus belle que Vénus, compliment du premier rang qui risque de susciter la colère de la déesse, comme l'indique déjà le mythe de Myrrha, mère d'Adonis, que Vénus a maudit après que la mère de Myrrha s'était vantée que sa fille était plus belle que la divinité. Macé, ayant fait référence à ce mythe au vers 117, connaissait sans doute le danger mythique d'une telle déclaration, mais n'hésite pas quand même de l'annoncer. Le vers 145 s'approche d'un *recusatio*, mais Macé ne s'excuse pas de son choix véritable de genre - il semble plutôt noter le motif belliqueux du poème et la bataille entre Vénus et Apollon qui atteint son apogée dans les vers à venir.

Vers 147-153 : la résolution de la guerre

Macé termine son premier poème avec un retour à la guerre entre Vénus et Apollon initiée au vers 35, et l'aboutissement du conflit est désormais tranché.

¹¹³ « hoc ego si patiar, tum me de tigride natam, / tum ferrum et scopulos gestare in corde fatebor! » (Ovide, *Méta.* 7 vv. 32-33). [Si je le permets, j'admettrai que je suis l'enfant d'une tigresse / et que je porte le fer et les pierres dans mon cœur !]

« Improbis ille trucem sinuavit fortiter arcum.

« Quodque novum referas suscipe dixit opus. »

Protinus arserunt fixa michi corda sagitta,

Arida ceu misso flagrat ab igne seges.

Tunc ceca insolitas hauserunt viscera curas,

Ignotusque rudi pectore crevit amor,

Quique tuis prius arma tuli contraria castris,

Peno puer vinctas ad tua castra anamis. » (vv. 147-153)

[Or, ce garçon pervers a courbé vigoureusement l'arc sauvage. / « Entreprends quelque chose de nouveau, dit-il, que tu feras connaître. » / Tout de suite la flèche fixée dans mon cœur m'a brûlé / Comme brûle un champ sec, une fois qu'on y a mis la flamme ; / Dès lors les entrailles cachées ont englouti des soucis inhabituels, / Et l'amour étranger croît dans mon cœur inculte, / Et moi qui ai premièrement porté des armes adverses contre ton camp, / Garçon, j'ai fini par ramener vers ton camp des esprits captifs.]

Notre poète révèle la nature divine de son inspiration : il était percé par la flèche de Cupidon, qui exige qu'il écrive l'élégie. Ces derniers vers rappellent le premier poème du premier livre des *Amores*, le *recusatio* d'Ovide où il explique qu'il écrit sur l'ordre de l'Amour.¹¹⁴ Quoique Macé ne s'excuse jamais de façon définitive d'écrire la poésie amoureuse au lieu de l'épopée, il propose une sorte de quasi-*recusatio* ici par allusion intertextuelle. Il justifie son œuvre par le

¹¹⁴

« lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,
 “quod” que “canas, vates, accipe” dixit “opus!”
 Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
 uror, et in vacuo pectore regnat Amor. » (Ovide, *Am.* 1.1, vv. 23-26)
[« Et il banda vigoureusement sur son genou son arc recourbé et dit: 'Tiens, poète inspiré, voilà une matière pour tes chants.' Malheureux que je suis ! elles étaient bien dirigées, les flèches de l'enfant. Je brûle, et dans mon cœur qui était libre règne l'Amour' ». Ovide, *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p.12.]

