

Éléonore VILLALBA

VESTIGES ET USAGES DU RITUEL LYRIQUE HORATIEN  
DANS LE RECUEIL DES *HUMANAE SALUTIS MONUMENTA* (1571)  
DE BENITO ARIAS MONTANO

L'Horace lyrique, remis au goût du jour par le xv<sup>e</sup> siècle italien « contre » l'Horace satirique médiéval<sup>1</sup>, irrigue incontestablement au xvi<sup>e</sup> siècle les terres poétiques européennes, et notamment celles de l'Espagne, où la forme de l'ode rencontre un vif succès. À une évidente curiosité pour la variété des mètres horatiens, s'adjoint chez les néo-latins espagnols une attention particulière portée à tout ce qui constitue la poésie lyrique comme genre poétique original. C'est le cas du bibliste et poète andalou Benito Arias Montano<sup>2</sup>, fer de lance en Espagne de l'horatianisme néo-latin de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Ses différents recueils d'odes religieuses<sup>3</sup> adoptent des patrons métriques horatiens rigoureux pour habiller une poésie de célébration. Le premier d'entre eux, les *Humanae Salutis Monumenta*<sup>4</sup> revêt, en dépit de son choix prononcé

---

<sup>1</sup> Voir A. Iurilli, *Orazio nella letteratura italiana. Commentatori, traduttori, editori italiani di Quinto Orazio Flacco dal XV al XVIII secolo*, Rome, Vecchiarelli, 2004, p. 28.

<sup>2</sup> Benito Arias Montano (1527-1598) est un érudit et théologien espagnol originaire d'Andalousie, formé notamment à l'université d'Alcalá de Henares, où il côtoie le grand poète en langue castillane Fray Luis de León. Il devient en 1568 le directeur scientifique de la nouvelle Bible Polyglotte voulue par Philippe II, dite Bible d'Anvers. Cette entreprise lui fait rencontrer les humanistes du Nord, tel l'imprimeur Christophe Plantin, et favorise des échanges intellectuels et poétiques fructueux. La majeure partie de son œuvre poétique, à thématique biblique, manifeste son choix du néo-latin à une époque où, en Espagne, la poésie même la plus savante s'écrit désormais en vernaculaire. Concernant la biographie détaillée de ce savant, les deux ouvrages de référence demeurent : B. Rekers, *Benito Arias Montano, 1527-1598*, Londres, The Warburg Institute, University of London ; Leiden, E. J. Brill [Studies of the Warburg Institute], 1972, et L. Morales Oliver, *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*, Madrid, Ed. Voluntad, 1927.

<sup>3</sup> Nous en dénombrons trois : les *Humanae Salutis Monumenta*, dont il sera question dans cette étude ; le recueil des *Davidis regis ac prophetarum aliorumque sacrarum vatum Psalmi ex Hebraïca veritate in Latinum carmen a Benedicto Aria Montano observantissime conversi*, Anvers, 1573 et celui des *Hymni et secula*, Anvers, 1593.

<sup>4</sup> *Humanae salutis monumenta, B. Ariae Montani studio constructa et decantata (cum figuris et annotationibus Christophori Plantini)*, Anvers, 1571. Il s'agit d'un recueil de poésie de dévotion, comprenant soixante-douze poèmes, qui évoquent chacun un épisode de l'Ancien et du Nouveau Testaments. Soixante-dix d'entre eux sont placés en regard d'une gravure raffinée – le graveur de l'édition *princeps* est Pieter Van Der Bocht – et s'inscrivent dans un système sémiologique qui emprunte également à l'épigraphe : *inscriptio, subscriptio, dedicatio* viennent encadrer l'image et en orienter le sens. Odes pour la plupart, ces poèmes suivent majoritairement des schémas métriques inventés par Horace, et, ponctuellement, le poète a recours aux formes plus convenues de l'épigramme ou du poème en hexamètres dactyliques. Pour une présentation générale et une contextualisation de ce recueil, nous renvoyons à J.F. Alcina, « Los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano », *Anatomía del humanismo, Benito Arias Montano 1598-1998, Homenaje al Pr. Melquiades Andrés. Actas*

pour les mètres horatiens, la double particularité de proposer une poésie narrative et chrétienne et de ne laisser aucun doute sur son caractère exclusivement lisible ; ce qui le situe idéologiquement et poétiquement aux antipodes du recueil horatien.

La perspective qui nous intéresse ici est la suivante : il s'agit d'examiner la réception de ce trait générique parmi les plus caractéristiques des odes horatiennes que constitue la représentation, à l'intérieur des poèmes, des conditions concrètes de l'énonciation lyrique originelle. Ces motifs intra-poétiques qui reconstruisent l'espace et les aspects pratiques de la performance lyrique au sein des *Carmina* aboutissent en effet à ce que nous nommons le « rituel lyrique horatien ». Dans ce cadre de formalisation extrême et de christianisation de l'inspiration horatienne que proposent les *HSM*, quelle place reste ménagée à cet ensemble de motifs, propres au genre lyrique, que sont les éléments du rituel horatien ?

ASPECTS INTRA-POÉTIQUES DU CONTEXTUEL CHEZ HORACE :  
L'INVENTION D'UN RITUEL LYRIQUE

Examinons d'abord ce en quoi consiste ce rituel dans les odes d'Horace. Il est le fruit d'une relecture par le poète latin de la lyrique grecque, qui était pour la définir très généralement une « poésie-événement », une performance musicale des grandes circonstances ayant partie liée avec le cérémoniel, qu'il soit civique ou religieux. À l'époque d'Horace, ces conditions d'exécution sont depuis longtemps caduques<sup>5</sup> ; le poème lyrique, qui ne s'insère ni dans un cadre diégétique ni dans une structure dramatique, continue d'apparaître comme discours pur, mais il est fait pour être lu. Dès lors, il ne peut plus y avoir que des références textuelles à des situations fictives d'énonciation : c'est bien là le choix d'Horace qui manifeste sa volonté de mimer les rituels originels d'où émergeait la parole lyrique en inventant une nouvelle situation fictive d'énonciation, ornée d'objets, de lieux, de personnes récurrents qui y font référence. Par ce procédé, il contraint le lecteur à une lecture pragmatique de son œuvre, qui privilégie l'oralité du discours poétique et son ancrage dans une situation réelle ; mais, simultanément, il brouille les cartes en insistant souvent sur le caractère scriptural de ses poèmes<sup>6</sup>.

*Horace face aux rituels originels d'émergence de la parole lyrique : sélection, thématization, transfiguration, symbolisation*

Reconfigurant ces rituels, le poète maintient une certaine diversité des situations d'énonciation, tout en révisant leur cohérence et leurs lignes de partage. C'est le

---

*del simposio internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 del noviembre del 1998*, éd. L. Gomez Canseco, 1998, Huelva, Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana], p. 111-147.

<sup>5</sup> Voir F. Dupont, *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994, notamment p. 123 : « Rome n'enregistre pas les performances orales dans le cadre du banquet mais confie à l'écriture une poésie artificielle qui n'a d'autre but que de constituer des monuments sans avoir jamais participé à des événements ».

