

Maria Łukaszewicz-Chantry

Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych,
Zakład Filologii Nowołacińskiej
Uniwersytet Wrocławski

LES PETITES FILLES DANS LA POÉSIE LATINE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE INSPIRÉE DE LA TRADITION ANTIQUE

FIGURE DI FANCIULLE NELLA PŒSIA LATINA DEL RINASCIMENTO
ITALIANO ISPIRATE ALLA TRADIZIONE ANTICA

L'articolo presenta una serie di ritratti di fanciulle creati da umanisti italiani quali Giovanni Pontano (Massila, Tranquilla, Penthesilea, Rosa) e analizza in che modo i poeti rinascimentali si riferivano alla letteratura antica, ad esempio sfruttando il motivo del fiore, simbolo di bellezza, ma anche della brevità della vita.

La Renaissance a été le temps de la « découverte de l'enfance », le temps où l'on a commencé à reconnaître ses caractéristiques et les comportements propres à cet âge. On s'est efforcé de représenter les enfants dans l'art avec des proportions du corps propres à leur âge, mais aussi en essayant de rendre leur innocence et leur charme. Dans la peinture et la sculpture de la Renaissance italienne, on trouve souvent des images d'enfants, mais aussi des représentations des liens et des sentiments familiaux. Dans la littérature également, on trouve de nombreuses traces de cette « découverte de l'enfance ».

Les poètes de la Renaissance désireux de mettre en scène des enfants disposaient de plusieurs personnages créés par les auteurs de l'Antiquité, avec lesquels ils pouvaient se livrer à un jeu intertextuel. Dans la galerie de portraits d'enfants de l'Antiquité, nous nous intéresserons à ceux des petites filles. Nous prendrons pour ce faire trois personnages : ceux de Kleis, Erotion et Bissula.

Kleis

Kleis est la fille de Sappho. La poétesse grecque qui a chanté la beauté et l'amour regarde sa fille avec tendresse et ravissement :

ἔστι μοι κάλα πάις χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
 ἐμφέρην ἔχουσα μόρφαν Κλείς ἀγαπάτα,
 ἀντί τὰς ἔγωδὲ Λυδίαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν ... (fr. 132, 1–3)

Comme dans les autres poésies traitant de jeunes filles, Sappho exprime ici la beauté et le charme de la petite Kleis. Comme l'observe Alicja Szastyńska-Siemion : « Cette strophe est une oraison le plus jaculatoire dédié aux charmes et à la beauté des fillettes. Ce charme qui suscite l'amour et la fierté de la mère est comparé aux richesses merveilleuses de la Lydie. Aujourd'hui, il peut nous paraître banal qu'un enfant aimé de ses parents soit présenté comme leur plus grand trésor, mais Sappho est probablement la première en Europe à l'avoir exprimé si bien et si directement, en sorte que même les chercheurs les moins enclins à verser dans le sentiment veulent bien l'admettre »¹.

La comparaison de Kleis à une fleur est également caractéristique. Cette association de la beauté des petites filles avec celle des fleurs reviendra souvent dans les siècles suivants. La fleur symbolisera non seulement les charmes et la beauté, mais aussi, souvent, la fragilité et le caractère éphémère de la beauté et de la vie.

Erotion

Erotion est une petite fille d'à peine six ans. Esclave et favorite de Martial, elle est née dans sa maison. Après sa mort prématurée, Martial lui a consacré trois épigrammes (V 34, V 37, X 61). Dans l'une d'elles, on trouve un portrait touchant de la jolie fillette pleine de vie. La description de ses charmes y est exprimée par amplification des comparaisons :

Puella senibus dulcior mihi cycnis,
 Agna Galaesi mollior Phalantini,
 Concha Lucrini delicatior stagni,
 Cui nec lapillos praeferas Erythraeos,
 Nec modo politum pecudis Indicae dentem
 Nivesque primas liliumque non tactum;
 Quae crine vicit Baetici gregis vellus
 Rhenique nodos aureamque nitelam;
 Fragravit ore, quod rosarium Paesti,
 Quod Atticarum prima mella cerarum,
 Quod sucinorum rapta de manu glaeba;
 Cui comparatus indecens erat pavo,
 Inamabilis sciurus et frequens phoenix : (V 37,)

¹ A. Szastyńska-Siemion, *Muza z Mityleny. Safona*, Wrocław 1993, p. 63. Traduit par Xavier Chantry.