même type de raisonnement que son modèle emploie, mais il ne semble pas ressentir de la honte pour son choix de sujet. Aux derniers deux vers du poème, notre poète-amant se trouve converti au camp de Cupidon et sa poésie vise même à recruter autrui. Ces vers résolvent la bataille entre l'Amour et l'inspiration littéraire conformément au deuxième et surtout au neuvième poème du premier livre des *Amores* ; néanmoins, l'esprit récalcitrant qui caractérise le poète subsiste jusqu'au bout et l'amant pessimiste finit par dominer. En même temps qu'il se donne à l'Amour, il reconnaît qu'en le faisant, il trahit tout ce qu'il avait estimé jusqu'ici. Il ne regrette pas le fait qu'il s'est opposé à Cupidon, mais il note l'évolution de son caractère, une reconnaissance des de côtés de son esprit. Pourtant, malgré la résolution nette du conflit entre Vénus et Apollon, il semble que ces vers répondent non seulement au poème 1.5 des *Amores*, mais aussi à l'exigence d'Apollon dans le deuxième livre de l'*Ars amatoria*. « Is mihi "Lascivi" dixit "praeceptor Amoris, / Duc, age, discipulos ad mea templa tuos, » [« *Instructeur de l'Amour folâtre, me dit-il, / Va, dirige tes élèves vers mes temples,*]¹¹⁵ ordonne le père des muses. Le dieu des poètes n'astreint pas ses disciples à l'écriture de l'épopée ; en écrivant, même si c'est sous le commandement de Cupidon, un poète honore Apollon : les vers sont ses armes. Alors, même s'il cède à l'Amour, notre poète se trouve toujours en plein milieu entre les deux divinités qui le courtisent : il dirige ses lecteurs au camp d'Amour parce qu'il écrit l'élégie, mais il les dirige également aux temples d'Apollon simplement parce qu'il écrit. L'*Elegia prima* est la propagande pour Cupidon en même temps qu'il soutient Apollon en tant que littérature.¹¹⁶

Donc, Macé se trouve à la même position à la fin du poème que vers le début : amoureux à

¹¹⁵ Ovide, *AA*. vv. 497-498.

¹¹⁶ Pour des renseignements généraux sur le traitement de Cupidon à la Renaissance, voir T. Hyde, *The Poetic Theology of Love : Cupid in Renaissance Literature*, University of Delaware Press, 1986.

contrecœur, divisé entre le passé optimiste et le présente pessimiste, attrapé entre Cupidon et Apollon.

Conclusion

Deux voix distinctes s'opposent dans ce poème, celle de l'amant optimiste et celle de l'amant pessimiste, qui divisent l'esprit de notre poète. L'amant optimiste se présente comme un jeune garçon qui vient de tomber amoureux et qui prévoit un bel avenir sous les auspices de l'amour. Cet aspect de notre amant ne connaît pas les douleurs de l'amour, et il domine les 34 premiers vers, où l'on traite des scènes pastorales du printemps, métaphore pour le nouvel amour souvent représenté par les poètes. Cette voix réapparaît plusieurs fois dans le poème, notamment pendant l'éloge de François I et dans la description de sa maîtresse ; les passages auxquels l'amant optimiste préside se caractérisent par un manque presque (mais pas forcément) total de rappels de la souffrance de l'amour, thème principal de l'*Elegia prima*. Néanmoins, c'est la voix pessimiste qui prédomine la plupart du poème -- cette voix se présente comme celle d'un amant réticent qui a déjà souffert les tourments de Cupidon et qui prend l'initiative de conseiller ses lecteurs ainsi que l'amant optimiste de résister à l'amour autant que possible dans l'espoir d'éviter de telles douleurs. À cette fin, la voix pessimiste interrompt souvent les passages appartenant à l'amant optimiste, comme on le voit au vers 16, où Macé coupe son discours sur les nouveautés du printemps pour nous rappeler qu'elles ont produit « une nouvelle ruine dans ma misère » (*novum mi misero exitium*). Quoiqu'une grande partie de ces plaintes sur le sort de tout amant se trouvent dans les vers de Macé de façon explicite, il les renforce avec les références nombreuses aux mythes anciens, qui traitent principalement

des histoires des amours tragiques. Macé, sous les auspices de la voix pessimiste, se sert de ces allusions pour illustrer les souffrances diverses que l'on peut subir au nom d'Amour ainsi que la fréquence avec laquelle ces douleurs affligent les amants. La manière dont la voix pessimiste interrompt la voix optimiste suggère une sorte de dialogue entre les deux aspects du narrateur, comme si le premier cherchait à parler directement au dernier. Cette notion est avancée dans ces vers par un sens de la temporalité qui caractérise le fossé entre les deux voix : il semble que les deux amants constituent deux facettes d'un même personnage, distancié par le temps.

