XV

MORT ET VANITÉ DANS LE LYRISME DE JACOB BALDE (1604-1668)

PAR Mme A. THILL
Professeur à l'Université de Haute-Alsace
31, Grand-Rue, 68093 Mulhouse, Cedex

SOMMAIRE. — *Les thèmes de la* **mort** *et de la* **vanité** *ont une fonction essentielle dans la* poésie *du* **jésuite Jacob Balde**, *qui n'a cessé de dénoncer les séductions fallacieuses d'un monde promis à la ruine. L'*ode **horatienne** *intitulée* **Enthusiasmus in coemeterio** (Lyrica, II, 39) *est une méditation extatique sur l'inconstance : l'homme, Protée malgré lui, change et s'échappe sans cesse à lui-même jusqu'au terme fatal. Dans la contemplation de la pourriture des tombeaux, l'esprit du poète s'égare... L'inspiration d'ensemble, les emblèmes, la rhétorique de l'*euidentia, *le réalisme macabre font de ce* **poème néo-latin** *une œuvre très représentative du* **baroque**.

EPITOME. — *Mors et Vanitas in poematis Iacobi Baldaei S. J. maxime ualent, qui nunquam huius perituri mundi illecebra indicere destitit. Cuius amplissimum carmen quod* Enthusiasmus in coemeterio *inscribitur (*Lyrica, II, 39*) cogitationem enthei uatis de uice fortunarum humanarum exprimit. Christianus enim noster Horatius hominem a puero usque ad mortem semper mutantem fingit, ut alterum Protea, qui nihil de se ipso retinere potest. In contemplandis defunctorum ossibus tumulorumque situ uatis mens euagatur. Ita spiritu et forma, emblematis et arte rhetorica illud Latinum carmen opus nouum et uere sui saeculi particeps euasit.*

Un long poème *De vanitate mundi*, paru en 1636[1], inaugure la série des œuvres majeures du jésuite Jacob BALDE. L'*Urania Victrix*, de 1663, monument allégorique sur le combat victorieux de l'Âme contre les vaines tentations des sens, en marque l'aboutissement[2]. Lyrisme, satire, élégie, l'auteur, en fils de son siècle et en homme d'Église, n'a cessé de dénoncer les prestiges illusoires d'un monde éphémère, promis par avance à la mort et à l'anéantissement.

Mais c'est dans son œuvre lyrique que le poète a donné l'expression la plus saisissante aux thèmes de l'*Ecclésiaste* et du *Livre de Job*,

1. Les œuvres de Jacob BALDE citées au cours de cette étude figurent toutes dans l'édition de Munich de 1729, *Opera poetica omnia*. Pour l'ode II, 39 nous reproduisons plus loin le texte de l'édition B. MULLER, Jacob BALDE, *Carmina lyrica*, Regensburg, 1884, Reprint Olms, Hildesheim, 1977, dont nous respectons la graphie datant du XVIIe siècle.

2. Sur *Urania Victrix* on pourra consulter notre article « L'élégie néo-latine de Jacob BALDE », dans *Actes du colloque « L'élégie romaine »*, Paris, Ophrys, 1980, p. 169-177.

qui ont fait sur son époque une si forte impression. Trois odes de Jacob BALDE ont pour cadre un cimetière : elles sont à l'origine d'une forme de poésie qui s'épanouira en Allemagne sous son impulsion, les *Kirchhofgedichte*. Gryphius en particulier s'est directement inspiré de BALDE dans ses *Pensées sur le cimetière et le lieu de repos des défunts*[3]. Indépendamment, au pays d'*Hamlet*, Thomas Gray deviendra célèbre, un siècle plus tard, par son *Élégie écrite dans un cimetière de campagne* (1751). Goethe compose à son tour un *Totentanz* (une danse des morts sur les tombes). Le cimetière, cet étrange jardin, continuera à inspirer des réflexions poétiques ou philosophiques à travers le romantisme européen, jusqu'à Baudelaire et Valéry. Il n'y a pas de rupture entre la poésie néo-latine et celle des langues modernes : c'est peut-être ce qui rend un poète comme BALDE si attachant.