<sup>6</sup> À travers l'image récurrente de l'épigraphe et du monumental, disséminée dans l'ensemble des livres des *Odes*, ou bien, de manière spécifique au livre IV, par la désignation de son œuvre lyrique comme *chartae*. C'est là une dénomination qu'on ne trouve qu'en cet endroit des *Carmina*.

banquet d'une part, la cérémonie civique ou religieuse d'autre part, qui forment les deux pôles autour desquels cette variété de situations se distribue<sup>7</sup>. Les invitations à dîner ou les souvenirs de banquets, nombreux dans le livre II – souvent vu comme le plus « épistolaire » des *Odes* – participent du premier pôle, faisant simplement figure d'anticipations ou de récits a posteriori ; les odes dites érotiques s'y rattachent également, non pas explicitement, mais en réclamant la collaboration érudite du lecteur qui sait, par les chansons d'Anacréon, que le banquet est le lieu de prédilection de ce genre de poésie. Le second pôle concentre les odes patriotiques des livres III et IV, rarement dépourvues d'allusions aux rites religieux, le *Carmen Saeculare*, les odes votives, ainsi que les odes qui ménagent une forme de distribution interne de la parole ou du geste entre différents groupes choraux, sous l'impulsion du poète fait *chorodidaskalos*<sup>8</sup>. Néanmoins, une continuité est établie, qui montre combien Horace ne se contente pas de collecter les différentes traditions lyriques, mais y opère une sélection<sup>9</sup> puis les fonde dans un tout extrêmement cohérent. L'opposition entre nature orale et nature textuelle des poèmes est dépassée par l'introduction d'une troisième pratique référentielle concernant le cadre de l'exécution lyrique: Horace rattache ainsi certains des *Carmina* à la tradition de la poésie-monument, de l'épithaphe<sup>10</sup> – ce qui exhibe encore davantage la dimension fictionnelle des deux autres. Cela contribue à générer un doute sur la véritable nature – chantée ? scripturale ? – des poèmes lyriques horatiens, mais, l'épithaphe étant elle aussi une poésie en situation, elle continue de corroborer la fiction d'une parole pragmatique, subordonnée à un cadre réel. La spécificité et l'unité de ce nouveau cadre fictif de l'événement lyrique vu par Horace réside enfin dans la confusion qu'il établit entre profane et sacré, la rhétorique la plus religieuse étant par exemple mise au service de la chanson bacchique. L'ode I, 36 est en ce point paradigmatique.

---

<sup>7</sup> Ce que nous soulignons comme dualité a cependant été traditionnellement réduit par les commentateurs à une unité de situation, résidant dans l'événement du banquet. Voir récemment N. Mindt, *Die metasymptomatischen Oden und Epoden des Horaz*, Göttingen, Ed. Ruprecht [Vertumnus, 3], 2007. Nous choisissons quant à nous de détacher du cadre du banquet les éléments appartenant au domaine religieux et sacrificiel – plutôt que de les voir comme constitutifs d'une métaphore qui prend son essor au sein même du banquet – 1) par anticipation par rapport à la lecture qu'en donne notre humaniste, pour qui ces deux univers représentent des viviers de termes, de motifs, de stylèmes, bien distincts 2) parce qu'il nous semble que, s'il s'agit de dégager une unité de situation, c'est-à-dire d'élever l'une des deux thématiques mentionnées au rang de cadre général pour le discours lyrique horatien, alors deux lectures concurrentes peuvent être menées, subsumant chacune l'une des deux thématiques à l'autre.

<sup>8</sup> Catulle en avait donné l'exemple dans son *carmen* 34. Chez Horace, deux poèmes des *Odes* anticipent à cet égard le *Carmen Saeculare* : I, 21 et IV, 6.

<sup>9</sup> Du point de vue de la prosodie, le choix de la lyrique éolienne charrie avec lui certaines conceptions concernant ce que doit être le cadre énonciatif de la poésie lyrique : bannissant les vers phaléciens, il récuse la poésie de salon alexandrine ; il rejette également le modèle pindarique et la lyrique chorale. En vérité, Horace construit un nouveau contexte de référence pour le poème lyrique, qui n'est ni totalement celui de Sappho, ni celui d'Alcée, ni celui d'Archiloque, et qui, inaugural, est destiné à faire date.

<sup>10</sup> Le poème I, 4, qu'on a pu lire comme l'inscription funéraire de l'impossible pierre tombale d'un naufragé, exploite ce filon en arborant les codes de l'épithaphe grecque.

Ces deux dominantes contextuelles originelles, le banquet et le rituel religieux, se voient condensées par Horace en des imageries personnelles, symposiaque et sacrificielle<sup>11</sup>. Il constitue ainsi comme siens un ensemble de motifs liés aux conditions d'exécution fantasmées du rendez-vous lyrique : des lieux d'abord (la demeure d'un ami, ou la sienne ; un lieu indéterminé à l'écart de la foule ; la région de Tibur ; la motte de gazon, tantôt lieu de détente, tantôt lieu de dévotion), un personnel ensuite (*sodales* caractérisés par des noms référentiels romains ; compagnes féminines du banquet, dont les noms grecs évoquent les hétaires ; *puer* aux différentes fonctions, tantôt échanson tantôt assistant liturgique ; chœurs de jeunes gens groupés par genre), des accessoires également (les jarres de vin – à l'âge et l'appellation souvent mentionnées dans un élan prosaïque – et toute la vaisselle associée à sa consommation ; une variété d'instruments de musique recouvrant les différents avatars de la lyre mais ne dédaignant pas non plus les différentes sortes de flûte ; les couronnes ; les animaux du sacrifice, l'encens et l'autel...), des activités (la consommation de vin, le chant, la danse), un panthéon enfin, tantôt objet d'une adresse religieuse empreinte de *uerecundia*, tantôt, dans une proximité joyeuse, compagnon imaginaire au sein de la fête lyrique, tout particulièrement lorsqu'il se trouve associé au motif du cortège.

Ces motifs sont conçus pour être des nœuds du texte : ils dessinent dans la poésie horatienne de véritables symboles méta-textuels, deviennent les marqueurs voulus par Horace de cette nouvelle poésie lyrique. Ainsi la définition donnée par Horace du genre dont il veut être l'*auctor* à Rome ne se présente pas autrement dans son *Art Poétique* (vers 83-85) que comme un corpus des motifs caractérisant son univers : *Musa dedit fidibus, Diuos, puerosque deorum, / Et pugilem uictorem, et equum certamine primum, / Et Iuuenum curas, et libera uina referte*. Au rebours d'autres traditions d'identifications génériques, le poète de Venouse fait le choix d'ériger un ensemble d'objets, de personnes et de situations en apparence hétéroclites en effigies de ce nouveau genre. La postérité poétique, notamment aux périodes humanistes qui pratiquent l'imitation d'Horace, ne s'y est pas trompée : si elle a éprouvé des difficultés à expliciter la cohérence intrinsèque de cette variété de thèmes, elle a bien compris qu'ils formaient non seulement un tout mais encore un code. Le parcours proposé par Walter Ludwig dans son article de 1992 au sein de la réception poétique d'Horace dans la Renaissance européenne<sup>12</sup> montre clairement que, de l'épître métrique de Pétrarque à l'ode dédicatoire du français Jean Salmon Macrin, toutes deux adressées à Horace, nombreux sont les lecteurs-poètes qui se sont au cours des siècles faits sensibles au symbolisme

---

<sup>11</sup> Cf. A. Barchiesi, « *Carmina: Odes and Carmen Saeculare* », *The Cambridge Companion to Horace*, éd. S. Harrison, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press [Cambridge Companions to Literature], 2007, p. 144-161: « The music is present (and richly so) at the level of the *theme*, not of *performance*, the treatment of time in the poems provides a thematic ersatz, a thematisation of missing performance culture. » (p. 148).