L'amant pessimiste semble réfléchir aux folies de sa jeunesse, et il nous informe au vers 9 que « je me souviens du printemps mais il me plairait de ne pas m'en souvenir » [*Tunc ver et nemini sed nec meminisse iuaret*]. Donc, l'amant optimiste appartient au passé, au moment où il vient de tomber amoureux, et la voix pessimiste appartient à ce même amant, mais au présent, après une période de temps où il a souffert à cause de l'amour. L'amant pessimiste intervient dans les réflexions sur le passé, présentées par la voix optimiste, pour conseiller non seulement ses lecteurs, mais aussi son soi-même du passé de ne pas répéter ses folies regrettables. Vu que la voix pessimiste appartient au présent, il n'est guère surprenant que ce soit sur ce ton que le poème se termine ; quoique les vers 105-120 et 128-138 donnent voix à une certaine douceur, l'esprit réticent de l'amant s'éclaire pendant les derniers vers, où il regrette en dernier lieu de se trouver toujours sous le pouvoir d'Amour.

Les thèmes du *servitium amoris* et du *militia amoris* que Macé introduit dans la première moitié du poème correspondent chacun à l'une des facettes de notre amant. Le *servitium amoris*, la servitude de l'amant au nom de sa maîtresse, caractérise la posture essentielle de l'amant optimiste, qui suit les commandements d'Amour sans hésitation. Au

moment de son introduction au vers 18, au plein milieu de la métaphore vernale du jeune amour, l'amant optimiste ne s'oppose aucunement à cet esclavage, mais proclame que son amour va croissant à cette époque (vv. 19-20). Par contre, l'attitude du *militia amoris*, qui voit l'amant servir Amour comme un soldat, caractérise surtout l'amant pessimiste, qui se rallie premièrement à Apollon mais se soumet finalement au pouvoir de Cupidon. Néanmoins, même quand il se bat du côté de l'inspiration poétique, il s'équipe avec les armes d'Amour, et est donc toujours partialement un soldat de Cupidon. L'amant pessimiste se montre ainsi conscient de sa servitude et des douleurs qu'elle amène et sert seulement à contrecœur, à la différence de l'amant optimiste, qui n'hésite pas à se soumettre à Amour.

Le conflit entre Vénus et Apollon reflète la dualité de ce personnage du poète. L'amant pessimiste du présent se range du côté du dieu de l'écriture afin d'éviter les souffrances de l'amour, mais ses efforts sont en vain ; l'amant optimiste du passé s'est déjà soumis à Cupidon, et comme le montrent les allusions aux amours tragiques mythiques, personne ne peut se libérer de la prise d'Amour. Semblable à l'inutilité des tentatives d'influencer l'amant optimiste, l'amant pessimiste ne peut pas éviter le sort que Cupidon lui a attribué dès que la flamme de l'amour l'a percé, ce qui illustre la futilité de ses conseils : on ne peut pas résister à l'amour. En se soumettant au pouvoir de Cupidon, l'amant crée un terrain d'entente entre les deux aspects de soi-même : l'amant pessimiste, toujours réticent, cède aux désirs de l'amant optimiste, et se donne finalement à l'Amour. Macé se sert de cette dualité afin d'introduire à son lecteur sa propre vision de l'amour et de l'élégie, qui influencera tout le reste des poèmes de l'*Elegia et epygrammata* : l'amour est une force implacable, qui n'amène que la souffrance, et à laquelle

on devrait résister de tout son pouvoir ; pourtant, dès que l'on se sent percé par la flèche de Cupidon, on se trouve déjà sous son règne, et toute résistance sera enfin futile.