Nous mettons à part l'ode intitulée *Choreae mortuales* (*Lyr.*, II, 33), où le poète, reprenant une croyance médiévale, imagine les morts de tous âges et de tout rang dansant, la nuit, au cimetière. L'un d'entre eux, tel un coryphée, conduit leurs mouvements cadencés. A la fin, il adresse aux vivants un *memento mori* : celui qui voit la danse des morts devra bientôt mourir lui-même. L'ode, d'une exquise musicalité, s'entoure d'une atmosphère fantômatique et toute virgilienne, alors que la ballade de Goethe sur un sujet analogue ne comporte aucune référence antique[4].

Les deux autres odes, quoique séparées, l'une figurant dans les *Lyrica* (II, 39), la seconde dans les *Sylvae lyricae* (VII, 8), forment, par leur inspiration, un couple. Toutes deux s'intitulent *Enthusiasmus in coemeterio* et le jeune Gryphius, profondément bouleversé par la lecture de BALDE, les a imitées conjointement dans ses *Kirchhofgeganken* (1657).

Dans la première, à laquelle nous nous attacherons particulièrement ici, le poète s'attarde d'abord à la paix du cimetière, qui a recueilli les tempêtes de la vie et des passions, puis invite le lecteur à contempler le changement incessant de l'être humain jusqu'à sa fin inéluctable. Il peint ensuite la puissance de la mort qui égalise tout et détruit toute beauté. Avec une sorte de complaisance dans l'horreur, il accumule les détails réalistes sur la décomposition des corps livrés aux « vers avides » et dont il ne subsistera qu'un crâne inhabité. La Muse reste muette. Le poète jusque là perdu dans sa vision sursaute brusquement.

3. A. GRYPHIUS, *Gedanken über den Kirchhof und Ruhestätte der Verstorbenen* (cf. *Deutsche Dichtung des Barock*, München, 1968, p. 115-127.)

4. Nous avons consacré à cette ode un article intitulé, *Cimetière et Champs Élysées*, à paraître dans les *Hommages à Jean Granarolo*, en 1985. Le texte et la traduction figurent dans notre anthologie : Jacob BALDE, *Choix de poèmes lyriques* traduits par Andrée THILL, Université de Haute-Alsace, 1981. Cf. *Goethes Werke*, 7e éd., Hamburg, 1964, t. I, p. 288.

Dans la seconde ode, il se représente au cimetière le jour de la fête des Trépassés, en proie à une sorte d'extase où il croit voir les morts se lever pour le Jugement dernier. De fortes antithèses illustrent la puissance de la mort, qui étend côte à côte le bon et le méchant, la vierge près de la courtisane, et l'innocence à côté du vice.

Mort et résurrection forment ainsi un diptyque, mais dont le premier volet serait peint minutieusement, et le second seulement esquissé. Car, si la foi du poète en la résurrection de la chair est hors de doute, il a insisté davantage, en moraliste et prédicateur, sur la mort et la destruction du corps humain. Les *Exercices spirituels* d'IGNACE DE LOYOLA, qui sont des méditations à partir de la « composition des lieux », l'avaient préparé à la représentation plastique des réalités qui doit conduire l'exercitant à la rencontre avec Dieu[5]. On a noté justement que la technique de méditation d'Ignace est, dans un autre ordre, comparable à l'*inuentio* rhétorique. Il existe une relation certaine entre les « Enthousiasmes » du poète néo-latin et l'importance des visions mystiques chez les jésuites, même si BALDE, en tant qu'auteur, décrit ses propres visions comme un phénomène purement poétique[6].