<sup>12</sup> W. Ludwig, « Horazrezeption in der Renaissance oder die Renaissance des Horaz », *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation. Neuf exposés suivis de discussions, Vandoeuvres-Genève, 24-29 août 1992*, éd. W. Ludwig, Genève, Fondation Hardt [Entretiens sur l'Antiquité Classique], 1993, p. 305-379.

horatien de la couronne de fleurs, du chœur de jeunes filles, du cortège des Nymphes etc., et ont saisi leur portée morale<sup>13</sup> et méta-poétique.

*Le rituel lyrique horatien*

On peut ainsi se demander si ce nouveau cadre énonciatif, ainsi forgé et ainsi peuplé, ne relève pas d'un seul et même nouveau rituel, poétique quant à lui : le rituel lyrique fantasmé par Horace, unitaire, oral et démontrant une puissance de la parole poétique que vient étayer, dans les *Carmina*, l'art de la prosopopée.

L'aspect très réglementé des pratiques identifiées comme lyriques – la consommation de vin, l'échange amoureux, notamment – assoit cette idée de rituel, traduction en actes d'un savoir-vivre lyrique. Cette réglementation s'affirme tantôt positivement, comme prescription, tantôt négativement, comme définition d'une limite. Du premier aspect, est symptomatique la récurrence d'expressions telles que *rite* (I, 32) ; *nunc decet...* , qui expriment la temporalité propre de l'événement lyrique, ainsi que ses normes; quant au *modus lyricus* , on peut notamment le lire dans les odes qui dénoncent la mauvaise ivresse et définissent la vraie convivialité par le biais de figures-repoussoirs – le Thrace, le Mède ou les Géants de la fable – (I, 27). Maître de ce rituel, auteur de ces prescriptions qui toujours visent à préserver la fécondité poétique singulière du moment lyrique – il ne faut pas que le vin, *lenimen* par définition, ni le jeu amoureux, fassent naître plaintes (*querelae*) ou combats en opposition morale avec la célébration lyrique –, Horace l'est en tant que prêtre de la religion de poésie, en tant que *sacerdos musarum*, prêtre des muses, tel qu'il se définit lui-même en III, 1. Une pensée religieuse de la poésie irrigue en effet en profondeur les livres des *Odes*.

LE VESTIGE : MAINTIEN DES ÉLÉMENTS DU RITUEL LYRIQUE

Si à présent l'on tente une première comparaison entre les odes d'Horace et les *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano<sup>14</sup>, il faut bien admettre que ces derniers poèmes, en dépit de leur perfection métrique et des reprises littérales d'amorces horatiennes, sont très éloignés de l'esprit horatien des *Carmina*. Ils répondent d'abord à un projet idéologique très précis, qui est de promouvoir la foi chrétienne sous Philippe II en favorisant des pratiques méditatives en phase avec la nouvelle sensibilité

---

<sup>13</sup> G. Davis lit la poésie lyrique d'Horace comme une poésie avant tout persuasive visant à promouvoir un certain mode de vie par le biais d'une argumentation non logique (le « lyric argument »), dont la puissance réside dans le charme des motifs juxtaposés constituant l'univers horatien : « The poet of the *Carmina*, we may safely posit, desire to persuade. The discursive routes to persuasion are however manifold. Rather than proceeding by the more austere methods of syllogism Horatian lyric discourse typically “argues” a coherent nexus of ideas through nuanced variations in form and presentation. The building-blocks of these arguments consist of motifs, topoi, recurrent, metaphors, and rhetorical conventions that, for the most part, are set forth paratactically » (G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991, p. 3-4).

<sup>14</sup> Nous citons par la suite le texte du recueil dans son édition de 1583, reproduite en facsimilé dans B. Arias Montano, B. Feliu de San Pedro (trad.), *Monumentos de la Salud del Hombre desde la caída de Adán hasta el juicio final*, Benito Arias Montano. *Versión íntegra en castellano Benito Feliu de San Pedro. Expurgación, corrección y exordium Barón de Hakeldama Avantos Swan*, San Lorenzo de El Escorial, Swan, 1984.

spirituelle de l'époque. Allant de pair avec des gravures, ils ne forment ensuite qu'une partie du dispositif visuel complexe que l'auteur soumet au lecteur afin d'emporter son adhésion, ce qui remet en question leur autonomie en tant que textes. Par ailleurs, ils sont mis tout entiers au service d'une narration suivie – ce qui prend le contrepied de l'optique horatienne – puisque chacune des soixante-dix odes centrales conte ou évoque un épisode de l'Ancien ou du Nouveau Testament<sup>15</sup>. Enfin, l'ambition exclusivement prosélyte de ces odes religieuses les transforme en hymnes, le projet d'un *decantare* hymnique prenant le pas sur le son prétendument ténu de la lyre horatienne<sup>16</sup>.

Toutefois, et moyennant une décomposition brutale et un détournement, les éléments du rituel lyrique horatien, même les plus inattendus – tels les motifs liés au banquet païen et profane –, se trouvent en grande partie maintenus.

*Un désencombrement radical : la fragmentation du rituel lyrique et la constitution d'un trousseau horatien*

C'est à une forme de désencombrement radical de la scène lyrique que s'adonne d'abord Arias Montano, imitant sans doute à sa manière et selon ses objectifs propres la sélectivité d'Horace à l'égard de la lyrique grecque. Aspect le plus frappant de cette désarticulation du rituel lyrique, l'ode montanienne exile définitivement le personnel mythologique païen présent chez Horace, ce panthéon lyrique central dans son rituel poétique. Plus d'Orphée, d'Apollon, de Mercure, de Bacchus, plus de cortèges de Nymphes, Satyres et Grâces, plus de Camènes ni de même de Muses : l'Andalou opère sur ce point un tri plus radical que bon nombre de ses contemporains horatianistes chrétiens – Luis de León, au premier chef<sup>17</sup> – et l'ode ainsi produite se distingue vivement de la plupart des poèmes chrétiens néo-latins italiens<sup>18</sup>, qui obéissent à

---

<sup>15</sup> En vérité, la composition générale du recueil des *HSM* est un peu plus complexe : on observe une alternance non régulière entre poèmes narratifs, ou qui traitent sous des angles divers la matière narrative de l'Ancien et du Nouveau Testament, et poèmes proprement épidiectiques élevant au dessus de la logique temporelle du recueil certaines figures à célébrer. La série de poèmes louant un par un les prophètes de l'Ancien Testament et évangélistes (poèmes 22 à 33) forment quant à elle une sorte de galerie de portraits centrale, pause narrative qui constitue une césure bien nette entre les épisodes de l'Ancien Testament et ceux du Nouveau Testament, tout en proposant une solution de continuité entre les deux.

<sup>16</sup> On constate que la seule occurrence du terme *decantare* sous la plume d'Horace désigne dans l'*Ode* I, 33, le chant plaintif du poète élégiaque Albius, dont il décrie l'attitude. Or, c'est précisément le verbe sous le signe duquel Arias Montano place son ouvrage puisque le titre en est : *HVMANAE SALVTIS MONVMENTA/ BARIAE MONTANI STUDIO CON/ STRVCTA ET DECANTATA* (f.1 éd. 1583). L'horizon litanique que dessine ce terme, en désaccord avec l'esprit lyrique horatien, qui se définit comme anti-élégiaque, montre d'emblée l'indépendance radicale du projet poétique d'Arias Montano à son égard.

<sup>17</sup> Voir comme contrepoint les deux odes latines de Fray Luis de León, figurant dans *Fray Luis de León, Poesía*, éd. J.F. Alcina, Madrid, Cátedra, 1990, p. 211-219.