Évidemment, il y a encore beaucoup de travail à faire sur ce texte, sans parler du recueil entier. Cette première enquête tente de présenter un aperçu bref de la totalité du poème et sert comme un prélude à une étude bien plus exhaustive à venir. Il faut encore que l'on traite davantage des références contemporaines, et que l'on examine de façon détaillée les allusions historiques pertinentes à la vie contemporaine à la cour des Valois -- l'éloge de François I et l'identité mystérieuse de la *virgo sine nomine* en particulier méritent certainement une étude circonstanciée. René Macé a trop longtemps été obscurci dans les annales de l'histoire, et maintenant qu'il commence à être réintroduit au monde de la recherche, force est de constater qu'il vaut bien l'attention dont l'histoire l'a privée jusqu'ici -- sur l'*Elegia prima*, évidemment, ainsi que tous les poèmes des *Elegia et epygrammata*, mais aussi sur ses autres œuvres oubliées, notamment l'*Andias*, qui promet de nous renseigner plus avant sur la tendance élogieuse des poètes envers Louise de Savoie au début du XVIe siècle. L'absence des études sur les ouvrages de ce chroniqueur et poète constitue une lacune dans l'histoire littéraire française que l'on commence tout juste à combler.

Bibliographie

- Bérenger, Jean. « Gètes ». *Encyclopaedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/getes/>.
- Beulé, M. « Le Peintre Apelle. » *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. 48, no. 2, 1863.
- Bjaï, Denis. « Vindocinensis Vindocinensem Fricat? À René Macé ». *Lire les Odes de Ronsard*, Éd. Dominique Bertrand, Centre d'Études sur les Réformes, l'Humanisme et l'Âge Classique, 2002.
- Blum, Claude. *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance : D'Hélinant de Froidmont à Ronsard*. Classiques Garnier, *Bibliothèque de la Renaissance*, n°23-24, 1989.
- Braybrook, Jean. « The Miraculous Powers of the Poet : Quinziano Stoa's *Orpheos libri tres* ». *Humanistica Lovaniensia*, vol. 62, 2013.
- Butler, Dom Cuthbert. *Benedictin Monachism: Studies in Benedictine Life and Rule*. Wipf & Stock Publishers, 2^e éd., 2005.
- Cahoon, Leslie. "The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*." *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, vol. 118, 1988.
- Carey, C. "Archilochus and Lycambes." *The Classical Quarterly*, vol. 36, no. 1, 1986, pp. 60–67. JSTOR, www.jstor.org/stable/638943. Accédé le 17 June 2020.
- Cassin, Barbara. « Hélène de Troie ». *Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/helene-de-troie/>. Accédé le 21 juillet 2020.
- Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1966.
- Csürös, Klara, et Bjaï, Denis. « Le long poème narratif à la renaissance Tableau chronologique. » *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, Vol. 15, No. 1, *Grand genre, grand oeuvre, poème héroïque*, 1997.
- Copley, Frank Olin. "Servitium Amoris in the Roman Elegists." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 78, 1947.

Díaz Gito, Manuel Antonio. « La cage vide: regrets pour la mort d'un oiseau domestique de l'Antiquité à la Renaissance. » *Cahiers internationaux de symbolisme*. Le 1 janvier 2007.

Dictionnaire Historique de Maine-et-Loire, Archives départementales de Maine-et-Loire, vol II, 1978.

Du Saix, Antoine. *L'esperon de discipline pour inciter les humains aux bonnes lettres, stimuler à doctrine, animer à science,... / lourdement forgé et rudement limé par noble homme Fraire Antoine du Saix,...* Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, RESERVE 4-BL-3159.

Du Saix, Antoine et Érasme. *La Touche naïfve pour esprouver l'amy et le flateur... taillée par Érasme et mise à l'usage françoys par... Anthoyne Du Saix, avec l'art de soy aider et par bon moyen faire son proffict de ses ennemys.* Bibliothèque nationale de France, MS NUMM-8709451.

Febvre, Lucien, et Martin, Henri-Jean. *L'apparition du livre*, Les Éditions Albin Miche, 1957.

François, Jean. *Bibliothèque générale des écrivaines de l'ordre de Saint-Benoît, patriarche des moines d'Occident,... par un religieux bénédictin de la Congrégation de St-Vannes.* Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-464, 1777-1778,

Gadoffre, Gilbert. *La révolution culturelle dans la France des humanistes : Guillaume Budé et François Ier.* Genève, Droz, 1998.

