

Nicolas CASELLATO

CORPS BARBARE, CORPS HEROÏQUE :
L'EXEMPLE D'HASILINA DANS LE LIVRE I DES *QUATTUOR LIBRI
AMORUM SECUNDUM QUATTUOR LATERA GERMANIAE*
DE CONRAD CELTIS (1459-1508)

*Fortunata, meo si qua's celebrata libello !
Carmina erunt formae tot monumenta tuae.*
Properce, *Elégies*, III, 2

Hasilina, Elsula, Ursula, Barbara... Quatre figures féminines, quatre amours aux quatre vents, aux quatre coins de l'Allemagne. Quand paraissent, en 1502, à Nuremberg, les *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae*, Conrad Celtis ne savait peut-être pas qu'il offrait « la contribution la plus originale de l'humanisme allemand au mouvement culturel de la Renaissance »¹. Premier Allemand à être sacré *poeta laureatus* par l'empereur Frédéric III en 1487, Celtis, devenu professeur d'université itinérant², n'a alors publié qu'un traité, un *Ars versificandi et carminum* (ca. 1486), qui s'inscrit dans la tradition des *artes versificatoriae* médiévaux³, eux-mêmes imprégnés de la rhétorique antique et de l'*Épître aux Pisons* d'Horace. En composant des *Amores*, Celtis affiche clairement le cadre générique de son œuvre majeure, qu'il concevait par ailleurs comme un préambule poétique à son projet, hélas inachevé, d'écrire une *Germania Illustrata*, en écho au modèle de l'*Italia illustrata* de Flavio Biondo⁴. Quatre femmes, quatre barbares...lointaines héritières des célèbres Corinne, Délie, Cynthie, Lesbie, les *puellae* dont Celtis loue la beauté fascinent et interrogent : *puella* barbare, séduisant oxymore ? La beauté idéale de telles femmes se retrouve-t-elle dans la représentation du corps qu'en fait Celtis à travers l'exemple d'Hasilina ? Car celle-ci constitue sans doute la *puella* la plus emblématique des *Amores*, la plus obsédante : c'est elle l'héroïne du premier livre, présentée comme le premier amour de Celtis, qu'il continue de louer au deuxième livre

1. P. F. Grendler (dir.), *Encyclopedia of the Renaissance*, tome 1, published in association with the Renaissance society of America, New York, Charles Scribner's sons Editions, 1999, p. 380-382.

2. Pour une synthèse biographique de Conrad Celtis, nous renvoyons au livre de J. L. Flood, *Poets Laureate in the Holy Roman Empire: A Bio-bibliographical Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2006, p. 302-311.

3. Sur les arts poétiques médiévaux, voir E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924.

4. *L'editio princeps* de l'*Italia illustrata* est due au fils de Biondo, Gaspare : Blondus Flavius Forliviensis, *Italiae illustratae libri VIII, sive descriptio XIV regionum Italiae*, ed. Gaspare Biondo (Rome, in domo nobilis viri Iohannis Philippi de Lignamine impressus, 1474). Voir C. J. Castner, *Biondo Flavio's Italia illustrata. Text, translation and commentary. Volume I : Northern Italy*, New York, Global Academic Publishing, Binghamton University, 2005, « Introduction » (p. xxxiv). Sur Biondo, voir aussi l'édition en deux volumes de la *Roma instaurata* (texte établi, traduit, annoté et présenté par A. Raffarin-Dupuis), Paris, Les Belles Lettres, 2005 (pour le volume I), 2012 (pour le volume II).

avant d'introduire Elsula⁵. C'est aussi Hasilina la figure centrale des *Odes*⁶, écrites sur le modèle horatien. Beauté parfaite, quoique barbare, Hasilina est en outre la dédicataire, dans ce premier livre, d'un poème en hexamètres⁷ qui, au milieu de distiques élégiaques, attire l'attention : *Ad Hasilinam, in sertum heroicum* (« À Hasilina, pour lui tresser une guirlande héroïque »⁸). Comment Celtis renouvelle-t-il le *topos* de la *descriptio pulchritudinis* ? De quoi le choix de l'hexamètre est-il le signe, sinon celui liant élégie et grandeur au service d'une épopée amoureuse de l'Allemagne à travers le prisme poétique de la femme ? Nous étudierons dans un premier temps les modalités poétiques de la célébration du corps féminin jusqu'à son héroïsation⁹, riche d'une tradition bien établie. Mais Hasilina n'en est pas moins barbare. En tant que telle, elle se démarque des grandes héroïnes élégiaques auxquelles Celtis ne manque pas de la comparer, comme pour mieux souligner les limites de la communication amoureuse. Enfin, nous analyserons l'étroite relation qui, dans la poétique de cet auteur, unit la femme au pays dont elle est le reflet, conférant ainsi à la poésie élégiaque un rôle de médiation et d'intégration de l'altérité.

CÉLÉBRATION DU CORPS ET TRANSFERTS LITTÉRAIRES : UNE ASSIMILATION D'HÉRITAGES DIVERS

S'il est un genre où le corps féminin occupe une place de choix, où tend même à se dessiner un véritable « modèle corporel »¹⁰, c'est bien en premier lieu l'élégie romaine antique. Fascinant, irrésistible, le corps de la femme fait l'objet d'un véritable culte de la part des poètes¹¹. Après Corinne, Cynthie, Lesbie et Délie, Hasilina fait sur Celtis la démonstration de son pouvoir de séduction :

5. La nouvelle *puella*, Elsula, héroïne du livre II, ne fait véritablement son apparition qu'à partir de la troisième élégie, qui fait la transition, jusque dans son titre, entre elle et Hasilina : *Quod Hasilina oblitterata Elsulam Noricam amare velit*. (« Le poète voudrait pouvoir aimer sa petite Elsa, une fois effacé le souvenir d'Hasilina. »). Sauf mention contraire, toutes les traductions tirées d'œuvres de Celtis dans cet article sont nôtres.