Seize odes portent le titre d'*enthusiasmus*, que l'on peut traduire par « transport » ou par « extase ». Le poète, dans un rêve éveillé, s'enflamme à propos de grands sujets, tels que l'histoire romaine, la Guerre de trente ans, le péril turc ou, comme ici, le caractère mortel de l'être humain. Son émotion produit une vision, comparable selon lui aux effets de l'opium[7], de profondes pensées prennent corps et s'expriment au moyen du *genus sublime*. Le terme d'*enthusiasmus* renvoie à la doctrine du *furor poeticus*, qui a joué un si grand rôle à la Renaissance et que BALDE a exposée dans sa *Dissertatio praevia de studio poetico* de 1657[8]. Il explique aussi l'*enthusiasmus* (qui s'oppose à la *melancholia*) dans son introduction au Livre V des *Sylvae lyricae* (*O. p. o.*, II, 103) comme poésie d'inspiration divine, *speculationes Apollinae*. Le poète est un *uates* capable de voir et de révéler des vérités cachées.

Dans la grande ode de cimetière du Livre II des *Lyrica*, un souffle

5. Cf. par exemple IGNAT., *Exercitia spiritualia*, hebdoma I, exercitium III : *tertio petere cognitionem mundi, ut illum abhorrens, mundana ac vana a me removeam.* On sait le rôle que jouait la contemplation de la Passion et de la Croix ainsi que la méditation funèbre. D'autre part la peinture de la Contre-Réforme nous a laissé d'innombrables tableaux de saints méditant, une tête de mort entre les mains.

6. Sur l'*enthusiasmus* chez BALDE, on pourra consulter, pour plus de détails, E. SCHÄFER, *Deutscher Horaz...*, Wiesbaden, 1976, p. 178 sq., qui a étudié cette question de manière approfondie.

7. *Quemadmodum Turcium semen, quod opium vocant, praemorsum, continuo mentem efferat, dum oblectat palatum : ita Sensa ista, quae instar spirituum super aquam Pegaseam feruntur, Poematí inspersa, vim habere titillandi ingenium, et cum voluptate quaquaversum rapiendi* (*O. p. o.*, VII, p. 12).

8. BALDE se représente le poète comme un esprit nourri de toute la richesse poétique de l'Antiquité, mais qui doit créer librement à partir de ses richesses personnelles.

puissant l'élève au-delà du monde des apparences, son esprit franchit librement les limites du temps et de l'espace. Devant lui les tombes s'ouvrent et manifestent le néant plein d'horreur de l'existence humaine sur lequel portera sa méditation. Notre traduction inédite s'efforce de suivre le texte fidèlement.

Lyrica, II, 39

Enthusiasmus in coemeterio considerantis mortem ac functorum ossa. Anno M. DC. XL

Vt se feroces denique littori
stravere fluctus! compositis minae
velis et humani modesto
aequore detumuere fastus.

Marcent quieto cuncta silentio.
Non ira venti, non sonus imbrium
auditur in portu : profundo
monstra iacent maris ipsa somno.

Huc illa demum spuma superbiae
frangenda tristeis ad scopulos cadit;
huc pompa tempestatis acta
in medio crepat et solutos

effudit utres : protinus omnia
iniuriarum flamina concidunt,
subsidit aularum procella
et tumor invidiaeque gurges.

Quid simus, eheu! sola tacentibus
mors muta nobis atraque candide
fatetur ac demonstrat : hoc est
omnis homo, cinis atque pulvis.

Omnes subimus non revocabile
debere fatum; serius ocius,
ut quemque ducit vel rebellem
attrahit imperiosus ordo,

Manes sub unum cogimur atrium.

Diu timemus, quod cito desinit,
et stamus in casum repentem.
Nascimur, ut moriamur orti.

Vitae sub ipso nomine mors latet.
Vix maior annos impulit, et puer
se mactat infantem, tenellus
dum tenero sibi cedit ipsi.

Pellit iuventus laeta puertiam,
praetexta rallam. Vir iuvenem necat
crescente barba, quam senectae
iam nimia madidam pruina

unaque mentum demetit Atropos.
Sic et rapinam vivimus et fugam
nostri latrones et prioris
usque gradus spatiique fures

ac curiosi in secula transfugae,
qui semper aetatem induimus novam
ipsique nunquam et semper ipsi
inque dies alii sequente

mutamur hora : Vertere, vertere,
formose Proteu : cum faciem Deo
iubente pones adque Galbas
veneris auriculis carenteis,

deformis unum larva teneberis
servare vultum pauperis Ibici.
Non heic lupinis aera distant,
non validae scapha parva navi.