Gaffiot, Félix. *Dictionnaire latin français*. 1934. *Lexilogos*.

Gaisser, Julia Haig. *Catullus and his Renaissance Readers*. Clarendon Press, 1992.

Hutton, James. *Themes of Peace in Renaissance Poetry*, Cornell University Press, 1984.

Hyde, Thomas. *The Poetic Theology of Love : Cupid in Renaissance Literature*. University of Delaware Press, 1986.

Jacobs, Fr. et Ukert, F.A. *Beiträge zur ältern Litteratur oder Merkwürdigkeiten*. Dyk'sche Buchhandlung, Leipzig, 1835.

- Joukovsky, Françoise. *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*. Genève, Librairie Droz, 1970.
- Knecht, R. J. *Francis I*. Cambridge University Press. 1982.
- Labbe, Phillipe. *Phillipi Labbei Biturici societatis Jesu presbyteri, nova Bibliotheca Mss. librorum sive specimen antiquarum lectionum latinarum et graecarum in quatuor partes tributarum, cum Coronide Poëtica*. Catalogus Bibliotheca Sconacenfir Martini Abbatis. 1653.
- La Croix du Maine, François Grudé, et al. *Les bibliothèques françaises de La Croix-du-Maine et de Du Verdier. Tome 2 / ,... Nouvelle édition... augmentée d'un Discours sur le progrès des lettres en France, et des remarques historiques, critiques et littéraires de M. de La Monnoye et de M. le président Bouhier, ... de M. Falconet, ... par M. Rigoley de Juvigny, ...* Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-520. 1772-1773.
- Lamarque, Henri, et Baïche, André. *Ovide en France dans la Renaissance*. Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.
- Lecoq, Anne-Marie. *François Ier imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Editions Macula, 1987.
- Le Gall, Jean-Marie. *Les moines au temps des réformes, 1480-1560*, Paris, Champ Vallon, 2001.
- Le Long, Jacques. *Bibliothèque historique de la France , contenant le catalogue de tous les ouvrages tant imprimez que manuscrits qui traitent de l'histoire de ce royaume ou qui y ont rapport, avec des notes critiques et historiques, par Jacques Lelong*. Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, Q-62. 1719.
- Macé, René. *Renati Maceti, Vindocinensis, elegiae et epigrammata*. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Latin MS 8417. 1501-1600.
- . « *Sixiesme volume sur le Recueil sommaire de la cronicque françoise* », composé d'un prologue et de 19 chapitres. *Premiers vers*. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français MS 4966. 1501-1600.
- . *Suytte de [l']Hystoire françoise, par Frere RENE MACE, religieux du monastere de la Trinité,*

à Vendosme. Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Français MS 2823. 1501-1600.

----. *Voyage de Charles-Quint par la France : poème historique*. Éd. Gaston Raynaud, Bibliothèque nationale de France, 1879.

Moulton-Mayer, Dorothy. *The great Regent : Louise of Savoy, 1476-1531*, Funk & Wagnalls, 1966.

Medinger, Paul. "L'arc turquois et les archers parthes a la bataille de Carrhes." *Revue Archéologique*, vol. 2, 1933.

Montfaucon, Bernard de. *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova*. Osterreichische Nationalbibliothek, tome 2, 1739.

Morrison, Mary. « Catullus in the Neo-Latin Poetry of France Before 1550 ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome 17, no. 3, 1955

Moss, Ann. *Ovid in Renaissance France : A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, Londres, The Warburg Institute, University of London, 1982.

Moul, Victoria. *A Guide to Neo-Latin literature*. Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2017.

Murgatroyd, P. « 'Militia Amoris' and the Roman Elegists. » *Latomus*, vol. 34, no. 1, 1975.

Nassichuk, John. « Les Epigrammes de Jacques Delaunay (1539) et les 'poètes connus' à l'époque de François Ier », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, tome 82, no. 1, 2020.

Norwich, John Julius. *Absolute Monarchs : a History of the Papacy*. Random House, 1^e éd., 2011.