6. Sur l'édition traduite et commentée des *Odes* de Celtis, voir E. Schäfer, *Oden, Epoden, Jahrhundertlied: Libri Odarum quattuor, cum Epodo et Saeculari Carmine*, Tübingen, Narr Verlag [NeoLatina], 2012.

7. On compte dans le premier livre des *Amores* deux poèmes en hexamètres. La pièce 8 est consacrée à la description de la beauté d'Hasilina, la pièce 14 à une critique des pratiques occultes dans une parodie des grandes épopées antiques, notamment les chants VI de l'*Enéide* et de la *Pharsale*.

8. I, 8. Les traductions extraites des *Amores* de Celtis sont nôtres.

9. La représentation du corps féminin bénéficie d'une longue tradition littéraire transgénérique, ainsi que le rappelle D. Coppini, « Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento », G. Lazzi, P. Viti (dir.), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 26-27 marzo 1998), Florence, Edizioni Polistampa, 2000, p. 291 : « Alla poesia latina umanistica il "ritratto" femminile arriva da lontano: dalla poesia classica, soprattutto dall'elegia latina e dall'epigramma greco ; dal romanzo latino e greco ; dalla tradizione poetica medievale, a partire dai primi commenti alla *descriptio perfectionis* del *Cantico dei cantici*; in particolare dalla poesia mediolatina dei secoli XII e XIII, e in particolare dalla commedia elegiaca; dal romanzo medievale. »

10. S. Malick-Prunier, *Le corps féminin dans la poésie latine tardive*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 48.

11. « Les poètes, saisis d'admiration devant la beauté du corps de leur maîtresse, nous en proposent, au fil de leurs œuvres, une géographie amoureuse. » (S. Laigneau, *La femme et l'amour chez Catulle et les Elégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999, p. 36.

*Captus luminibus mox, Hasilina, tuis*¹²

Bientôt captivé par tes yeux, Hasilina,

On songe à Properce, en écho, qui déclare, au premiers vers de son *Monobiblos* : *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*¹³ ou Ovide évoquant « la jeune femme qui [l'] a récemment capturé », *quae me nuper praedata puella est*¹⁴ provoquant ainsi le coup de foudre amoureux¹⁵. Mais les yeux, qui renvoient au primat de la vue (amené à connaître avec le pétrarquisme et le néo-platonisme une fortune littéraire nouvelle), avaient, déjà dans les épigrammes grecques, chez Properce ou Catulle, une place centrale¹⁶. À cela s'ajoutent les réminiscences d'un *topos* médiéval, celui des *quinque lineae amoris* (les « cinq lignes d'amour ») où la vue (*visus*) constituait le premier palier de ce qu'il convient d'appeler un rituel amoureux convoquant les cinq sens¹⁷.

Chez Celtis, la représentation du corps féminin sert l'illustration d'un brassage de transferts littéraires multiples qu'il a assimilés. Dans la huitième pièce du premier livre de ses *Amores*, le poète néo-latin allemand dresse un portrait particulièrement détaillé du corps d'Hasilina, *ekphrasis* rhétorique construite selon les préceptes tirés de l'*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, texte bien connu des humanistes¹⁸ :

Forma colorque viget, niveae dum vincula plantae
Exeris, aetherias nymphas cum gressibus aequas.
Purpureis suffusa genis tua lactea splendet

12. Celtis, *Amores*, I, 3, v. 76.

13. Properce, *Elégies*, I, 1, v. 1 (texte établi, traduit et commenté par Simone Viarre), Paris, Les Belles Lettres, 2005.

14. Ovide, *Amores*, I, 3, v. 1.

15. S. Lilja, *The Roman Elegists' Attitude to Women* Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, (Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Ser. B 135, 1), 1965. Dans l'introduction du deuxième chapitre « Sources of Love », l'auteur aborde la question du « love at first sight », l'amour ressenti par les poètes lorsqu'ils constatent la beauté des *puellae*, p. 119-133.

16. Citons par exemple le poème 82 des *Poésies* de Catulle: *Quinti, si tibi uis oculos debere Catullum / Aut aliud, si quid carius est oculis, / Eripere ei noli multo quod carius illi / Est oculis, seu quid carius est oculis.* (« Quintus, veux-tu que Catulle te doive ses yeux et plus encore, s'il n'y a rien de plus précieux que les yeux ? Ne lui arrache pas ce qui lui est beaucoup plus précieux que ses yeux ou que les biens plus précieux encore que ses yeux. »). Traduction de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

17. *Topos* hérité du commentaire de Donat sur Térence (*quinque lineae sunt amoris, scilicet visus, allocutio, tactus, osculum sive suavium, coitus.*) cf. E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, p. 622 et suiv. Sur le discours sensoriel à la Renaissance, on consultera avec profit J.-M. Fritz, O. Duhl (dir.), *Les cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance. Enjeux épistémologiques et esthétiques*, Dijon, EUD, 2016. Voir aussi deux études d'H. Casanova-Robin, « Le corps et les sens dans l'*Eridanus* de Giovanni Pontano », G. Puccini-Delbey (dir.), *Le débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, *Eidolon* n°109, 2013 et « Aures permulcere. La perception auditive de la poésie au Quattrocento : de la divine extase à la dignitas aurium », *Eidolon* n°112, 2014, p. 213-226.

18. Sur l'influence des *artes versificatoriae* médiévaux dans la littérature lyrique néo-latine, voir notamment D. Coppini, « Ritratti al femminile », p. 291 et suiv. Sur cette influence chez Celtis, voir J. Robert, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung : Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003.