Ces vers dévoilent une beauté et un charme de la fillette presque tangibles. Ils présentent ses cheveux clairs et brillants, son joli minois, sa peau fraîche comparée à une première neige, au lys et à l'ivoire, ce qui relève du canon de beauté des filles, qu'elles soient jeunes ou plus âgées. Mais la description abonde aussi en impressions perçues par les autres sens : l'enfant exhale autour d'elle un parfum de roses, de miel et de résine. Les traits de caractère et de comportement d'Erotion sont présentés de manière à toucher l'imagination, par comparaison avec différentes créatures. Elle est affable et pleine de douceur tels le cygne et l'agneau. Elle est aussi vive et remuante, à tel point qu'à côté d'elle l'écureuil paraît lent. Elle est si belle et si charmante qu'en comparaison, le paon devient laid et le phénix vulgaire. La douleur n'en est que plus grande, le vide n'en est que plus énorme lorsqu'Erotion se transforme en une poignée de cendres.

Préoccupé de ce que son enfant chérie (*delicias meas*) ne soit pas effrayée par les ténèbres souterraines et le terrible Cerbère, Martial la confie à ses parents décédés (V 34). Ainsi, son amour et sa tendresse accompagneront toujours l'enfant, et dans le monde souterrain, les sentiments et les liens familiaux seront conservés. Erotion y trouve de nouveaux tuteurs, des grands-parents par adoption, et reste ainsi dans la famille de Martial. Elle ne sera donc pas seule, et grâce à ces tuteurs attentionnés, elle pourra continuer comme de son vivant à jouer sans soucis et à rappeler le souvenir de son maître dans ses babillages enfantins.

Bissula

Bissula est l'héroïne éponyme d'un cycle de six courtes œuvres d'Ausone (*Bissula*). Ce dernier a reçu la fillette comme part de butin lors de la guerre contre les Alamans de 368, puis l'a affranchie. Comme Erotion, Bissula est devenue la favorite de son maître. En revanche, Ausone a eu plus de chance que Martial : c'est à une personne vivante, et non à une défunte, que ses œuvres sont dédiées.

Il raconte d'abord l'histoire de Bissula et ses origines germaniques, puis décrit ses charmes mais également les traits positifs de son intelligence et de son caractère :

Sic Latiis mutata bonis, Germana maneret
ut facies, oculos caerulea, flava comas.
ambiguam modo lingua facit, modo forma puellam;
haec Rheno genitam praedicat, haec Latio. (3, 9–12)

On y retrouve des éléments caractéristiques du charme : les yeux bleus, la blondeur naturelle des cheveux, traits à la mode chez les Romains qui les appréciaient beaucoup. Son apparence germanique est mise en contraste avec ses manières et sa langue latines. Ausone souligne fièrement comment la fillette a réussi à allier ses charmes naturels à la culture latine de rigueur dans la demeure où elle vit.

Dans le poème suivant, le poète souligne le contraste entre son nom, qui est *rusticulum*, et la douceur naturelle de la fillette : elle est *tenera*. Malgré son nom, elle n'est nullement sauvage, elle est toute douceur et charme. Ausone est également fier d'annoncer que Bissula, bien que barbare, est meilleure élève que ses compagnes latines.

La fillette est si jolie que le peintre à qui viendrait l'idée de peindre son portrait n'aurait pas la tâche facile :

Bissula nec ceris nec fuco imitabilis ullo
 naturale decus fictae non commodat arti.
 sandyx et cerusa, alias simulate puellas :
 temperiem hanc vultus nescit manua. ergo age, pictor,
 Puniceas confunde rosas et lilia misce,
 quique erit ex illis color aeris, ipse sit oris. (5)

Le charme de Bissula est impossible à rendre au moyen des couleurs utilisées d'ordinaire pour peindre les portraits de fillettes. Il faudrait disposer des belles couleurs naturelles des fleurs. Il faudrait pouvoir mêler le lys aux roses pour obtenir le ton adéquat. Or les roses et le lys sont ces fleurs que les poètes évoquent systématiquement pour exprimer la beauté des jeunes filles.

Voyons maintenant les personnages de petites filles dans la poésie de la Renaissance.

Olympia

Dès le début de la Renaissance, on trouve un poème consacré à une petite fille. Boccace (1313–1375) compose une bucolique pour sa fille défunte, Violante, morte alors qu'elle était âgée de quelques années à peine : *Olympia* (églogue 14)². L'enfant décédée apparaît à son père, lui raconte le ciel et l'encourage à vivre une vie vertueuse afin de pouvoir la rejoindre lorsque son heure viendra. Cette bucolique de consolation s'inscrit dans une longue tradition d'œuvres qui laissent entrevoir les mystères de la vie après la mort. Les apparitions de défunts et leurs descriptions de l'au-delà existaient déjà dans la littérature de l'Antiquité. On peut citer comme exemple le *Songe de Scipion* de Cicéron, où Scipion l'Ancien apparaît à Scipion le Jeune et lui raconte son séjour heureux parmi les étoiles, récompense de sa vie d'homme juste. Cette œuvre a eu une énorme influence sur la littérature des époques

² Cf. W. L. Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill 1965, p. 105–108, et : G. Urban-Godziek, „Treny” Jana Kochanowskiego wobec włoskiej i łacińskiej tradycji funeraliów poświęconych dziewczętom (Boccaccio, G. Pontano i inni), „Terminus” X (2008) cahier 2 (19), p. 83–84.

postérieures³. On trouve aussi des apparitions de défunts dans les épicédions de l'Antiquité, œuvres dans lesquelles elle servent à consoler les vivants de leur perte⁴.