<sup>18</sup> Elle adhère cependant ce faisant aux exigences de Battista Spagnuoli, dit le Mantouan (1436-1515), qui concernant la poésie chrétienne en général, préconisait un usage modéré des références païennes (voir notamment le *Contra poetas impudice loquentes*, Paris, Josse Bade, 1513). Ces exigences sont relayées par Erasme, et mises en pratique, parfois même radicalisées, au xvi<sup>e</sup> siècle par des poètes protestants allemands tels que Georg Fabricius (1516-1571), auteur notamment des recueils *Odarum libri tres ad*

d'autres pratiques. À côté de cette absence<sup>19</sup>, les *realia* du cadre fictif de l'énonciation lyrique horatienne sont quant à eux maintenus de manière fragmentaire, éparse et utilitaire. Deux ambitions principales, à visée didactique, président chez Arias Montano à cette restitution par bribes du « trousseau » horatien : celle de se conformer à une stylistique classique flattant le goût du temps et celle, simultanée, d'orchestrer le dépassement de ces *realia* chez le lecteur par son implication active dans la constitution du sens.

*La romanisation des realia rituels au service d'un placere classicisant*

Pour assurer à un poème un classicisme lexical parfait – choix stylistique qui caractérise sans surprise les *HSM* –, en termes de *realia* sacrés et, particulièrement, rituels, Horace est un parfait outilleur<sup>20</sup>. C'est ce que nous montre le poème décrivant le prêtre juif Zacharie dans son temple avant la visite de l'ange (poème 34, vv. 9-13) :

[...] *Aris sacerdos thura calentibus*  
*De more pura dum prece consecrat,* 10  
*Mortale nihil prae se ferentem*  
*Vultu habituque uirum tuetur [...]*

Tandis que le prêtre, selon le rite, consacre aux autels brûlants de l'encens pur dans une prière, il aperçoit devant lui un homme qui n'affiche rien de mortel sur son visage ou dans sa mise [...]<sup>21</sup>

Ce poème réécrit le passage suivant de l'*Évangile de Luc* (I, 8-12)<sup>22</sup> :

8. *Factum est autem, cum sacerdotio fungeretur in ordine vicis suae ante Deum,*
9. *secundum consuetudinem sacerdotii, sorte exiit ut incensum poneret, ingressus in templum Domini :*
10. *et omnis multitudo populi erat orans foris hora incensi.*
11. *Apparuit autem illi angelus Domini, stans a dextris altaris incensi.*
12. *Et Zacharias turbatus est videns, et timor irruit super eum.*

---

*Deum Omnipotentem*, Bâle, Oporinus, 1552 et *Hymnorum libri II*, 1554. Arias Montano eut très probablement connaissance de l'œuvre de ce dernier dès 1568, lors de sa venue à Anvers.

<sup>19</sup> Ou relative absence. Les dénominations mythologiques lexicalisées, à la limite entre antonomases et catachrèses, (telles *dulci [...]* *Camena* 65, 6 ; *furias [...]* *Acherontis [...]* *arces* 65, 19-20) sont maintenues, mais même celles-ci restent très rares.

<sup>20</sup> Le lexique horatien est vu à la Renaissance comme composante de la norme linguistique classique. On se référera par exemple au *Suppositum* d'Antonio de Nebrija, canon d'auteurs classiques à imiter du point de vue de la langue, figurant dans le prologue dédié à la Reine Isabelle qui introduit la troisième édition de ses *Introductiones latinae* (1495). Dans cette exposition chronologique, à l'âge de Cicéron se rattache une longue série d'auteurs passant pour avoir enrichi la langue latine, dans laquelle Horace s'intercale entre Virgile et Manilius.

<sup>21</sup> Toutes les traductions françaises des vers de Benito Arias Montano sont les nôtres. Les traductions des vers d'Horace sont les nôtres sauf indication contraire.

<sup>22</sup> Nous citons la Vulgate Clémentine : datant de 1590, elle est certes un peu postérieure au recueil considéré, mais elle est censée unifier les variantes des exemplaires de la Vulgate en circulation à l'époque.

Il advint, comme [Zacharie] s’acquittait de ses fonctions sacerdotales devant Dieu, selon le tour de sa classe, qu’il fut désigné par le sort, d’après la coutume du sacerdoce, pour entrer dans le temple du Seigneur et y placer l’encens : et la foule entière du peuple se tenait dehors, à prier, à l’heure de l’encens. Apparut alors devant lui un ange du Seigneur ; il se tenait à droite de l’autel de l’encens. Zacharie fut troublé à sa vue, et la peur fondit sur lui.

On constate d’emblée qu’Arias Montano, abandonnant les tours non classiques de la Vulgate, choisit dans le même temps de changer certaines dénominations tardives concernant les accessoires du rituel religieux – *incensus, altar* – au profit de termes classiques – *tura, ara*. Or, pour ce faire, c’est bien vers l’imagerie sacrificielle horatienne qu’il se tourne, identifiable par son lexique et son ramassement caractéristique. Celle-ci se distribue entre de nombreuses odes (telles qu’I, 4<sup>23</sup>, I, 19<sup>24</sup>, I, 36<sup>25</sup>, etc.)<sup>26</sup>, dans lesquelles elle se concentre à chaque fois sur deux ou trois vers seulement.

Arias Montano y recourt ainsi dans les poèmes décrivant des rituels hébraïques, qu’il évoque Noé sacrifiant, ou qu’il les rappelle à l’occasion du sacrifice du Christ :

[...] *Tunc senex, auctor sobolis futurae,  
Cespite instratas pia thura ad aras  
Admouet, iungens precibus probanda  
Dona superstes [...]* (Ode 5, vv. 9-12)

Alors le vieillard, auteur d’une engeance à venir, apporte des encens sacrés auprès de l’autel installé sur un tertre de gazon, et, debout, joint à ses prières des offrandes soumises à l’approbation divine.

[...] *Namque ante priscis ritibus hostiae,  
Quaecumque cultros imbuerant sacros [...]* (Ode 53, vv. 5-6)

Car jadis, toutes les victimes qui avaient au cours des rites antiques imprégné les couteaux d’abattage sacrés [...]

<sup>23</sup> Vv. 11-12: *Nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis, / seu poscat agna siue malis haedo* (« À présent, il convient d’immoler à Faunus, à l’ombre des bois sacrés, une agnelle s’il le réclame ou, s’il le préfère, un chevreau »).

<sup>24</sup> Vv. 13-16: *Hic uiuum mihi caespitem, hic / Verbenas, pueri, ponite turaque / Bimi cum patera meri : / Mactata ueniet lenior hostia*. (« Ici, mettez-moi un tertre de gazon vif, garçons, ici, des rameaux sacrés et de l’encens, accompagnés d’une patère d’un vin pur de deux ans : une fois la victime immolée, [la déesse] s’adoucir »).

<sup>25</sup> Vv. 1-3 : *Et ture et fidibus iuuat / placare et uituli sanguine debito / custodes Numidae deos*, « Il m’agrée, par l’encens, la lyre, et le sang promis d’un veau, d’apaiser les dieux gardiens de Numida ».

<sup>26</sup> A. Barchiesi souligne cette prédominance de la thématique sacrificielle dans la poésie d’Horace : « Consider sacrifice: once the blade strikes, there is no turning back- and more animals are sacrificed in Horace’s *oeuvre* than in the text of any other ancient poet I can think of » (A. Barchiesi, « Rituals in Ink: Horace and the Greek Lyric Tradition », *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, éd. M. Depew, D. Obbink, Cambridge, London, Harvard University Press, 2000, p. 167-182, p.176).