*Exhilarans facies; tua singula membra decore
Extulit et cunctos natura adverterat artus.
Nigra superciliis, frons libera, candida cervix
Sidereique oculi modicoque tumentia labra
Flamme quaeque favos superant et Hymettia mella.
[...]
Dum subit illa mihi facies cum fronte serena
Insidet urbanus blandis cui semper ocellis
Risus et occultas inspirans gratia flammis
Dum coma cum niveis in toto corpore membris
Albentesque manus et brachia mollia menti
Inciderint¹⁹ [...]*

Ta beauté et ton teint sont vifs, dès lors que tu dénoues les sandales
De ton pied couleur de neige, tes pas valent bien ceux des nymphes aériennes,
L'éclat lactescent de ton visage, lorsqu'il s'égaie, respandit sur tes joues pourpres,
Chacun de tes membres s'enorgueillit de beauté
Et la nature a prêté attention à tout ton corps.
Noirceur des sourcils, noblesse du front, blancheur du cou,
Des yeux comme des astres, des lèvres, juste pulpeuses, couleur de feu
Et qui surpassent les rayons et le miel de l'Hymette.
[...]
Tandis que m'apparaît son visage, arborant un front serein
Un sourire courtois habite toujours ses yeux charmeurs
Et sa grâce inspire des feux secrets
Tandis que ses cheveux, avec ses membres couleur de neige sur tout le corps,
Ses mains blanches et ses bras délicats, frappent
Mon esprit [...]

Le choix de l'hexamètre, mètre épique par excellence, pour chanter la femme, constitue le premier élément formel signifiant : il rappelle les portraits épiques antiques des héroïnes (cf. Camille dans l'*Énéide*), tardo-antiques et médiévaux. Au livre V de son épopée l'*Africa*, Pétrarque a repris ce modèle pour décrire la beauté de la reine Sophonisbe²⁰. Avant Celtis, encore, le poète ferrarais du XV^e siècle Tito Vespasiano Strozzi, auteur d'un recueil d'élégies en latin, l'*Eroticon*²¹, destinait une pièce en hexamètres à Bianca Marie d'Este²². Surtout, Celtis, sensible à la musicalité du vers, affectionne, tel un Pontano, l'harmonie sonore des allitérations participant de l'héroïsation de la bien-aimée dont il

19. Celtis, *Amores*, I, 8, v. 7-14 / v. 42-47 (Nous surlignons).

20. Pétrarque, *Africa*, V, v.18-75. Voir D. Coppini, « Ritratti al femminile », p. 292.

21. La première édition date de 1443. Voir P. Laurens, C. Balavoine (dir.), *Musae Reduces*, vol.1, Leyde, Brill, 1975, p. 43.

22. Voir T. Vespasiano Strozzi, *Eroticon*, Lib. VI, « Blancae Estensis encomium » (cité dans A. Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi, Poesie latine tratte dall'Aldina e confrontate con i codici*, Modène, Tip. Blondi e Parmeggiani, 1916, p.158-162). Sur l'influence de Properce chez les poètes néo-latins italiens, voir F. Tateo, « Properzio nella poesia latina del Quattrocento », S. Pasquazi (dir.), *Properzio nella letteratura italiana*, Rome, Bulzoni Editore, 1987.

souligne la *dignitas*²³. Celtis, dans leur sillage, a vraisemblablement puisé aussi dans l'*Ars* de Mathieu de Vendôme, où la description d'Hélène de Troie est proposée comme modèle rhétorique de *descriptio pulchritudinis*²⁴. Le portrait d'Hasilina, tel que le construit ici le poète allemand, au gré de la rhétorique de l'*evidentia*²⁵, offre un véritable « blason du corps féminin »²⁶ dans lequel la jeune barbare concentre à son tour les caractéristiques esthétiques les plus représentatives de la *puella* antique et médiévale. Si le vocabulaire du corps domine, Celtis y associe un code chromatique tout aussi conventionnel où domine le blanc²⁷, décliné dans une palette de nuances : *niveae plantae*, *niveis membris*, *lactea facies*, *candida cervix*, *blandis ocellis*, *albentes manus*. Topique déjà prisée par Pétrarque et ses émules²⁸, la couleur « blanc de neige », participe de la divinisation de la bien-aimée dont elle souligne la pureté, le poète visant sans doute aussi, à son héroïsation²⁹. Cette perfection du corps féminin rappelle également l'intertexte ovidien des *Amours* où Corinne, dénudée, ne laissait voir aucun défaut³⁰. Or Celtis appuie la dimension épideictique du portrait d'Hasilina en invoquant la nature (*natura*) à qui Hasilina doit sa perfection, comme pour mieux souligner combien la barbare est *naturellement* belle. Personnifiée à travers le verbe d'action *adverterat*, la nature agit selon le *decus* (*decore*), à entendre tant dans un sens esthétique (*artistement*) qu'éthique³¹ (*dignement*), suggérant la dignité morale. Celtis donnerait donc à voir en Hasilina un parfait équilibre entre la *descriptio exterior*, physique, et *interior*, morale, héritée des *artes* médiévaux³². De la codification médiévale, Celtis garde aussi l'idée de l'*enumeratio partium* du corps féminin, tout en s'affranchissant des règles de verticalité qui préconisent une description descendante de la tête au pied (*a capite usque pedes*³³). Le portrait d'Hasilina part précisément du bas,

23. H. Casanova-Robin, « Aures permulcere », p. 213-226.

24. Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, I, 56 ; G. de Vinsauf, *Poetria Nova*, v. 563-621 (cité dans E. Faral, *Les arts poétiques*, p. 129-130).

25. Sur la rhétorique de l'évidence, voir P. Galand-Hallyn, *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.

26. S. Laigneau, « La femme et l'amour », p. 36 et suiv.

27. *ibid.*, p. 41 : « La couleur blanche, symbole de pureté et de virginité, [...] confère à la femme une dimension immatérielle, elle la désincarne, en lui apportant une beauté qui vient de l'âme autant que du corps. Une fois de plus, le portrait purement physique s'est égaré dans les méandres de l'imaginaire ». Voir avec profit l'article d'H. Casanova-Robin, « Couleur de neige : un *topos* antique revisité par les poètes néo-latins du Quattrocento », X. Bonnier (dir.), *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Paris, Classiques Garnier [Rencontres], 2015, p. 429-448.