La littérature chrétienne de l'Antiquité et du Moyen-Âge abonde également en descriptions de toute sorte de l'au-delà et des personnes qui y séjournent. En raison de leurs personnages d'enfants, on peut évoquer le *Martyre de Perpétue et Félicité* ou l'épicédion de Saint Paulin de Nole. Sainte Perpétue voit d'abord au purgatoire, ensuite au paradis son jeune frère Dinocrate mort à l'âge de sept ans. Cette vision qui a pour principal objectif de cautionner l'existence du purgatoire est aussi un enseignement sur l'efficacité de la prière pour les défunts. L'élegie de Paulin de Nole (Carm. 31 *De obitu pueri*) a été composée après la mort de Celsus, un enfant de huit ans. La vision de Celsus heureux au paradis est censée apporter la consolation à ses parents. On l'y retrouve dans les bras d'Abraham et en train de jouer dans un bosquet avec les Innocents massacrés sur l'ordre d'Hérode. Cette vision remplit la même fonction de consolation que les épicédions de Stace composés pour des enfants. Paulin les a repris et christianisés⁵.

Dans l'églogue de Boccace, on trouve aussi de nombreuses allusions à la poésie de ses grands prédécesseurs directs, Dante et Pétrarque⁶. Elle s'inspire peut-être surtout de deux églogues composées à l'occasion de la mort de Laure (X *Laurea occidens*, XI *Galetea*) et de pièces du *Canzoniere*, surtout la *canzona* 359, dans laquelle Laure vient consoler le poète et lui parler du bonheur céleste. Chez Boccace également, la fillette apparaît à son père, lui annonce qu'elle est au ciel et lui présente la beauté du lieu. Son apparition s'accompagne de phénomènes extraordinaires : lumière, musique et parfums annonçant le caractère surnaturel de l'événement.

À quoi ressemble donc Olympia? Son seul prénom suffit à indiquer l'endroit où elle séjourne, le ciel, que Boccace appelle Olympe tout comme il se sert d'autres termes tirés de la mythologie pour désigner des réalités de la religion chrétienne. Le berger Silvius, père d'Olympia, a du mal à reconnaître sa fille. Non seulement parce qu'il ne sait pas si ce qu'il voit est un rêve ou une apparition, mais aussi parce qu'Olympia n'a plus la même apparence que de son vivant. Silvius reconnaît son visage et sa voix mais s'étonne de sa robe extraordinaire tissée d'or. Il distingue aussi dans les yeux de sa fille une nouvelle lueur qui ne s'y trouvait pas auparavant, et son visage semble plus beau. Un autre changement important est qu'Olympia paraît beaucoup plus âgée, raison pour laquelle son père ne cache pas son étonnement (... *Mirum quam grandis facta diebus/In paucis : matura viro michi, nata,*

³ C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, trad. W. Ostrowski, Cracovie 1995, p. 36–41.

⁴ S. Zabłocki, *Antyczne epicedium i elegia żałobna. Geneza i rozwój*, Wrocław 1965, p. 94–95.

⁵ S. Zabłocki, *Polsko-lacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*, Wrocław 1968, p. 21–22.

⁶ Ibid. p. 53–54, et Grant, *op. cit.*, p. 97.

videris! 62–63). Olympia lui explique qu'elle est maintenant différente de la petite fille qu'elle était sur terre (*Non sum que fueram, dum te cum parvula vixi :/Nam numero sum iuncta deum....* 141–142).

Désormais du nombre des élus, elle a une nouvelle apparence, mais aussi, elle se comporte et s'exprime comme une adulte et plus comme une enfant. Elle livre à son père les secrets de l'au-delà, lui dépeignant la vie heureuse des hommes que le Christ a sauvés, et lui explique ce qu'il doit faire pour gagner lui-aussi le paradis. Elle console son père en lui disant qu'ils se retrouveront un jour pour vivre ensemble heureux pour l'éternité. Désormais sainte, Olympia possède de nouvelles caractéristiques, a atteint la maturité, et dans son entretien avec son père, occupe maintenant la place de l'enseignant et de l'éducateur.