Le tertre de gazon, les encens, l'autel, les offrandes, la victime expiatoire sont autant d'éléments lexicaux horatiens que le poète cite textuellement et, mimant l'économie de l'ode horatienne, concentre dans l'espace d'une strophe ou d'un distique<sup>27</sup>. En outre, le présent de l'indicatif employé dans l'ode 5, à la valeur ambiguë – est-ce un simple présent de narration visant à porter plus vivement la scène du rituel de Zacharie aux yeux du lecteur, un présent de vérité générale montrant l'éternelle répétition des mêmes réalités humaines, ou bien un présent d'éternité<sup>28</sup>, conformément à la vocation hymnique des odes de ce recueil ? – semble tirer son origine du présent d'énonciation utilisé par Horace dans les passages sacrificiels de ses odes. La reprise lexicale ne va donc pas chez Arias Montano sans l'adoption de certains traits stylistiques, et c'est en cela qu'elle est significative.

*Le motif du chœur et l'imagerie musicale, fondements du code lyrique horatien vu par Arias Montano*

Si les motifs sacrificiels horatiens apparaissent à Arias Montano comme des gages de *latinitas*, de correction latine, les aspects musicaux du rituel lyrique fonctionnent quant à eux comme marqueurs du genre lyrique, au même titre que la prosodie horatienne, si reconnaissable à l'œil et à l'oreille. Ils sont mis en lumière à des moments-clés de définition générique de l'œuvre (poèmes liminaires). L'épigramme dédicatoire au Christ qui ouvre le recueil joue un rôle significatif :

*CHRISTO LIBERATORI S. (ACRUM)*  
*Christe, tuas laudes, tua magna negotia, parui* 1  
*Aggredimur breuibus dicere carminibus.*  
*Ponimus exiguis memoranda exempla tabellis,*  
*Consilium et summi per tua gesta patris.*  
*Dum reficit pictura oculos, dum carmina mentem, 5*  
*Te placidum nostris insere pectoribus.*  
*Tunc dabitur miranda animis arcana uidere,*  
*Creditaque humanam uincere forte uicem.*  
*Tunc animis fidibusque nouis, meliora feremus*  
*Carmina, de donis munera nata tuis.* 10

Loué soit le Christ Libérateur. Christ, tes glorieuses actions, tes grands exploits, humbles nous nous apprêtons à les dire par de modestes poèmes. Nous couchons sur de petites tablettes les exemples qui méritent d'être gardés en mémoire et le dessein du Père suprême qui se manifeste dans tes hauts faits. Tandis que l'image répare nos yeux, et les poèmes, notre esprit, toi, pénètre paisiblement dans nos cœurs. Alors il sera donné à nos

<sup>27</sup> Un emploi semblable du lexique sacrificiel horatien est constaté par G. Marín Mellado dans le recueil d'Arias Montano de 1593, les *Hymni et Secula* (G. Marín Mellado, « Arte y estilo en el libro segundo de los *Saecula* de Benito Arias Montano », *Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, vol.1, éd. M. Pérez González, León, Universidad de León, 1998, p. 487-497, p. 488).

<sup>28</sup> Sur les caractéristiques linguistiques du discours religieux, voir F. Miquel, « Inspiration et incarnation textuelle : l'apport linguistique du christianisme », *La langue, la linguistique et le texte religieux*, éd. D. Banks, Paris, L'Harmattan, 2008.

âmes de voir de merveilleux secrets, et la foi en ceux-ci permettra sans doute de vaincre la vicissitude humaine. Alors avec des âmes et une lyre nouvelles, nous chanterons des poèmes meilleurs, présents issus de tes dons.

Dans ce poème inaugural, où le poète condense en peu de mots l'essence de son projet, un jeu s'engage concernant l'ambiguïté matérielle de ces *carmina* dont il est maintes fois question (vers 2, 6 et 11). Il s'agit d'abord clairement des textes que le lecteur se trouve en train de lire, puisque le terme désigne avec précision l'entité visuelle qui, dans la mise en page, fait face aux *exiguïs [...] tabellis* (les petites gravures, vers 3). Néanmoins, le verbe *dicere* (vers 2) et surtout l'association des *carmina* aux *fidibus* (les cordes de la lyre, vers 10) détache ces *carmina* de leur réalité textuelle pour rejoindre la fiction de déclamation musicale qui entoure la pratique poétique lyrique chez Horace. Non seulement la filiation avec l'imaginaire musical horatien est revendiquée, mais en outre, – et peut-être également à la manière d'Horace, chez qui la matérialité du livre a une place thématique sporadique – un brouillage est opéré sur le mode de réception sollicité chez le lecteur. Doit-il les lire, les contempler à la manière d'images, les écouter comme des chants, ou encore, comme le suggère le foisonnement de termes désignant non plus des sens humains mais une instance morale réputée plus haute (*mentem* v. 5 ; *pectoribus*, v. 6 ; *animis* vv. 8 et 10), s'en imprégner intimement (*insere...* v. 6) pour les recréer une fois le livre fermé, dans le silence, au sein d'un espace intérieur, ni visuel ni auditif, qui est celui de la méditation ?

La puissance des *carmina* humains, appuyée comme chez Horace sur la figure de référence d'Orphée, est clairement étayée dans diverses odes, telle celle sur Salomon, véritable Orphée chrétien :

*Obstupuit, peregrina tuas conspexit ut artes  
Gens acris non indiga sensus.  
Victa tuis siluere etiam miracula templis  
Quae quondam celebrata sonabant.  
Qua patet oceanus, gentes tua carmina discunt,  
Et recinunt iuvenesque, senesque,  
Aeternique Dei nomen laudesque perennes,  
Sperandae et monumenta salutis,  
Cetera et arcanis quae te meditante figuris  
Excelsa Sion audiit arce. (Ode 25, vv. 15-24)*

La foule étrangère fut frappée de stupeur quand, non sans vive intelligence, elle vit ton savoir-faire. Se turent même dans les temples les prodiges, désormais dépassés, qui faisaient entendre le bruit de leur célébration. Par la voie qu'ouvre l'océan, les peuples apprennent tes chants, et jeunes gens et vieillards chantent à leur tour le nom du Dieu d'éternité, ses louanges éternelles, et les monuments du salut espéré, et tout le reste que Sion connut, du haut de sa citadelle, par des figures mystérieuses, objets de ta méditation.

Le motif reste comme l'on pouvait s'y attendre investi d'une valeur méta-poétique. La puissance de la parole de Salomon présente en effet de nombreux points communs avec celle qu'Arias Montano souhaite pour son propre discours dans le poème de

clôture de l'œuvre, le Chant votif au Christ<sup>29</sup>. La réflexivité poétique lisible dans chaque mention du chant lyrique au sein du recueil rejoint donc la manière de faire horatienne, qui investit sur un mode programmatique toute évocation des *carmina* et de leurs effets.

Il ressort, de ce premier grand usage des éléments du rituel lyrique d'Horace, que le patronage du lexique horatien dans la quête d'un style classique et le rattachement symbolique au genre poétique inauguré par Horace sont recherchés pour eux-mêmes. Ornementation à enjeux socio-esthétiques, les termes et motifs utilisés dans cette perspective instituent la connivence culturelle nécessaire à l'édification de l'élite raffinée européenne – la publication de cette œuvre a lieu à Anvers, aux presses de Christophe Plantin–, et peut-être aussi dans le même temps à la légitimation culturelle d'un pouvoir politique espagnol de grande envergure militaire, mais en faveur duquel la *translatio studii* ne s'est jamais vraiment effectuée. Néanmoins, cette absorption du lexique et du code horatien du rituel lyrique, resémantisé dans une optique chrétienne, ne fournit pas seulement au texte une patine agréable. Jouant un rôle stratégique dans la conversion du lecteur à des pratiques de dévotion nouvelles, les vestiges du rituel lyrique horatien réactivés et travestis viennent au secours du *sermo uiuus et efficax*, la parole vive et efficace du militantisme chrétien, voulue par Paul de Tarse<sup>30</sup>, et dont Arias Montano se réclame.