28. P. Laurens, « Le dizain de neige : histoire d'un poème, ou des sources latines du pétrarquisme européen », Paris, Vrin [De Pétrarque à Descartes], 1980, p. 557-570.

29. H. Casanova-Robin rappelle que le *topos* « couleur de neige », devient déjà, dans l'*Énéide*, un signe de gloire pour le héros : « Couleur de neige », p. 431. Voir aussi du même auteur « Sensualité et artifice de la Cynthia propriétienne », J.-M. Fontanier, L. Gavaille (dir.), *Amor Romanus*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 77 et suiv.

30. Ovide, *Amours*, I, 5, v. 17-18 : *Ut stetit ante oculos posito velamine nostros, / In toto nusquam corpore menda fuit.* (« Quand elle fut devant moi debout sans aucun voile, je vis un corps parfait »). Traduction d'H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930 (réédition 2012).

31. Voir J.-F. Thomas, *Déshonneur et honte en latin. Etude sémantique*, Louvain, Peeters, 2007, p.103 et suiv.

32. D. Coppini, « Ritratti al femminile », p. 291.

33. On trouve l'expression chez G. Marrasio à propos de la jeune femme, Angelina, dont il entend célébrer la beauté : *Te prius ipse canam !! Et formam egregiam in primis flavosque capillos/ Et frontem atque manus*

mettant en valeur ses pieds couleur de neige (*niveae plantae*³⁴) qui confèrent à la *puella* un statut quasi divin (*aetherias nymphas cum gressibus aequas*). La mention du *supercilium* associé à l'adjectif tout aussi topique *niger* (couleur d'ébène), héritée du poète élégiaque tardo-antique Maximien³⁵, constitue un autre élément en faveur d'une influence de l'*Ars* de Matthieu de Vendôme. Mais ce sont surtout les lèvres, légèrement pulpeuses (*modico tumentia*), couleur de feu (*flammea*) qui accentuent la sensualité de la *puella* dont la grâce inspire « des feux cachés » (*occultas inspirans gratia flammis*). L'épithète *flammea* associée aux lèvres, relayée par Geoffroy de Vinsauf dans sa *Poetria nova*³⁶, est empruntée à Maximien, dont Celtis reprend l'expression telle quelle³⁷. Ensemble harmonieux de couleurs, le visage d'Hasilina laisse apparaître jeunesse et vigueur (*forma colorque viget*). Plus encore, le choix de l'adjectif *purpureus* pour qualifier les joues, plutôt que *roseus*, fait écho chez Ovide à l'épithète associée volontiers au dieu Cupidon, *purpureus Amor*³⁸. Hasilina est à l'image de l'Amour, qui insuffle le désir, l'instrument du dieu.

Mais chez Celtis, cette héroïsation de la femme ne saurait cacher ce qui fait sa première singularité : sa « barbarie ». Face au poète, qui incarne la civilisation, Hasilina, par son attitude hautaine, sa méconnaissance des codes amoureux, contrarie la communication amoureuse.

HASILINA OU LES LIMITES DE LA COMMUNICATION AMOUREUSE

Le genre de l'élégie amoureuse était jusqu'à présent confiné dans le territoire raffiné d'une Rome hellénisée. Hasilina est-elle donc inculte, au sens étymologique, ou seulement barbare ?³⁹ Il faut comprendre que, pour un humaniste comme Celtis, barbare désigne celui qui n'a pas accès à la culture latine et à son héritage, et qui, de surcroît, le dénature.

a capite usque pedes [...] Giovanni Marrasio, *Angelinetum*, II, 13 et suiv. (cité dans Coppini, « Ritratti al femminile », p. 305. Voir aussi B. Constant-Desportes, « L'*Angelinetum* de Giovanni Marrasio : de l'inter à la transculturalité ? », *Camenuae*, 6, novembre 2010.

34. On trouve notamment dans le *De amore conjugali* (III, 1, v.23) de Pontano la mention *niveos pedes* associée au portrait de Corinne brossé par Ovide dans une pièce en hommage au poète antique où il imagine un dialogue amoureux entre les amants. (cité dans H. Casanova-Robin, « Couleur de neige », p. 440).

35. Maximien, *Elégies*, I, v. 95-97 (texte traduit et présenté par B. Goldlust), Paris, Les Belles Lettres, 2013 : *Nigra supercilia, et frons libera, lumina nigra, / Urebant animum saepe notata meum*. Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, 56, v.13 ; *Nigra supercilia via lactea separat...* (cité par E. Faral, *Les arts poétiques*, p. 129).

36. Voir J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 126.

37. Maximien, *Elégies*, I, v. 97 : *Flammea dilexi modicumque tumentia labra* (Celtis emploie *modicoque tumentia labra*).

38. Ovide, *Amores*, II, 1, v. 38 ; II, 9, v. 34 ; *Remedia amoris*, v. 701 ; *Ars amandi*, I, v. 232.

39. David Price écrit, à propos du rapport de Celtis et des femmes (D. Price, « Desiring the Barbarian: Latin, German and Women in the Poetry of Conrad Celtis », *The German Quarterly* [From the Beginnings to the Present], Volume 65, 2, Oxford, Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German, 1992, p. 164 : « *The other women of his poetry, though all are deemed worthy of his eternal devotion, are characterized to different degrees as being unlearned illiterates, at least in the strict Latin sense.* » (Nous traduisons : « Les autres femmes de sa poésie, bien que toutes soient réputées dignes de son éternelle dévotion, sont caractérisées à différents degrés comme étant des illettrées, du moins au sens strict latin »).