Cette bucolique de Boccace, riche en allégories et visions merveilleuses de toute sorte, est encore fortement empreinte de la tradition médiévale, comme on peut le voir dans la composition même du personnage de l'héroïne. Voyons maintenant quelques portraits choisis de petites filles de l'époque suivante, c'est-à-dire de l'âge mûr de l'humanisme. Et commençons par les plus jeunes.

Nouveau-né

Jacopo Sannazaro (1456–1530) a composé pour ses amis un genethliacon intitulé *De partu Nisaeae Charitei coniugis*⁷. Il s'agit du récit plaisant d'un accouchement qui se prolonge. La complication est due à une discorde entre les dieux : les uns veulent que ce soit une fille, les autres veulent un garçon :

Dum pari, et longas iterat Nisaea querelas;
 Scinditur incerta seditione polus.
 Pierides puerum, Charites optare puellam :
 His Venus, ast illis docta Minerva favet.
 Astat amans Veneri Mavors, Phœbusque Minervae;
 Magnanimusque aequa Iuppiter aure sedet :
 Cum subito aurato surgit puer improbus arcu;
 Et cœlum notis territat omne minis.
 Assensere metu superi. Pater ipse Deorum
 Risit; et Aonias iussit abire Deas.
 Exultat palma Venus; et nascente puella
 Augentur Charites, Cypria turba, Deae.

Les voix étant à égalité, l'accouchement menace de s'éterniser jusqu'au moment où, heureusement, intervient Amor, l'allié de sa mère, qui sème l'effroi parmi les

⁷ Œuvre composée vers 1495 pour son ami Benedetto Cariteo et l'épouse de celui-ci, Petronilla, à l'occasion d'un accouchement; le couple, qui avait déjà plusieurs filles, en voit naître une autre cette fois encore. Cf. F. J. Nichols, *An Anthology of Neo-Latin Poetry*, New Haven, Londres 1979, p. 680.

dieux au moyen de son arc. Jupiter tranche alors la question : ce sera une fille, et pour plaire à Vénus, elle viendra agrandir le cercle des Charites.

Les dieux présents à cet accouchement symbolisent certaines caractéristiques propres au sexe de l'enfant à naître. La fillette qui va naître est supportée par Vénus, les Charites et Amor. Dès sa naissance, elle est donc comme chaque femme associée à l'amour. Amor, divinité redoutable que craignent les autres dieux, est pour elle un puissant allié. Les Charites, déesses des grâces, l'accompagnent dès les premiers moments de son existence pour lui assurer la beauté et le charme. Mais les Charites sont aussi présentées comme les sœurs aînées de la fillette, puisqu'elle est appelée à être de leur nombre.

Le genethliacon n'était pas un genre très répandu dans la poésie de la Renaissance. La forte mortalité infantile de cette époque incitait probablement à ne pas trop exprimer sa joie lors des naissances. Le groupe le plus nombreux de poèmes consacrés aux enfants est d'ailleurs celui des poèmes de deuil.

Massila

Massila est un nourrisson mort tout de suite après sa naissance. Elle est fille d'esclaves, et par conséquent, c'est un personnage tout à fait obscur que rien ne prédisposait à être remarqué. Giovanni Pontano (1429–1503) lui a pourtant consacré l'une de ses épitaphes de son recueil *De tumulis*. Ce recueil comprend deux livres d'élégies épigraphiques composées pour des parents et amis défunts, mais aussi pour des personnages fictifs⁸. Par leurs thèmes et leur forme, elles sont très proches des *Parentalia*, élégies funèbres d'Ausone. Les *Parentalia* n'étaient cependant pas encore connues à la fin du XV^e siècle. Par contre, on connaissait déjà à cette époque les *Epitaphia Heroum* et les *Epigrammata* de cet auteur, qui étaient très populaires et qui ont peut-être en partie inspiré le *De tumulis* de Pontano⁹.

On trouve parmi ses *Tumuli* des épitaphes d'enfants, et parmi ces dernières, celle que reçoit de son maître la petite Massila, esclave née dans sa demeure (*vernula*) tout comme l'Erotion de Martial. Mais sa situation est différente : Massila est un bébé, elle n'a donc pas eu le temps de marquer la mémoire de son entourage comme l'a fait Erotion.

Dans cette épitaphe, c'est l'urne qui parle du défunt au passant, comme le faisaient la stèle ou la tombe dans les épigrammes de l'Antiquité :

Urna loquor : cinis est infans, infantula mecum est,
Vernula nata domi, nata gemella patri.

⁸ Cf. G. Parenti, *Poëta Proteus alter. Forma e storia di tre libri di Pontano*, Città di Castello 1985, p. 19–79.