L'OBJET TRUQUÉ : LE TRAVESTISSEMENT DIDACTIQUE DES ÉLÉMENTS DU RITUEL LYRIQUE

*L'imagerie symposiaque horatienne au service d'une didactique de l'image*

La récupération de la thématique symposiaque dans les *HSM*, sporadique elle aussi et à première vue paradoxale – quoi de plus étranger à l'éthique chrétienne de modestie que la fastueuse convivialité horatienne ? et de plus étranger au principe de la foi, que la morale du *carpe diem*, lue souvent comme inhérente à la mention du banquet chez Horace –, est bien représentative de cette didactique de l'image qui fait fonctionner les motifs du rituel horatien comme arme de séduction active auprès du public lettré.

La référence est parfois de l'ordre de l'allusion. Dans l'ode 44 évoquant le baptême du Christ dans le Jourdain, un narrateur inconnu est ainsi troublé par une « lumière de fête » jaillissant d'un cadre naturel (*syluas, rupes*) aux relents horatiens :

*Quae festa lux haec, dicite montium  
Syluae ? quid alto gaudia personant  
Clamore rupes, quas imago  
Percipit, ingeminate uoces ? (Ode 44, vv. 1-4)*

Quelle est cette lumière de fête, dites-moi, forêts des monts ? Pourquoi la joie fait-elle résonner les pierres d'une haute clameur, pourquoi ces sons que l'écho reçoit et répète ?

<sup>29</sup> L'expansion du message évangélique par-delà les océans, l'objectif magistral qui place les auditeurs en position d'élèves et d'imitateurs, la substitution de ce chant nouveau à des pratiques de célébration estimées caduques sont autant d'ambitions méta-poétiques qui transparaissent aussi dans le Poème votif au Christ où le poète parle en son nom propre.

<sup>30</sup> L'expression se trouve originellement dans l'*Épître aux Hébreux*, 4, 12.

L'ode suivante (45) se rapportant à l'épisode de la Tentation s'ouvre quant à elle sur le spectacle d'un banquet des anges, célébrant le triomphe du Christ contre le diable. Ici la référence horatienne est plus nette, basée sur des reprises lexicales exactes :

*Syluis in mediis agmina caelitum* 1  
*Cernebam famulas adproperantium*  
*Exercere uices laetaque floridis*  
*Mensis fercula ponere.*

*Dumque ipse insoliti contremo muneris* 5  
*Spectator ardens discere maximae*  
*Causam laetitiae, cuique decus nouae*  
*Coenae praeniteat, rogo:*

*Vnus pennigerum de iuuenum choro,*  
*Scitanti haec alacri pectore reddidit,* 10  
*Cui mox tota cohors per iuga montium*  
*Blandis accinuit modis :*

*Hic iudex superum maximus excipit*  
*Natum Nazaridos uirginis, et suum,*  
*Quem nunc tergeminis gloria frondibus* 15  
*Victorem decorat sacrum.*

Au milieu de la forêt, j'apercevais des troupes de créatures célestes en hâte accomplir leur tâche de servantes et déposer des plateaux abondants sur des tables fleuries.

Tandis que moi je frémissais tout entier, spectateur brûlant d'apprendre la cause de cette extrême allégresse, et que je demandais pour qui étincelait la parure de ce repas inouï,

L'une des jeunes créatures à plumes provenant du chœur fit à ma question, d'un cœur plein d'alacrité, la réponse suivante, bientôt accompagnée à travers les crêtes de montagnes de toute sa cohorte dans un chant aux doux accents :

« Ici, le très grand juge d'en haut reçoit le fils de la Vierge de Nazareth, qui est aussi le sien. À présent, en signe de victoire et de divinité, l'orne une gloire composée d'un triple feuillage »

On retrouve bien ici le cadre idyllique horatien de la forêt, les tables chargées de mets et de fleurs, la musicalité, le motif du couronnement; autant de reprises thématiques des *Carmina* qui semblent, par ailleurs, indissociables du réemploi de stylèmes horatiens. Ainsi dans les deux derniers poèmes cités, le champ lexical de la fête va de pair avec l'apparition d'un « je » impliqué dans l'action qu'il raconte : les signes de la *deixis*<sup>31</sup> qu'il charrie avec lui apparaissent comme une allusion à la fiction de performance lyrique horatienne. De même qu'Horace, le poète se voit en personne

---

<sup>31</sup> Notamment l'adverbe démonstratif « *hic* », comme dans l'ode horatienne III, 26, v.6 : « *Hic, hic ponite [...]* ».

convié au banquet. Néanmoins, la tournure narrative du poème et son entrée *in medias res*, le rappel à l'ordre idéologique constitué par des personnages spécifiques à l'imaginaire biblique et par des adjectifs fortement connotés (*nouus*), l'accent mis sur le ressenti intime du poète – fait en outre exceptionnel au sein du recueil – et son éblouissement transposent sur un mode onirique les éléments de la fête horatienne, qui étaient à l'origine familiers au lecteur.

Précisément, qu'implique pour le lecteur ce détournement chrétien de la thématique symposiaque ? L'ode 52 sur la Cène nous semble sur ce point éclairante :

<i>Expectata diu, sibi</i>	1
<i>Atque optata noui ex orbis origine</i>	
<i>Coenae ad fercula mysticae</i>	
<i>Conuiuas homines sollicitat Deus,</i>	
<i>Quales agmina caelitum,</i>	5
<i>Si possint, epulas inuideant uiris,</i>	
<i>Admirata minoribus</i>	
<i>Grato munifici consilio patris</i>	
<i>Tantum terrigenis decus</i>	
<i>Et deducta polo munera porrigi.</i>	10
<i>Nam quae ritibus annuis</i>	,
<i>Abrami soboles festa peregerant,</i>	
<i>Contestata iugum grave, et</i>	
<i>Depulsos dominos, et miserum metum,</i>	
<i>Euasique maris diem,</i>	15
<i>Extinctasque minas fluctibus impias,</i>	
<i>Veris nunc eadem modis</i>	
<i>Instaurata novat, qui patris integrum</i>	
<i>Consors imperium tenet,</i>	
<i>Qui uitam proprio numine sufficit,</i>	20
<i>Defectumque animat genus.</i>	
<i>Hic sese gregibus dum esurientium,</i>	22
<i>Arcani specie latens</i>	
<i>Panis suppeditat ; dumque rubentia</i>	
<i>Vini pocula sanguine</i>	25
<i>Occulto at proprio praebet auentibus,</i>	
<i>Quicquid mentibus improbus</i>	
<i>Ac membris coluber subdiderat mali,</i>	
<i>Et quam scire malum petens,</i>	
<i>Mater perniciem fuderat inuido</i>	30
<i>Fatalique nepotibus</i>	
<i>Pomo, uisceribus corrigit intimis ;</i>	
<i>Et lethi remouet iugum,</i>	
<i>Et dat posse bonis perpetuis frui.</i>	

À compter du début longtemps attendu et désiré du monde nouveau, Dieu appelle à lui comme convives, pour goûter les mets de la cène mystique, des hommes. Ces hommes

sont tels que les cohortes de créatures célestes, si c'était possible, envieraient les aliments qui leurs sont destinés, en s'étonnant qu'à des mortels, des inférieurs, le dessein gracieux d'un Dieu libéral destine un si grand honneur et des présents venus du ciel.