En 1494, Erasme finit d'écrire *Antibarbari*⁴⁰, qui est un hymne à l'humanisme opposé aux « barbares ». Il estime que seule la culture liée aux textes anciens est à même de transformer des sauvages ou la « cohorte rustique » des ignorants⁴¹ en personnes civilisées et de mœurs honnêtes⁴² : seule la maîtrise du latin et du grec permet selon lui de faire un honnête homme. Les études sur le langage permettent aux humanistes de mettre fin à l'explication surnaturelle de la diversité des langues, à savoir le mythe de la tour de Babel⁴³. Or pour le promoteur des *studia humanitatis* qu'est Celtis, il s'agit d'intégrer Hasilina, toute réfractaire qu'elle soit, dans le cercle lumineux du *cultus*, d'en faire une parèdre féminine du poète. Aussi est-il contraint de redoubler d'efforts pour atteindre son objectif, de communiquer, non sans mal, avec elle malgré sa barbarie:

*Utque solent doctas mulieres spernere Musas
Et tenet invisos quaeque puella libros,
Qui mos barbaricis nostris solet esse puellis,
Sic tu fastidis, femina cruda, libros.
At talis non erat famosi Lesbia vatis,
Limabat versus quae sibi docta suos,
Et talis non erat Nasonis pulchra Corinna,
Nomine non vero quae sibi dicta fuit,
Atque aliae multae generosa mente puellae,
Ingenium doctis quae tribuere viris⁴⁴.*

Comme les femmes qui rejettent d'ordinaire les doctes Muses,
Comme chaque jeune fille qui tient les livres en horreur,
Usage courant chez nos jeunes filles barbares,
Toi, femme insensible, tu montres de l'aversion pour eux.
Mais la Lesbie du fameux poète n'était pas ainsi,
Qui, savante, polissait pour lui ses vers.
Et la belle Corinne de Nason ne l'était pas non plus,
Elle qu'il chanta sous un nom qui n'était pas le vrai
Et bien d'autres jeunes filles au noble esprit,
Qui donnèrent du talent à ces doctes hommes.

Celtis, en poète élégiaque du XV^e siècle qui connaît ses classiques ne peut donc pas manquer d'invoquer les noms des *doctae puellae* pour les opposer à la barbare qu'il

40. Les *Antibarbares* sont publiés en 1520. Nous renvoyons à l'édition de L. D'Ascia, *Erasmus da Rotterdam, 'Antibarbari'*, Turin, Aragno, 2002. Voir aussi L. D'Ascia, *Erasmus e l'Umanesimo romano*, Florence, L. S. Olschki, 1991, p. 40 et suiv.

41. Cité dans F. Lavocat, *La syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Droz, 2005. Voir aussi J. Chomarat, *Mots et croyances. Présences du Latin, II*, Genève, Droz, 1995, p. 35 et suiv.

42. L. D'Ascia, « Coscienza della Rinascita e coscienza antibarbara. Appunti sulla visione storica del Rinascimento nei secoli XV e XVI », Renzo Raghianti, Alessandro Savorelli (dir.), *Rinascimento: mito e concetto*, Pise, Edizioni della Normale, 2005, p. 1-37.

43. M. Jacquemier, « Du désordre babélien à la conscience de l'altérité », G.-A. Pérouse (dir.), *Ordre et désordre dans la civilisation de la Renaissance*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1996, p. 122-138.

44. Celtis, *Amores*, I, 9, v. 31-39.

blâme. Car comment le poète pourrait-il fléchir une femme qui non seulement ne sait pas le latin et qui, en outre, ne partage pas la même culture classique et humaniste ? Dans le fond, Celtis peut bien débiter le nom de toutes les *puellae doctae* qu'il voudra, Hasilina ne les connaît pas dans la mesure où elle ne fréquente pas les livres. La répétition de *solent* (v.31) et *solet* (v.33) accompagnée du terme *mos* (v.33) semble condamner ce qui, aux yeux de Celtis, apparaît comme un vice particulièrement féminin, bien enraciné et propre aux jeunes filles barbares. Elsula, la deuxième *puella*, à cause de son mépris du latin, suscite aussi la colère du poète :

*Quod si Germani fastidis dona poetae,
Non mea invitam munera ferre volo*⁴⁵

Si tu dédaignes les présents du poète Germain,
Je ne veux pas, moi, t'offrir mes présents malgré toi.

Traditionnellement, la *puella* accepte les *munera* que lui fait le poète, même si les élégiaques déploreraient déjà que les *puellae* préfèrent aux vers des présents matériels. Le seul fait qu'elle les refuse semblerait alors signifier qu'elle ne connaît pas les codes raffinés qui font partie du langage amoureux⁴⁶. Lorsque Celtis parle de « poète Germain » (*Germanus poeta*), pour lui, il n'y a aucune ambiguïté, il s'agit bien de « poète latin allemand », *Germanus* est employé à titre indicatif, suggérant seulement le pays d'origine, mais pas sa langue, jugée inférieure au Latin⁴⁷. On retrouve encore ici ce besoin de culture, besoin de la diffuser, de transformer la barbarie, toujours restée à l'état de nature, pour la sortir de son ignorance, car telle était déjà la teneur de l'« Ode à Phébus pour qu'il visite l'Allemagne » (*Ad Phoebum, ut Germaniam petat*)⁴⁸.

Hasilina donne encore au poète l'occasion d'évoquer l'une des grandes singularités de leur relation : la barrière de la langue. Elle est polonaise, lui, allemand. Or, quand il rencontre Hasilina, Celtis ne parle pas le polonais, qu'il qualifie sans surprise de *rudem*

45. *ibid.*, II, 9, v. 61-62.