⁹ Comme le suggère R. P. H. Green, *The Works of Ausonius*, Oxford 1991, s. xxxvi.

Hanc mater mihi commendat post funera et inquit :
 « Ipsa tibi hanc peperit, nata futura tua est. »
 Hanc alui in tenebris; nutrix nox; hubera suxit
 Noctis, et infanti lac fuit ipse sopor.
 Nec fatur; verum somno testata perenni,
 Quam nasci satius vos docet esse mori.
 Hanc nullae torquent curae, non matris in ore est,
 Non lana in digitis comminuenda datur;
 Continuas ducit noctes; lux nulla, nec ulli
 Sunt vitae sensus, munera nulla premunt.
 Dumque haec ipsa loquor, secura infantula dormit;
 Illam perpetuo somnus ab himbre rigat.
 Nomen erat quod fecit herus Massila; Camœnae
 Ornarunt domini pro pietate locum.
 Hic dormit Massila; sopor lac, hubera praebet
 Nox ipsa, at cunas et tenebrae et loculi. (I 39)

La mère de la fillette l'a déposée dans son urne comme on mettrait coucher un enfant dans un berceau¹⁰. L'urne et la nuit s'occuperont désormais de Massila : la nuit la nourrira de ses rêves comme on allaite un nourrisson.

Martial a confié Erotion à ses propres parents décédés afin que ceux-ci s'occupent de l'enfant pendant son séjour souterrain. Pour Erotion il existe une vie après la mort, et les défunts peuvent connaître et exprimer des émotions. L'œuvre de Pontano ne présente pas de semblable vision de la vie après la mort. La mort est la fin de tout, y compris de toute sensation : c'est l'*apatheia*. La petite Massila ne parle pas, mais par sa mort, elle proclame que la mort est préférable à la naissance. La mort libère de tous les soucis, de toutes les souffrances. Cette idée se retrouve souvent à titre de consolation dans la poésie funèbre, par exemple dans l'épicedion de Stace pour la mort de l'enfant Glaucias (Stace, *Silv.* II 1, 220–226). Massila est désormais libérée de la colère de sa mère, du dur labeur d'esclave. Comme toutes les femmes, elle était vouée à la quenouille. La fillette dort désormais dans les ténèbres. On ne connaît pas les traits de son visage, on ne sait rien de son apparence, elle s'est fondue définitivement dans la nuit. Il ne reste d'elle qu'une urne et un poème.

Tranquilla

Tranquilla était la petite-fille de Pontano, un bébé de deux mois, une *infantula in cunabulis*. Mais Tranquilla joue un rôle étonnant, car elle est la destinataire de pièces funèbres composées après la mort de son père, Lucio, décédé à l'âge de 25 ans. C'est pour lui que Pontano avait autrefois composé ses *Naeniae*, charmantes

¹⁰ G. Urban-Godziek suggère que Pontano aurait essayé de composer un „équivalent funèbre des *naeniae*”, c'est-à-dire de ses berceuses du *De amore coniugali*. Eadem, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*, Cracovie 2005, p. 156–157.

berceuses destinées à endormir le petit Lucio¹¹. Dans ces berceuses, Lucio apparaissait comme un délicieux bambin entouré de toute l'affection de ses parents, de ses sœurs aînées et de sa nourrice. Mais ici, le poète dédie à son fils un cycle de six pièces funèbres intitulées *Iambi*¹².

Les trois premières s'adressent à Tranquilla. La quatrième s'adresse aux roses qui fanent, la cinquième à la marjolaine, et dans la sixième, c'est un cyprès du cimetière qui s'exprime. Le trimètre iambique employé par Pontano dans ces poèmes est le mètre du dialogue de la tragédie antique : il imite le discours et la conversation naturels. Exprimées en iambes, les paroles du grand-père adressées à sa petite-fille sont, par leur caractère direct, d'autant plus dramatiques. La première pièce du cycle commence par une question de Pontano à sa petite-fille :

Avi tui, Tranquilla, delitium et quies
Orbi senis, quem fles, misella? Mœstula,
Quem fles? Patremne, quem extulisti infantula? (1, 1–3)

Dès le début du cycle, la situation est donc présentée, de même que ses personnages qui seront la petite Tranquilla et son grand-père. Pontano se désigne lui-même comme un vieillard (*senex*) et se présentera ainsi dans tout le cycle de iambes. On a donc affaire à deux protagonistes en contraste, le vieil homme et l'enfant, comme sur le tableau de Domenico Ghirlandaio, « Le vieillard et son petit-fils ».