Car les fêtes que, par des rites annuels, les enfants d'Abraham avaient célébrées, qui rappelaient leur terrible servitude, leur triomphe sur leurs maîtres, leur crainte misérable, le jour de la traversée de la mer, et la destruction par les flots des menaces impies, aujourd'hui, ces mêmes fêtes qui avaient été instituées, les renouvelle de manière véritable celui qui partage avec Dieu l'intégralité du pouvoir, qui insuffle la vie par sa propre puissance, et qui ranime la race humaine lorsqu'elle se décourage.

Tandis que dissimulé sous l'aspect du pain mystique, il s'offre en abondance à la foule des mangeurs, et qu'il présente aux assoiffés des coupes rougeoyantes de vin fait d'un sang caché, mais qui est bien du sang, tout le mal qu'avait inspiré aux esprits et aux corps le vil serpent, la déchéance que la mère avait causée pour ses enfants en voulant connaître le mal avec le haïssable fruit fatal, il les guérit au plus profond de leurs entrailles ; et il les libère du joug de la mort, et il leur donne de pouvoir jouir des biens éternels.

Au beau milieu du lexique horatien du banquet, la répétition d'une dimension mystique (*mysticae* v. 3 ; *arcani* v. 23 ; *occulto* v. 26) vient ici rappeler les enjeux propres de la scène évoquée. Dans les vers centraux du poème (vv. 11-21), la différenciation historique, pleine de didactisme, entre vraies et fausses fêtes, ou du moins entre fêtes anciennes, hébraïques, et fête christique nouvelle rayonnante de vérité (*modis ueris* v. 17) invite le lecteur à ne s'arrêter ni aux apparences ni aux mots. De même, les accessoires du banquet mentionnés – *fercula*, *pocula*... –, malgré leur légitimité horatienne, sont moins familiers qu'il ne semble. Arias Montano attire notre regard sur leur étrangeté, en glissant parmi eux l'adjectif de *mysticus*, qui sème le trouble. À la fin du poème, les éléments de l'eucharistie, le vin-sang et le pain-corps, achèveront de brouiller toute référence aux banquets antiques, et généreront le malaise nécessaire au déclenchement d'une méditation. Ce motif lyrique du banquet, jouissant d'un effet de reconnaissance, est donc l'agent d'une véritable subversion et fait passer comme clandestinement dans l'esprit du lecteur des symboles en vérité hétérogènes à tout univers classique. L'équivoque de ces objets reproduit le mélange d'étrangeté et de familiarité du banquet romain, de la *cena*, à l'égard du banquet grec, le *dais*, souligné notamment par Florence Dupont<sup>32</sup>. Ce détournement de référents connus semble plus spécifiquement répéter le geste poétique d'Horace à l'égard d'une lyrique grecque dont il est l'héritier et le transformateur.

Dans le chant que nous avons vu placé à l'ouverture du recueil, l'expression *fidibus nouis*, les « cordes nouvelles », au vers 9, symbolisant la nouvelle lyrique chrétienne, reprend exactement l'expression d'Horace en I, 26, 10, métaphorisant sa propre poésie : [...] *hunc fidibus nouis, Hunc Lesbio sacrare plectro* [...]. Le plectre avec lequel il joue

---

<sup>32</sup> « Rien de plus troublant que le banquet romain vu de Grèce. Tout commence par un étrange et trompeur sentiment de familiarité dans la *cena* romaine dont le nom est, pour ainsi dire, la traduction du grec *dais* [...] » (F. Dupont, *L'invention de la littérature*, p. 127).

reste lesbien, grec, mais Horace a changé les cordes de sa lyre, comprend-on. De même, le plectre d'Arias Montano demeure horatien, mais sa lyre se voit désormais pourvue de cordes chrétiennes ; or c'est bien de la vibration des cordes que naît la mélodie lyrique... Il faut bien qu'Arias Montano ait eu conscience de la profondeur historique et culturelle des *Carmina*, qu'il les ait lus comme des textes seconds organisant une sorte de *translatio lyrica* depuis la Grèce antique, pour avoir eu l'idée de réutiliser les propres objets « truqués », si l'on peut dire, d'Horace. Aucun vestige lyrique<sup>33</sup> n'est en vérité épargné par cette falsification chrétienne. Leur efficacité réside dans le va-et-vient qu'ils instaurent entre fonds culturel commun plein de grâces antiques et l'univers plus exigeant, plus aride, de l'initiation chrétienne ; entre *placere* classicisant et *docere* chrétien, *docere* métaphysique mais également dogmatique et rituel.

L'auteur ne manque pas de donner à son lecteur la clé de lecture de ces objets équivoques qui participent pleinement de la scénographie chrétienne d'Arias Montano. Qu'on regarde par exemple la dernière strophe de l'ode 44 sur baptême du Christ, où le Christ dissimule son identité à Jean le Baptiste, sans perdre pour autant sa supériorité :

*Hic se minori subdidit hospiti  
Amne abluendum, purus et innocens.  
Nec ipse quamuis usque compos,  
Id quod erat, tamen efferebat [...] (Ode 44, 25-28)*

Il consentit, pur et innocent, à être purifié dans le fleuve par l'étranger qui lui était inférieur. Et ne cessant pourtant d'être maître, il ne divulguait point cependant ce qui était.

ou encore l'*inscriptio* de l'ode sur la Cène, mentionnant le secret caché aux siècles -*CELATVM SECVLIS ARCANVM*- qui fait clairement référence à la double nature du pain et du vin mystiques, et dessine au lecteur l'au-delà permanent des éléments concrets qui s'offrent à sa vue. Les termes du rituel lyrique horatien deviennent ainsi mise à l'épreuve de la faculté herméneutique du lecteur croyant, l'invitent à engager un processus de décryptage et de dépassement des apparences, d'abord déclenché par sa curiosité et son goût du beau, mais destiné à l'acheminer vers une réforme permanente de son regard et de sa foi.

*Des repères pour l'avancée spirituelle du lecteur tout au long du recueil*

Cette implication du lecteur dans la formation du sens du texte est favorisée par un autre usage, complémentaire et diachronique, des motifs lyriques horatiens : inégalement disséminés au sein du recueil, ils accompagnent l'avancée spirituelle du lecteur en son sein, et fonctionnent comme des marqueurs d'étapes. L'ouvrage se rattache en effet au genre de la littérature de dévotion, qui valorise avec la vogue des *Exercices Spirituels*

---

<sup>33</sup> Mentionnons par exemple la reconfiguration du chœur lyrique, traditionnellement composé (comme dans le *Carmen Saeculare* ou le poème 34 de Catulle) de garçons et de vierges, dans l'ode sur la naissance de Jean le Baptiste : l'élément masculin est expulsé, sans doute pour donner une teinte plus intime, plus domestique, au poème et nous n'y trouvons plus que des femmes, matrones et vierges.

d'Ignace de Loyola la méditation et la démarche progressive comme biais de perfectionnement de la foi<sup>34</sup>.