An sis vetusto nobilis ab Lamo,
an usque prisco dives ab Inacho,
hiems an aestas : infidelis
scilicet hoc Libitina curat!

Quae dextra sceptrum, quae fuerit ligo,
quae falx et ensis ; forfice quod caput
rasum coronatumve gemmis,
unde sciam? Iacet incubantum

confusa strages, non roseus color
sublucet ulli, non cutis extima.
Vt flante Cauro tota vernis
silva comis viduata moeret.

Discrimen hoc, quod cernimus, unicum
est, esse nullum; cuius enim genae
pinguntur ostro? quae polito
frons ebori nivibusque certat?

Quis crine vertex, quae violis comae
ornantur? eheu! non oculi micant
fulgore nativo nec usquam
flamma domi; latebras amoris

scrutata serpens Idalios cavo
exhausit igneis. Vah specus horrida
truncaeque nares : vah ruina!
Oris hiat lacetara sepes,

gingiva linguae stirpitus erutae.
Praedator hortum vermis edentulum
vastare repit; vah palati
a colubris iugulata radix!

Ergone tanti forma fideliae
censeris albae cretaque putrium
fallax puellarum et caducis
allita fraus speciosa malis?

Labore quanto femina comitur
solvenda in atras denique viperas!
licet venustatis canorae
in speculis radietur echo

suamque praesens quaerat imaginem
absentis instar dumque reflectitur,
irritet aspectu placentis,
non potitur tamen ipsa semet.

Adeste, quarum vivere nil agit
praeter videri : Splenia certius

et lac asellarum pudendae
functa sua simulacra vita

fronti admovebunt : turpe rigentibus
ventosa rugis calva medebitur,
legem capillis calva ponet.
Musa siles? ubi me relinquis?

TRADUCTION

Extase
du poète au cimetière, lorsqu'il considère la mort
et les ossements des défunts. 1640

Comme les flots déchaînés se sont apaisés sur le rivage ! Leurs voiles carguées, les menaces et l'enflure de l'orgueil humain se sont lissées modestement.

Tout languit en un silence sans trouble. On n'entend dans le port ni la colère du vent, ni le bruit des pluies ; les monstres marins eux-mêmes gisent, plongés en un profond sommeil.

C'est là que l'écume de l'arrogance vient se briser enfin sur les sombres écueils ; c'est là qu'est poussée la pompe de la tempête pour crever en son milieu

et répandre ses outres ouvertes : alors tous les souffles de l'injustice retombent, les orages des cours s'apaisent, et les bouffissures et les tourbillons de l'envie.

Ce que nous sommes, hélas, réduits au silence, la mort muette seule nous le dit et le prouve, clairement, la sombre mort : voilà ce qu'est tout homme, cendre et poussière.

Tous nous subissons le destin irrévocable, notre dû, plus tard ou plus tôt, selon qu'un ordre impérieux nous entraîne, arrachant de force le rebelle.

Mânes, on nous pousse dans la même antichambre. Longtemps nous craignons ce qui si tôt finit : debout en vue d'une chute soudaine, nous naissons pour mourir à peine venus au jour.

Sous le nom même de la vie se cache la mort. A peine grandi, on repousse ses années et le petit garçon tue l'enfant, tandis que l'âge le plus tendre cède devant celui qui est tendre encore.

La jeunesse joyeuse chasse l'enfance, et la toge prétexte la tunique légère. L'homme fait tue le jeune homme au moment où sa barbe pousse et, quand trop elle ruisselle du givre de la vieillesse,

Atropos la moissonne, emportant le menton. Ainsi toute notre vie n'est que rapt et fuite. Brigands de nous-mêmes, nous volons et les étapes et l'espace,

transfuges curieux des siècles, toujours revêtus d'un âge neuf, jamais les mêmes et nous-mêmes toujours, et autres de jour en jour,

nous sommes transformés à l'heure suivante. Change donc, change, beau Protée : quand sur l'ordre des dieux tu déposeras ton masque et que tu seras arrivé chez les Galbas sans oreilles,

il ne te restera, larve hideuse, que la face du pauvre Ibicus. Ici, l'argent n'est guère distinct des lupins, ni la petite barque du puissant navire.