Tranquilla pleure, et son grand-père se demande s'il est possible qu'une si petite enfant se rende compte de ce qui vient d'arriver. Peut-être ressent-elle simplement le chagrin de son grand-père et y participe-t-elle ? Toute la famille est endeuillée, tous les représentants de trois générations : le grand-père, la mère, la petite-fille. Mais c'est surtout Tranquilla, progéniture vivante, qui devrait pleurer la mort de son père. Au lieu de cela, le bébé se met à sourire, chose que son grand-père contemple sans y croire, se demandant d'où peut bien venir ce changement d'humeur :

Sed quid, quod arrides, quod adnutas avo?
Senis levamen unicum, an solari avum,
Postquam patrem luxti, studes, mea neptula? (1, 9–11)

L'enfant souriante soulage la douleur de son grand-père. D'ailleurs, son prénom, Tranquilla, évoque à lui seul la paix et la sérénité retrouvée. Le grand-père appelle sa petite-fille : *delitium*, *quies orbi senis*; *senis levamen unicum*, *mea voluptas*. Pontano utilise aussi dans tout ce cycle de nombreux diminutifs (*misella*,

¹¹ *De amore coniugali*, II 8–19.

¹² G. Urban-Godziek a analysé les trois premiers Iambes en observant la fonction métaphorique des plantes : G. Urban-Godziek, *Gdy róża jest silniejsza niż śmierć. O przełamywaniu konwencji znikomości życia w metaforze florystycznej Giovanniego Pontana*, in: *Rzeczy minionych pamięć*, réd. A. Borowski, J. Niedźwiedz, Cracovie 2007, p. 537–541.

mæstula, infantula, neptula, rubicundula), évoquant ainsi le style saturé d'émotion de Catulle. Comme d'autres poètes du *Quattrocento*, il a imité cet auteur pour composer des poèmes érotiques¹³. Dans ces iambes, on trouve un exemple intéressant d'*aemulatio* de la Renaissance : il emploie cette fois le style de Catulle dans des poèmes funèbres, pour exprimer la tendresse d'un grand-père pour sa petite-fille. Pontano a aussi volontiers recours à la stylistique de la poésie érotique pour exprimer la tendresse des parents dans d'autres pièces consacrées à des enfants¹⁴.

La fillette est comparée à une fleur fragile :

Caducus ipsa es flos, mihi sol occidit :
 Flori timenda nebula, tenebrae autem seni;
 Vita occidua senis, caduca infantulae.
 Certi nihil vitae tibi est, neptis mea;
 At certam avo mortem minantur singula. (1, 17–21)

Son existence est précaire, comme le souligne la répétition de l'épithète : *caducus flos – vita caduca*. La fleur est menacée par les nuages qui peuvent lui cacher le soleil et sa lumière de vie. Le vieillard, pour sa part, s'approche de son coucher de soleil et voit arriver les ténèbres. Ces deux personnages si contrastés ne sont pas seulement proches par le deuil qui les unit, mais aussi par la fragilité de leur existence et la mort qui les menace.

Le deuxième poème du cycle commence lui-aussi par une question adressée à la petite-fille, unique consolation de son grand-père :¹⁵

Senii levamen unicum neptis mei,
 Ubi est pater tuus, misella? Mortuum
 Quem nescias, misella, nec iam sentias
 Aetate in ista primula, dieculis
 Paucissimis e matris alvulo edita,
 Rubicundula, et nutricis alludens sinu? (2, 1–6)

Tranquilla, charmant bambin rose qui remue sur les genoux de sa nourrice, n'est pas consciente de ce qui vient d'arriver. Elle vient à peine de naître. Et cependant, sa vie en plein épanouissement se trouve déjà ébranlée par la perte d'un proche.

¹³ Cf. par exemple : W. Ludwig, *The Origin and Development of the Catullan Style In Neo-Latin Poetry*, in: *Latin Poetry and the Classical Tradition : Essays in Medieval and Renaissance Literature*, éd. P. Godmann, O. Murray, Oxford 1990, p. 183–197, et J. H. Gaisser, *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford 1993.

¹⁴ Comme l'observe également Urban-Godziek, „*Treny*”..., p. 87–88.

¹⁵ On peut observer que dans la *Penthesilea* de Szymonowicz, Andromaque s'adresse de la même manière à Astyanax qui pleure la perte de son père Hector : „Fili, meae aerumnae unicum solacium./Ob quem misera vivo nec alias viverem./Dicamne te sentire in hac aetatula?” (v. 532–534). Toute cette scène tragique a beaucoup en commun avec les *Iambi* de Pontano : je traite de cette question dans un livre actuellement en préparation.

Le sort de l'être humain est dès les premiers jours incertain et voué au néant. Son grand-père se plaint de son propre sort qu'il compare à celui tout aussi difficile de sa petite-fille : il est usé, fatigué; elle commence à peine son existence, inconsciente de ce qui l'attend.