Il est d'abord frappant que l'imagerie sacrificielle horatienne figure presque exclusivement dans la partie vétéro-testamentaire du recueil. Elle vise en fait à figurer un archaïsme des rites montré comme étant l'apanage du judaïsme. Cette perception archaïsante s'appuie sur une conscience très nette de l'historicité du rituel antique. Dans l'ode 61 sur le chemin de Croix, l'expression *responsa prisca* – « les antiques réponses des oracles » (v. 5) – manifeste clairement cette conscience. Celle-ci se voit probablement nourrie de la lecture des deux commentaires tardo-antiques d'Horace très célèbres à la Renaissance : ceux de Porphyryon et du pseudo-Acron, qui accordent un soin particulier à l'élucidation des *realia* historiques mentionnés par la poésie horatienne. Il ne faut pas oublier par ailleurs que l'intérêt historique et parfois archéologique pour les réalités évanouies des mondes antiques est une constante de l'esprit humaniste dans toute l'Europe. En ce qui concerne par exemple le banquet romain, il s'avère qu'au sein de l'entourage même d'Arias Montano, dans le milieu intellectuel sévillan, le traité *De Triclinio* de l'humaniste espagnol Pedro Chacón<sup>35</sup> jouit d'une attention toute particulière<sup>36</sup>.

Par ailleurs, l'imagerie horatienne de la célébration musicale nourrit elle aussi une temporalité téléologique de la lecture, en fournissant des jalons symboliques à l'avancée de l'homme vers Dieu. Le motif du chœur est à cet égard représentatif : absent, comme on le comprend bien, de la partie vétéro-testamentaire du recueil, il prend ensuite un aspect tantôt terrestre tantôt céleste pour souligner les moments d'apothéose. Un chœur de mères et de vierges tressent dans l'ode 37 des couronnes pour la naissance de Jean le Baptiste, un chœur d'anges célèbre la victoire du Christ dans l'ode de la Tentation, le couronnement terrestre du Christ à Jérusalem<sup>37</sup> se voit célébré par un chœur mixte de jeunes gens – chœur le plus horatien du recueil, qui rappelle celui du *Carmen Saeculare* – et lors du Jugement dernier, la mélodie d'un nouveau chœur d'anges fait pendant aux gémissements infernaux : le lecteur se trouve ainsi interpellé aussi bien par la récurrence méditée de ce motif que par ses discrètes variations, auxquelles il est invité à donner un sens. Le recueil culmine précisément sur une ode qui nous livre du

---

<sup>34</sup> Sur les influences mêlées, issues de diverses traditions de livres de dévotion, que l'on retrouve dans les *HSM*, voir la synthèse proposée dans J.F. Alcina, « *Los Humanae Salutis Monumenta* », p. 114-121.

<sup>35</sup> *De triclinio siue de modo conuiuandi apud priscos Romanos et de conuiuio apparatu. Accedit Fuluii Ursini Appendix et Hier. Mercurialis De Accubitus in coena antiquorum origine dissertatio*, 1588.

<sup>36</sup> Si l'on en croit le Ms Espagnol 263 de la BNF ou « *Coena romana, compuesta por don Pedro Velez de Guevara, prior y canónigo de la santa yglesia de Sevilla, en la qual se describe la grandezza de los combites de los Romanos antiguos y el sumptuoso aparatos que en ellos usaron* ». Le chanoine de Séville Pedro Velez de Guevara, grand ami de Benito Arias Montano, lui y dédie un résumé du *De Triclinio*, accompagné de poèmes de circonstances composés de sa main, ainsi qu'à d'autres éminents membres du cénacle de Séville, comme Francisco Pacheco ou Fernando de Herrera.

<sup>37</sup> *Ode 51*, vv. 29-32 : « *Vidimus castos pueros canoro, ac/ Virgines Regem coluisse uersu./ Et salutarem meminisse, et alto ex/ Aethere missum* » (« Nous vîmes les chastes garçons et jeunes filles rendre hommage au Roi en des vers mélodieux, et rappeler qu'il est notre sauveur et l'envoyé du haut du ciel »).

paradis une image aux consonances horatiennes. Le banquet perpétuel et la voix mélodieuse du chœur des anges reforment le lieu de la célébration lyrique, magnifié par sa christianisation :

*Hinc epulae semper dulces, et gaudia certa  
Piis feruntur expetenda praemia.  
Illinc aeternis subeunda incendia flammis,  
Nouusque semper additus malis dolor.  
Hic laetae superum uoces, laudesque perennes, 15  
Choro beata concinente carmina.  
Ast illic turpes gemitus, luctusque frequenteis  
Sonat furente mixta turba Daemone. (Ode 71, vv. 11-18)*

Ici, toujours les hommes pieux connaissent de doux festins et des réjouissances certaines, récompenses désirables; là, ce sont des feux sujets à des flammes éternelles et, perpétuellement, une nouvelle douleur ajoutée au malheur.

Ici, ce sont les voix joyeuses des créatures célestes, et, comme éternelles louanges, les chants heureux du chœur chantant de concert. Mais là au contraire, ce sont des gémissements sordides et d'incessantes plaintes de deuil que fait entendre la foule entremêlée sous l'effet du Démon.

Cette traversée rapide du recueil des *HSM*, visant à déterminer ce qu'il advient des motifs du rituel lyrique sous une plume étrangère à l'univers païen d'Horace, nous livre l'image d'un humaniste chrétien pragmatique, moins animé par la volonté de rendre hommage à une grande figure de la poésie classique, que par un souci didactique qui trouve, à plusieurs niveaux, dans les *Carmina* d'Horace de quoi étayer pleinement son projet. Une fois épuré de ses personnages inutiles et de son panthéon, le vivier lexical constitué par l'imagier lyrique dans toute sa variété, indissociable de certains stylèmes d'Horace, offre à Arias Montano, au-delà d'une simple caution de *latinitas*, de riches ressources d'expression. La conception horatienne de la texture poétique, transmise par le lexique lyrique, coïncide parfaitement avec les ambitions de l'auteur. Les motifs horatiens, au sein d'une savante et parfois trouble scénographie chrétienne, sont mis au profit de l'éducation esthétique et morale du croyant. Comme de nombreux humanistes européens, Arias Montano a perçu le charme irrésistible de l'univers lyrique horatien ; mais peut-être plus singulièrement cependant, c'est, au milieu de ses grâces, toute la puissance rhétorique de la « preuve lyrique »<sup>38</sup> qu'il entend mettre au service de l'édification du lecteur.

---

<sup>38</sup> Voir *supra* note 14.

BIBLIOGRAPHIE

TEXTES

ARIAS MONTANO, B., *Humanae Salutis Monumenta*, Anvers, Plantin, 1571.

HORACE, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles-Lettres, 1927.

ÉTUDES CRITIQUES

ALCINA, J.F., « Los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano », *Anatomía del humanismo, Benito Arias Montano 1598-1998, Homenaje al Pr. Melquiades Andrés, Actas del simposio internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 del noviembre del 1998*, éd. L. Gomez Canseco, 1998, Huelva, Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana], p. 111-147.

BARCHIESI, A., « Rituals in Ink: Horace and the Greek Lyric Tradition », *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, éd. M. Depew, D. Obbink, Cambridge, London, Harvard University Press, 2000, p. 167-182.

DAVIS, G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1991.

DUPONT, F., *L'invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994.

LUDWIG, W., « Horazrezeption in der Renaissance oder die Renaissance des Horaz », *Horace. L'œuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation. Neuf exposés suivis de discussions, Vandoeuvres-Genève, 24-29 août 1992*, éd. W. Ludwig, Genève, Fondation Hardt [Entretiens sur l'Antiquité Classique], 1993, p. 305-379.