Que ta noblesse remonte au vieux Lamus, ou ta richesse à l'antique Inachus, que tu sois hiver ou été, assurément la perfide Libitine s'en soucie !

Quelle droite porta le sceptre, et laquelle le hoyau, laquelle la faucille ou l'épée, quelle tête fut tondue par les ciseaux ou couronnée de pierres précieuses, d'où le saurais-je?

Il gît, l'amas confus des dormeurs, chez nul ne brille plus un teint de rose ni une peau délicate, de même qu'au souffle du Caurus le bois tout entier s'afflige, veuf de sa chevelure printanière.

Nous ne distinguons plus rien, si ce n'est que nous ne distinguons rien. Qui en effet a des joues teintes de pourpre? qui un front poli rivalisant avec l'ivoire et la neige?

Quelle tête s'orna de boucles, quelle chevelure de violettes? Hélas ! pas d'yeux qui brillent de leur éclat naturel ; nulle part de flamme en la demeure ; les cachettes de l'amour,

le serpent les explore, et il en a sorti en creusant les feux de Vénus. Ah ! cavernes horribles, nez tronqués, ah ! ruine, l'enclos de la bouche, déchiqueté, est béant,

la langue arrachée jusqu'à la racine ; le ver avide en rampant dévaste le jardin édenté. Horreur ! ce palais ravagé jusqu'au fond par les couleuvres.

Ainsi donc on te croit d'un si grand prix, beauté du blanc vase d'argile, et fard trompeur des filles flétries, faux-semblant dont elles enduisent leurs joues périssables !

Avec quelle peine se pare la femme destinée à se dissoudre enfin en noires vipères ! Même si, dans son miroir, resplendit l'écho de son harmonieuse beauté

et que, présente, elle y cherche son image comme celle d'une absente et qu'en s'y reflétant elle s'émeut à la vue de l'aimée, elle ne peut cependant se posséder elle-même.

Venez, vous qui ne vivez que pour être vues : vraiment, les emplâtres et le lait des ânesses, les fantômes privés de vie

en pareront leur front infâme ! le crâne vide apportera un remède hideux aux rides sévères ; le crâne vide disposera en ordre les cheveux ! Muse, tu restes muette? Où m'abandonnes-tu?

Les odes de Jacob BALDE sont tributaires d'une triple tradition : antique, médiévale, renaissante, ce qui donne à cette poésie latine tardive une épaisseur, une densité remarquables. Sans négliger les strates les plus profondes de la culture du poète ni sa dette envers Horace, nous avons été sensible avant tout aux aspects qui rapprochent le poème de BALDE de ses contemporains français et allemands des XVIe et XVIIe siècles. Outre sa valeur esthétique propre, l'intérêt essentiel de l'ode réside, pensons-nous, dans la mutation ou le dépassement baroque d'un thème ancien[9]. L'idée de cette brève étude, nous l'avons trouvée, avant d'avoir traduit les *Lyrica*, chez Jean ROUSSET, qui cite en exergue à un chapitre de *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris, 1954), ces vers si frappants de BALDE qu'il traduit : « Notre vie n'est que rapt et fuite, voleurs de nous-mêmes, toujours revêtant un âge nouveau, jamais nous-mêmes et toujours nous-mêmes ; chaque jour différents, d'heure en heure changeants. Change donc, change, o beau Protée. »