At tu, misella, forte avum si amiseris,
Hoc destituta vinculo aresces, velut
Crescens amaracus, liquore si suo
Suoque sole non alatur, interit. (2, 17–20)

La fillette ressemble à la marjolaine qui pousse dans le jardin. Privée de l'attention bienveillante de son père, elle est appelée à faner comme la plante privée d'eau et de soleil. Avec la mort de Lucio, son soleil en effet s'est caché derrière les nuages, rendant incertain l'avenir du bébé. Mais Tranquilla n'est pas consciente de la gravité de la situation. Souriante pendant l'enterrement, elle invite son grand-père à jouer avec elle :

Tranquilla, quid rides mali tui inscia?
Avum quid ad risum allicis iocis tuis?
Iocaris amens in paterno funere? (3, 1–3)

Contemplant l'enfant pleine de vie, le vieil homme l'encourage à voler aux Parques un fil le plus long possible.

Le quatrième iambe s'adresse aux roses qui fanent, et qui, avec les autres fleurs, pleurent la mort de leur jardinier Lucio qui entretenait toutes les plantes du jardin. Elles sont abandonnées, désemparées, exposées aux dangers, comme le sera quelques siècles plus tard la rose du Petit Prince. Tranquilla n'est pas directement évoquée dans ce iambe, mais précédemment comparée à une fleur, elle partage aussi le triste sort des plantes du jardin abandonné.

La marjolaine à qui s'adresse l'iambe suivant fane, elle aussi, comme les roses. Elle pleure et partage le deuil des hommes et des autres fleurs. Privée des soins de Lucio, elle se dessèche. Le vieil homme s'émeut de voir faner la plante et l'arrose de ses propres larmes. On peut observer que les mêmes épithètes qui se rapportaient à Tranquilla servent à évoquer la plante personnifiée : *mæstula*, *misella*. La petite fille a d'ailleurs été comparée à la marjolaine. Le motif de la plante en train de faner (il s'agit souvent d'une fleur) a souvent été employé dans les épicédions de l'Antiquité comme de la Renaissance¹⁶. Parfois, la plante meurt prématurément d'avoir été coupée par le jardinier, soit délibérément, soit par mégarde. Mais dans

¹⁶ Par exemple : Stace, *Silvae* II 1, 106–107. III 3, 127–130. Voir aussi : B. Milewska-Ważbińska, *Kwiatczek nogą śmierci podeptany, czyli o recepcji pewnego motywu*, in: *Studia Neolatina. Rozprawy i szkice dedykowane profesor Marii Cytowskiej*, Varsovie 2003, p. 137–146, et A. Kotlińska-Toma, M. Łukaszewicz-Chantry, *Motifs de représentation de la mort des fiancées*

cet iambe, on voit apparaître une variante originale de ce motif : la fleur meurt faute de recevoir les soins de son jardinier.

Faire d'une fillette en bas âge la destinataire de poèmes funèbres remplit une fonction importante. Tranquilla rappelle son propre père alors que celui-ci était enfant, cet enfant dont Pontano a présenté l'image dans ses berceuses (*Naeniae*). On voit revenir le même monde de la prime enfance : le berceau, les baisers, l'enfant tétant sa mère, les rires et les pleurs intermittents. Lucio enfant refusait autrefois de s'endormir la nuit, voilà maintenant qu'il dort d'un sommeil éternel, emporté dans les ténèbres de la mort. Il ne reste que sa fille, un remuant bambin qui rappelle à son vieux grand-père le souvenir de son Lucio disparu, mais aussi, malgré sa fragilité, lui apporte la paix et la consolation.

Penthésilée

Dans le *De tumulis*, parmi les épitaphes composées pour des morts de la famille, on trouve celle de Penthésilée, sœur aînée de Pontano décédée à l'âge de sept ans :

Septennem te fata, soror, rapuere parenti,
 Dum tener in cunis hubere matris alor.
 Non sensi tua fata; tamen consueta petebam
 Oscula, consuetos blanda per ora modos.
 Saepe sinum, dulcisque iocos, tenerosque cachinnos,
 Et vultum, et gratis illita verba sonis,
 Saepe etiam lacrimis, quod abes, et voce querebar,
 In somnis etiam saepe petita mihi;
 Et risi, quod ades, flevi, quod abire parabas,
 Huberaque ex ipso reppulit ore dolor.
 Senserat hoc nutrix; fingit vocem ipsa sororis :
 Admovi repetens hubera ad ora mihi.
 Hoc potui, soror, in cunis praestare sepultae;
 Nunc titulum et lacrimas verbaque fratris habe. (II 21, 1–14)