46. Dans l'*Ars amatoria* (II, v. 273-278), Ovide fait déjà ironiquement ce constat : *Quid tibi praecipiam teneros quoque mittere uersus ? / Ei mihi, non multum carmen honoris habet. / Carmina laudantur, sed munera magna petuntur. / Dummodo sit diues, barbarus ipse placet. / Aurea sunt uere nunc saecula : plurimus auro / Uenit honos : auro conciliatur amor.* (« Dois-je te conseiller de lui envoyer aussi des vers d'amour ? Hélas ! la poésie n'est guère en honneur. On fait l'éloge des poésies, mais ce sont de grands présents qu'on réclame : pourvu qu'il soit riche, le rustre lui-même plaît. Notre âge est vraiment l'âge d'or : c'est l'or qui procure les plus grands honneurs, l'or qui procure l'amour. ») Texte établi et traduit par. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

47. Sur ce point, nous renvoyons à l'analyse de D. Price sur l'« Ode à Phébus pour qu'il visite l'Allemagne » : D. Price, « Desiring the Barbarians », p. 159-167.

48. *Libri odarum quatuor*, IV, 5. Sorte de programme humaniste national où Celtis invoquait le dieu de la Poésie et des arts afin qu'il diffuse ses lumières sur l'Allemagne comme il le fit jadis en Italie, venant de la Grèce. Voir aussi J. Schillinger et P. Alexandre (dir.), *Le barbare: images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne*, Berne, Peter Lang, 2008 et B. Dumézil (dir.), *Les Barbares*, Paris, PUF, 2016.

linguam, et il est peu probable que la jeune femme possédât quelques rudiments de latin⁴⁹. Celtis doit donc recourir aux services d'un interprète dont il fit la connaissance grâce aux cercles lettrés qu'il fréquenta à Cracovie et à qui l'élégie 4 est dédiée, pour l'aider dans sa démarche personnelle. Hasilina, quant à elle, témoigne de l'aversion pour sa langue à lui, l'allemand (*Germanam linguam spreuit ut illa meam*, v. 30). Celtis, pour pallier le manque de communication va dès lors conférer au baiser échangé une dimension à la fois civilisatrice et pacificatrice dans des vers dont la tonalité érotique est fortement appuyée :

*Sed magis illa rudem potuit mihi flectere linguam,
Iunxerat ut labris basia blanda meis
Ludebantque simul lascivo murmure fauces
Et mea pugnabant oribus ora suis*⁵⁰.

Mais elle, n'eût-elle pas pu me détourner plutôt de cette langue grossière
Dès le moment où ses doux baisers vinrent se coller sur mes lèvres
Et qu'elle s'amusait à faire sortir de sa gorge un petit bruit lascif
Et que ma bouche bataillait avec la sienne.

Si Pontano « avait renchéri sur l'érotisme latin en donnant au baiser le pouvoir de fondre la distance, de nier l'altérité »⁵¹, Celtis, en écho à la théorie ficinienne de désir de fusion - désir déjà idéalisé chez Properce⁵², « où l'un vit dans l'autre, et l'autre vit dans l'un, où chacun meurt dans lui-même pour ressusciter dans l'aimé⁵³ » - voyait volontiers dans ce premier baiser échangé avec une polonaise le symbole de sa démarche originelle en venant dans ce pays : lui insuffler la force de l'humanisme allemand, qu'il se donne pour mission de consolider face au superbe humanisme italien. Cette obsession civilisatrice se lit également dans la douzième élégie du premier livre des *Amores* à travers la figure d'Orphée :

*Perque precor tandem languentia pectora amantum :
Mitior in nostras sis, Hasilina, preces !
Et reddas priscum mihi, conciliata, favorem*

49. H. B. Slegel, *Renaissance culture in Poland*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, « Celtis among the Sarmatians », p. 103. En outre, la situation des deux amoureux séparés par leur langue rappelle la situation initiale de *L'histoire de deux amants* d'E. S. Piccolomini, qui connut un extraordinaire succès, et que Celtis avait certainement lue.

50. Celtis, *Amores*, I, 4, v. 33-34.

51. Voir l'entrée sur Jean Second dans P. Laurens et C. Balavoine (dir.), *Musae Reduces*, volume 1, p. 122. Voir aussi H. Casanova-Robin, « Topos couleur de neige », p. 440 : *Osculaque et iunxit, suspiria et intima iunxit, / Mistus et ex uno spiritus ore coit.* (« Et il y joint des baisers et il y joint des soupirs intimes, / Le souffle mêlé, s'exhale d'une seule bouche. »), G. Pontano, *De amore conjugali*, III, 1, v. 26-27 (traduction d'H. Casanova-Robin).

52. Voir H. Casanova-Robin, « *Cynthia : rayonnement et éclipses de la puella dans le premier livre des Élégies de Properce* », *Vita Latina*, 2007, p. 26-38.

53. P. Laurens, *Musae Reduces*, p. 122. Voir aussi Jean Second, *Baisers* (édité et traduit avec les *Epigrammes* de Marulle par O. Sers), Paris, Les Belles Lettres, 2006. Sur l'interprétation du baiser comme fusion des âmes, on consultera aussi F. Vuilleumier Laurens, « Les *Basia* de Jean Second et la tradition philosophique de Marsile Ficin à Francesco Patrizi », J. Balsamo (dir.), *La poésie de Jean Second et son influence au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2000, p. 25-38.

*Dignerisque tuo me, fugibunda, toro !
Aut ego iam lacrimas longo maceratus amore
Accumulo extremas in tua fata canens.
Difficilis nostris nec inexorabilis esto
Carminibus rigidas sueta movere feras⁵⁴ !*

Par le cœur indolent de ceux qui aiment, je t'en conjure enfin :
Hasilina, montre plus de douceur pour mes prières !
Et rends-moi, bienveillante, l'antique faveur
Juge-moi digne, fugitive, de ta couche !
Ou sinon me voilà déjà amolli par les larmes à cause d'un long amour,
J'accumule les dernières pour chanter ton destin.
Sois sévère envers mes chants, mais laisse-les te fléchir,
Eux qui, d'ordinaire, émeuvent les inflexibles bêtes sauvages !