Mais il est évident que, même dans cette perspective, la confrontation avec Horace est indispensable. Jacob BALDE nous y invite lui-même par une série d'imitations précises : se référer aux *Carmina* permet d'apprécier l'apport d'Horace et en même temps l'écart par rapport à lui. Pour Jacob BALDE le transport poétique (*furor poeticus*) n'est pas incompatible avec l'œuvre d'art (*artificium*) consciemment élaborée. Ainsi l'*Enthusiasmus in coemeterio* a été coulé dans le moule des grandes odes pindariques d'Horace, qu'il dépasse encore en longueur (l'ode a 100 vers) et dont il imite le mouvement. Le mètre est, comme chez son modèle, la strophe alcaïque, au rythme plus mouvementé que la strophe asclépiade utilisée pour les *Choreae mortuales*, dont le balancement régulier suggère la danse légère des ombres. L'apostrophe finale à la Muse, *Musa siles? ubi me relinquis?*, v. 100, a un parallèle, formel du moins, dans celle d'Horace à la fin de la troisième ode romaine, *Quo, Musa, tendis?*, v. 70. D'autre part l'*enthusiasmus* auquel le poète se dit en proie remplace l'entraînement bacchique de quelques odes d'Horace mais n'a, évidemment, pas la même origine. BALDE, récusant l'extase bacchique, a substitué expressément Apollon à Bacchus comme dieu de l'inspiration. La langue de BALDE est à la fois celle des *Odes* et celles des *Satires*[10] d'Horace et il doit à son modèle, comme nous le verrons, de savants agencements de mots et des mouvements de phrases. Quant à la thématique, elle a également son point de départ dans les *Carmina*[11]. Horace avait associé — bien qu'il en

9. M. H. MÜLLER a attiré l'attention sur cette transgression (*Parodia christiana. Studien zu Jacob Baldes Odendichtung*, Zurich, 1964, p. 54).

10. BALDE emprunte volontiers des termes concrets à la comédie latine, la satire et l'épigramme (*ralla*, v. 34 ; *splenia*, v. 94). Nous avons observé ce même mélange dans l'ode II, 33 (cf. note 4).

11. E. SCHÄFER, *o. l.*, p. 204, donne un relevé des motifs d'Horace consacrés à la mort.

tire des conclusions opposées à celles de BALDE — le thème de la mort à celui de la fuite du temps, auquel son nom est resté lié indissolublement. Et cela dans le second livre surtout qui est, comme l'a écrit W. WILI, le « véritable livre de la mort du lyrisme romain »[12], mais où les réflexions morales d'Horace s'adressent toujours à un ami : le poète n'est jamais seul face à la mort. L'ode *Eheu, fugaces, Postume, Postume/labuntur anni* (*C.*, II, 14), écrite en mètre alcaïque, illustre de façon pathétique mais sobre l'idée des années qui passent, fugitives, de la vieillesse avec ses rides, de la mort inexorable, de l'égalité de tous devant la mort. Tous ces motifs se retrouvent dans l'*Enthusiasmus in coemeterio*, avec une dramatisation caractéristique du XVII^e siècle, et sont inclus dans une méditation solitaire et toute moderne.

Jacob BALDE doit aussi à Horace quelques noms propres comme Ibicus (*C.*, III, 15, 1), Lamus (*C.*, III, 17, 1) et Inachus (*C.*, III, 3, 21) qu'il a repris avec ce qu'ils symbolisent : pauvreté, noblesse, richesse, statuts humains auxquels la mort (appelée *Libitina* comme dans Horace, III, 30, 7) est indifférente. Le nom d'Inachus a entraîné avec lui son contexte : dans les strophes où il figure Horace écrit que « tous nous sommes poussés au même lieu », *omnes eodem cogimur*, v. 25, et ce verbe brutal est repris par le poète néo-latin qui écrit à son tour : *Manes sub unum cogimur atrium*, v. 25, c'est-à-dire une fois morts, réduits à l'état de mânes, on nous pousse dans la même salle, *atrium*, sorte d'anti-chambre du monde des morts. On aura reconnu aussi le *serius ocius* (v. 22) qui provient de la même strophe d'Horace[13].

Mais c'est une citation approximative d'Horace qui permet de saisir la nouveauté du poème de BALDE : *Hoc est / omnis homo cinis atque pulvis* (v. 19-20)[14]. Horace avait écrit *pulvis et umbra sumus* (*C.*, IV, 7, 16) mais dans un contexte qui révèle la différence fondamentale de pensée. En effet, Horace a nettement distingué la vie brève et précieuse de cet état de mort où nous ne serons plus qu'ombre et

12. W. WILI, *Horaz*, Basel, 1948, p. 232 « das eigentliche Todesbuch der römischen Lyrik ». L'auteur ajoute que c'est aussi le livre de l'amitié.