Le poète rappelle ainsi sa sœur qui, lorsqu'elle était enfant, savait lui manifester son amour et sa tendresse. Dans cette pièce funèbre, on voit à nouveau apparaître un charmant bébé. Mais cette fois, le bébé, c'est le poète lui-même qui évoque ainsi le temps de son enfance. Cet artifice lui permet de présenter l'univers dans la perspective d'un nourrisson. Cet univers était rempli de la présence de sa grande sœur chérie : lorsqu'il la sentait proche, il était heureux, lorsqu'il la sentait absente, il pleurait. Pontano indique combien le visage de Penthésilée lui était cher, mais il ne le décrit pas : il ne s'en souvient probablement plus. Il évoque aussi sa chère

ou jeunes épouses dans les épigrammes grecques et la poésie néo-latine, „Eos” XCVI 2009, p. 238–240.

voix qu'imitait la nourrice afin de leurrer le nourrisson et de le calmer quand il pleurait. Cette fois encore, comme pour Tranquilla, l'enfant n'a pas été conscient de ce qui est arrivé. Ce n'est que bien des années plus tard que Pontano, l'heureux enfant qui a eu la chance de survivre et de devenir adulte, offre à sa sœur une épithaphe et ses larmes.

Rose

Une autre épithaphe (des *Tumuli*) de Pontano est dédiée à la petite Rose décédée à l'âge de 10 ans :

Non nomen tibi, quin omen fecere parentes,
 Dixērunt cum te, bella puella, Rosam;
 Utque rosa brevius nil est aequēve caducum,
 Sic cito, sic breviter et tua forma perit.
 Implesti denos vix nam formosa decembres :
 Vere, Rosa, heu nata es, mense decembre cadis.
 Non aestus, sed te rapuerunt frigora brumae.
 Non aestas, sed te frigida solvit hiems;
 Ergo non hiemi flores, non rapta per himbrem
 Frondescis, tumulo sed male, Rosa, rosa es. (I 40)

Le prénom même de l'enfant, Rose, exprime à la fois sa beauté et la brièveté de son existence. Les fleurs ne durent pas longtemps, mais la rose en particulier est devenue le symbole de la vie éphémère, en tant que fleur qui est censée ne demeurer épanouie que pendant un seul jour, de l'aube au coucher du soleil. Cette croyance est exprimée dans une élégie de l'*Appendix Vergiliana* intitulée *De rosis nascentibus* :

tot species tantosque ortus variosque novatus
 una dies aperit, conficit ipsa dies.
 conquerimur, Natura, brevis quod gratia florum :
 ostentata oculis ilico dona rapis.
 quam longa una dies, aetas tam longa rosarum,
 quas pubescentes iuncta senecta premit. (39–44)

De nombreux textes d'inscriptions funèbres ont prouvé combien cette métaphore de la rose symbolisant la brièveté de la vie s'est répandue dans la tradition. On la retrouve par exemple dans cette inscription sur une tombe de Mayence; elle est dédiée à une fillette qui n'a vécu que six mois et huit jours :

Queri necesse est de puella dulci.
 [...] Semissem anni vixit et dies octo,
 rosa simul florivit et statim periit. (CLE 216, CIL XIII 7113)

La métaphore a ensuite été reprise par les artistes des époques suivantes, et on la trouve par exemple dans l'*Iconologie* de Ripa. Dans l'allégorie *Vitae Brevitas*, on peut voir une jeune femme tenant un bouquet de roses depuis lequel se déroule un ruban portant comme inscription un vers de « De rosis nascentibus » : *ipsa dies aperit conficit ipsa dies*¹⁷.

Mais la vie des roses, déjà si brève, peut encore être abrégée brutalement. Il arrive que le soleil ou le gel les brûlent. Il leur arrive d'être coupées ou cueillies. Tel a été le sort de la petite Rose à qui Pontano a dédié une épitaphe : la fillette est morte en hiver, partageant le sort de la fleur tuée par le gel.

Nous avons commencé et nous terminons par une fleur. La fleur dorée à laquelle Sappho comparait sa fille s'épanouissait, charmait, faisait naître l'espoir. Cette miette de beauté des enfants est la plus ancienne de toute la poésie lyrique européenne. Les fleurs, lys et roses, ont servi à exprimer les charmes des petites Erotion et Bissula. Des siècles plus tard, la petite Tranquilla a été pour son grand-père une fleur odorante menacée de faner. La petite Rose, enfin, est morte comme une fleur brûlée par le gel. Symbole de la beauté et des charmes, mais aussi de la fragilité et de la brièveté de l'existence, la fleur, à n'en pas douter, servira encore souvent et pas seulement dans les poésies parlant de petites filles.

¹⁷ C. Ripa, *Ikonomia*, Cracovie 2008, p. 436–438.