La figure d'Orphée, dont le nom n'apparaît pas mais se devine, par allusion, au dernier vers cité, est déterminante dans la mesure où elle symbolise le pouvoir civilisateur de la poésie, capable d'adoucir la plus farouche créature, la plus barbare.

Mais en choisissant d'écrire des livres d'amour « selon les quatre côtés de l'Allemagne », Celtis conférait à son projet poétique une dimension érotico-géographique originale dont il convient pour finir de mettre en relief certains traits.

UNE DIMENSION ÉROTICO-GÉOGRAPHIQUE SINGULIÈRE

À l'origine des *Amores*, un projet, l'ambition, l'obsession d'une vie : donner à l'Allemagne une œuvre digne d'elle. Démarche littéraire empreinte d'un patriotisme exacerbé, « poésie novatrice centrée sur la confession et le vécu » (*frühe Bekenntniss und-Erlebnislyrik*⁵⁵), le recueil illustre le cheminement géographique et spirituel d'un homme, Celtis, venu aimer aux quatre coins de l'Allemagne. Quoiqu'au milieu des grandes muses élégiaques, la *puella* de Celtis porte un nom aux résonances barbares, dénué de toute référence poétique, c'est pourtant elle qui l'amène à chanter les beautés de la Pologne, point cardinal oriental (*latus orientale*), avec laquelle elle se fond :

*O cunctas Hasilina **super** formosa puellas
Sarmatiae gelidis quas clausit **Vistula** ripis
Et quas undosus variis erroribus **Hister**
Irrigat, **Hercynio** nec talem **Alemania saltu**
Nutrit in **Arctois** extendens brachia **terras**,
Pulchrior Hesperiiis Rheni et praelata puellis⁵⁶.*

Ô Hasilina, tu l'emportes en beauté sur toutes les jeunes filles
Que la Vistule a enfermées dans les froids rivages de Sarmatie,

54. *Amores*, I, 12, v. 67-74.

55. J. Robert, « Konrad Celtis und das Projekt », p. 10. Signalons que Pétrarque avait déjà, par le biais du *Canzoniere*, promu un nouveau type de discours poétique centré sur l'expérience.

56. *Amores*, I, 8, v. 1-6.

Rivages qu'arrose l'Hister ondoyant en ses errances diverses :
L'Allemagne, dans la forêt Hercynienne, n'en nourrit pas de telle,
Qui étend ses bras jusques aux terres nordiques.
Tu es plus belle que les jeunes filles d'Hespérie, ma préférée dans le bassin rhénan.

Hasilina, *formosa puella*⁵⁷, telle la Cynthia de Properce, la Lesbie de Catulle ou la Corinne d'Ovide⁵⁸, justifie que le poète la célèbre sur le mode superlatif, ce qu'atteste l'emploi de l'adverbe *super*. Conférant ainsi au poème une dimension hymnique, Hasilina est d'emblée associée à un cadre chorographique dont elle est symbolique. Dans une apostrophe lyrique laudative, sa beauté s'inscrit dans un réseau de noms topographiques autour desquels elle gravite : la Vistule, fleuve polonais, à laquelle Celtis consacrera le dernier poème du livre I, est ici invoquée grâce à une personnification topique qui suggère la barbarie du paysage. L'emploi du parfait *clausit* dénote une certaine oppression, un repli tandis que les « froids rivages de Sarmatie » (*Sarmatiae gelidis ripis*) annoncent en filigrane la froideur et l'inaccessibilité quasi ontologiques de la *puella*. Cette profusion d'indices topographiques permet au poète de dessiner un circuit fait de méandres (*erroribus*) entre la patrie natale du poète, la *Germania*, et la *Sarmatia*, d'où Hasilina est originaire, un va-et-vient métaphorique d'est en ouest qui, s'inspirant de la théorie médiévale du « transfert de la puissance » (*translatio imperii*) et du « transfert de la connaissance (*translatio studii*), devient la forme poétisée de ce qu'on pourrait appeler une *translatio amoris*⁵⁹. Aussi le poète appuie-t-il son hommage à la beauté d'Hasilina en affirmant sa supériorité esthétique : *Hercynio nec talem Alemania saltu/Nutrit*. L'enjambement créé avec le verbe *nutrit* instille une nouvelle personnification, en écho à celle de la Vistule : l'Allemagne est dépeinte comme une terre caractérisée par son immense étendue où apparaît la métaphore du corps (*extendens bracchia in Arctoas terras*), terre presque invasive, non seulement déserte mais surtout dépourvue d'une beauté qui pût surpasser celle d'Hasilina. L'isotopie entre la femme et le pays est ainsi signifiante. L'apostrophe suivante à la jeune femme avec le comparatif de supériorité *pulchrior* la place au-dessus des « jeunes filles d'Hespérie » (*puellis Hesperii*), l'Hespérie étant le terme poétique pour désigner l'Italie, ce qui renforce la volonté du poète néo-latin allemand de revendiquer l'héritage antique qui, pour lui, a été accaparé par les Italiens depuis Pétrarque pour pouvoir intégrer l'altérité au cœur de son projet et civiliser le barbare grâce à un apprentissage patient de codes qu'il ignorait ou refusait de reconnaître comme siens. Ainsi la femme et la terre sont-elles intrinsèquement liées jusqu'à se confondre. Hasilina est devenue la Vistule, comme la Vistule Hasilina. Celtis écrit, comme en dernier hommage dans l'élégie XV :

57. Les élégiaques emploient *formosa* de façon si usuelle que cet adjectif peut, à lui seul, représenter la jeune femme et il prend alors valeur de substantif : l'expression *formosa puella* ne se retrouve parfois que sous la forme *formosa* pour désigner la même entité. Voir Properce (I, 15, 8 ; II, 22, 20 ; II, 25, 40) ; Ovide, *Amours* (I, 10, v. 47 ; I, 8, v. 43).