Orth, Myra. *Renaissance Manuscripts: The Sixteenth Century*. Harvey Miller Publishers, 2012.

Ovide. *L'Art d'Aimer*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

----. *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

- Parker, Holt. « Renaissance Latin Elegy ». *A Companion to Roman Love Elegy*. Blackwell Publishing Ltd, éd. B. Gold, 2012.
- Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de. *Lettres de Peiresc aux frères Dupuy*. Library of the University of Illinois at Urbana-Champaign. *Collection de Documents Inédits sur l'histoire de France... deuxième série*. Vol. 2. 1888
- Pettegree, Andrew. « Renaissance Encounters : the Crisis of Print ». *The Book in the Renaissance*. Yale University Press, 2010.
- Plessid, Frédéric. *La poésie latine (de Livius Andronicus à Rutilius Namatianus)*. La Bibliothèque nationale de France. 1909.
- « René Macé (14.-154.) - Auteur. » *Data.bnf.fr*, Bibliothèque nationale de France, 15 fev. 2019, data.bnf.fr/16844164/rene_mace/.
- Richardson, Brian. *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, 2009.
- Ripert, Emile. *Ovide : poète de l'amour, des dieux et de l'exil*. Librairie Armand Colin, Paris, 1921.
- Rochambeau, Achille de. *La famille de Ronsart : recherches généalogiques, historiques et littéraires sur P. de Ronsard et sa famille*. Bibliothèque nationale de France, 1868.
- . *Le Vendômois : épigraphie et iconographie*. Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 8-LJ18-25 (1-2). 1889.
- Ronsard, Pierre de. « Le pin ». *Œuvres complètes*, éd. J. Céard et al, 1993.
- . *Les quatre premiers livres des Odes de Pierre de Ronsard, Vandomois*. Les Bibliothèques Virtuelles des Humanistes. 1550.
- Saint-Gelais, Melin de. *Recueil de poésies françaises anonymes, la plupart attribuables à Mellin de Saint-Gelais*. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 28577. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525014614/f11.image.r=mellin%20de%20saint%20gellais>.
- Salel, Hugues. « Chant poétique, auquel Cupido est tourmenté par Vénus ». *Annales poétiques*,

tome 4, Delalain, 1778.

Salel, Hugues. « Dizain ». *Anthologie poétique française du XVIe siècle*, tome 1, Classiques Jaunes, no. 139.

Saulnier, Verdun-Louis. « Charles Quint, modèle du 'Bon Prince', d'après René Macé, chroniqueur officiel de François Ier », *Studi Francesi*, 1959.

----. « Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français », *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, C.N.R.S., 1960.

Sears, Elizabeth. *The Ages of Man : Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton University Press, 1982.

Smith, William. *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, 1871, Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0104>.

Stephens, Wade C. "Descent to the Underworld in Ovid's *Metamorphoses*." *The Classical Journal*, vol. 53, no. 4, 1958.

Tibulle, *Élégies*, texte établi et traduit par M. Panchont, Paris, Les Belles Lettres, 1967.

Tory, Geoffroy. *Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques, quon dit autrement lettres antiques et vulgairement lettres romaines, proportionnees selon le corps et visage humain ... par Maistre Geoffroy Tory...* Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-516. 1529.

"Vendôme (Sainte-Trinité), Abbey of." *New Catholic Encyclopedia*. *Encyclopedia.com*. 2 Apr. 2019. encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/vendome-sainte-trinite-abbey.

Veyne, Paul. *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'Occident*. Le Seuil, 2014

Villefroy, Guillaume de. *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae. Codices manuscriptos latinus*. Bibliothèque nationale de France. 1744. Pars III, Tome IV.

Vita

Nom : Sebastian Stefanits

Formation : Western University
London, Ontario, Canada
2015-2019, B.A.

Western University
London, Ontario, Canada
2019-2020, M.A.

Reconnaisances : Sir Charles Edward Saunders Mary Eileen Anderson Scholarship
2019

Canada Graduate Scholarships - Master's Program
2019-2020

Expérience professionnelle : Aide-enseignante
Western University
2019-2020