58. Voir notamment D. Coppini, « Properzio nella poesia d'amore degli umanisti », *Colloquium Propertianum (secundum)*, Assise, Accademia Propertiana del Subasio, 1981, p. 169-201 et T. Barbaud, *Catulle. Une poétique de l'indicible*, Louvain, Peeters, 2006, p. 216 et suiv.

59. *Libri odorum quatuor*, IV, 5 (*Ad Phoebum, ut Germaniam petat*). Sur la *translatio studii*, voir K. Stierle, « *Translatio studii* and Renaissance : From Vertical to Horizontal Translation », S. Budick et W. Iser (dir.), *The translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 55-67.

*Vistula, Germanae quondam ceu terminus orae,
Sic mihi iam fesso finis amoris eris*⁶⁰.

Vistule, comme tu fus jadis la limite du rivage allemand,
Tu seras, pour moi qui suis déjà las, le terme de mon amour.

Dans un jeu subtil de correspondances métopoétiques entre frontière physique, géographique et amoureuse, la Vistule, *finis amoris*, élément liquide, fuyant, féminin, sonne le glas du premier amour d'un poète qui n'en est qu'aux prémices d'une quête initiatique longue de trois autres livres : de l'*ars amandi* à l'*amor scribendi*.

Quatre femmes, quatre muses, quatre corps peuplant le *mundus eroticus*⁶¹ d'un humaniste ancré dans son siècle en quête de beauté, de gloire et d'immortalité. L'exemple d'Hasilina a montré que le poète y trouve une beauté conforme au canon de la *puella* qui, du reste, est aussi adultère, perfide, vénale ou insensible... Hasilina ne fait rien moins que ce qu'on attend d'elle. Mais un livre a suffi à transmuier la *puella sarmata* en *puella Germanica*. Et même, *puella Latina* ! Illustration encomiastique de l'Allemagne, les *Amores* s'inscrivent dans une tradition littéraire qui fait son miel de sources variées mais toujours complémentaires. Entre « rayonnement et éclipses » de la femme, érotisation, héroïsation et réflexion sur l'altérité, les *Amores* de Celtis valent bien eux aussi une guirlande héroïque. L'amour de la poésie, l'amour de la femme comme ultime rempart contre le déclin, contre la mort. Quelle ironie du sort, alors, l'a fait tomber sous le coup du « mal français » (*morbus gallicus*)⁶², lui qui a su faire un monument du corps féminin pour mieux laisser, au gré des vers, le sien s'effacer !

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- C. CELTIS, *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae - Germania generalis : accedunt carmina aliorum ad libros amorum pertinentia* (F. Pindter hg.), Bibliotheca scriptorium medii recentisque aevorum. Saecula 15-16, Leipzig, B.G. Teubner, 1934.

60. Celtis, *Amores*, I, 15, v. 55-56.

61. J. Robert, *Konrad Celtis und das Projekt*, p. 332.

62. C'est d'ailleurs le poète et médecin italien Girolamo Fracastoro (1478 ?-1553) principalement célèbre pour sa théorie sur la propagation des maladies infectieuses qui publie en 1530 une synthèse de ses travaux sous le titre *Syphilis sive morbus gallicus*. Le nom même de la maladie a été inventé par Fracastoro. *Syphilis* est même le nom d'un de ses poèmes mettant en scène un berger du Nouveau Monde atteint de la maladie. Ce nom serait inspiré de *Sipylus* (ou *Siphylus*), le nom d'un personnage du poème *Métamorphoses* d'Ovide. Sur la syphilis, voir J. Fracastor, *La Syphilis ou le mal français (Siphilis sive morbus gallicus)*, texte édité et traduit par J. Vons, Paris, Les Belles Lettres, 2011. Voir aussi Ulrich von Hutten, *La vérole et le remède du gaiac*, texte traduit du latin par Brigitte Gauvin, Paris, Les Belles Lettres [Le miroir des humanistes], 2015.

Études critiques

- H. CASANOVA-ROBIN, « Couleur de neige : un *topos* antique revisité par les poètes néo-latins du Quattrocento », X. Bonnier (dir.), *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Classiques Garnier [Rencontres], 2015.
- H. CASANOVA-ROBIN, « Le corps et les sens dans l'*Eridanus* de Giovanni Pontano », G. Puccini-Delbey (dir.), *Le débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, *Eidolon*, 109, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013.
- D. COPPINI, « Ritratti al femminile nella poesia latina del Quattrocento », G. Lazzi, P. Viti (dir.), *Immagine l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Florence, Edizioni Polistampa, 2000, p. 291-327.
- D'ASCIA, L., « Coscienza della Rinascita e coscienza antibarbara. Appunti sulla visione storica del Rinascimento nei secoli XV e XVI », R. Raghianti, A. Savorelli (dir.), *Rinascimento : mito e concetto*, Pise, Edizioni della Normale, 2005, p. 1-37.
- E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion, 1924.
- S. LAIGNEAU, *La femme et l'amour chez Catulle et les Elégiaques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999.
- S. MALICK-PRUNIER, *Le corps féminin dans la poésie latine tardive*, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- D. PRICE, « Desiring the Barbarian: Latin, German and Women in the Poetry of Conrad Celtis », *The German Quarterly* (From the Beginnings to the Present), Vol. 65, 2, Oxford, Blackwell Publishing on behalf of the American Association of Teachers of German, 1992.
- J. ROBERT, *Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung: Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003.
- K. STIERLE, « *Translatio studii* and Renaissance: From Vertical to Horizontal Translation », S. Budick, W. Iser (dir.), *The translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 55-67.