13. Hor., *C.*, II, 3, 25-28 :

Omnes eodem cogimur, *omnium*
uersatur urna, serius ocius
Sors exitura et nos in aeternum
exilium impositura cymbae.

14. E. SCHÄFER, *o. l.*, p. 203, a noté que le *puluis et umbra sumus* d'Horace est l'un des mots favoris de Jacob BALDE qui en élargit la signification et l'étend à la vie de l'homme. En exergue à une page d'album il a écrit : *Atramentum, pulvis et umbra sumus. Hoc considera cum Jacobo Balde.* S. J.

poussière[15]. Chaque jour qui brille pour nous est un don inappréciable, comme il l'écrit à Tibulle :

> *omnem crede diem tibi diluxisse supremum,*
> *grata superueniet quae non sperabitur hora*
> (*Ep.*, I, 4, 13-14),

aussi faut-il nous efforcer de vivre ce jour pleinement. Aux yeux du poète chrétien, au contraire, la vie elle-même n'est que poussière, le corps, « vase d'argile », *fidelia*, v. 81, *physiognomia fallax* (*Lyr.*, IX, 9). BALDE a d'ailleurs écrit ici *cinis* (à la place de *umbra*) *atque puluis*. On songe au *memento homo quia puluis es* du mercredi des Cendres. BALDE dira plus loin « Sous le nom même de la vie se cache la mort », *vitae sub ipso nomine mors latet*, v. 29. Ce paradoxe est une variante de l'oxymore cher aux poètes de son époque, « lebend-tot », « mort-vivant »[16].

Et pourtant cette intégration de la mort à la vie a, elle aussi, de lointains antécédents. Sénèque, l'auteur le plus lu de la Renaissance, avait développé dans un passage très connu des *Lettres à Lucilius* (III, 24, 19-20) l'idée que « nous mourons jour après jour » : *Cotidie morimur. Cotidie enim demitur pars aliqua uitae et tunc quoque, cum crescimus, uita decrescit.* Il énumérait ensuite les différents âges de la vie, dont chacun fait perdre à l'homme le précédent. On retrouve un schéma semblable dans un poème d'inspiration chrétienne, bien avant que BALDE ne le reprenne à son tour. Le poète jésuite devait connaître la préface du *Cathemerinon* où figure une série de strophes sur ce thème (il pouvait lire Prudence dans l'édition de WEITZIUS, Hanau, 1613, et une œuvre allégorique comme l'*Urania Victrix* (1663) ne se conçoit pas sans le modèle de la *Psychomachie*). Prudence, qui a voulu être, bien avant BALDE, un Horace chrétien, a donné un accent personnel à l'idée du *tempus irreparabile*, faisant de ces strophes une interrogation angoissée, comparable aux accents des *Confessions* d'Augustin[17]. Dans la pensée du poète chrétien se sont fondues l'idée païenne de la fuite du temps et l'avertissement de l'Ecclésiaste *Vanitas vanitatum* ou, comme l'écrit J. FONTAINE, « le thème horatien (chez Prudence)... est

15. Une fois mort seulement, l'homme est « ombre et poussière » :
Nos ubi decidimus
quo pius Aeneas, quo diues Tullus et Ancus,
puluis et umbra sumus.
(*C.*, IV, 7, 14-16).

16. Cf. F. VAN INGEN, *Vanitas und memento mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen, 1966, p. 255. C'est à la suite du pétrarquisme qu'apparaît l'oxymore de la « vie morte ».

17. Prudence, *Cathemerinon liber*, texte établi et traduit par M. LAVARENNE, Paris, Les Belles Lettres, 1943. Voir en particulier les vers 4 à 30, où la succession des âges de la vie est scandée par des adverbes : *mox, tum, tandem, subito*. L'idée de la vanité d'une vie humaine se résume dans l'interrogation : *Numquid talia proderunt / carnis post obitum uel bona uel mala, / cum iam, quidquid id est, quod fueram / mors aboleuerit?*

coloré par l'éclairage biblique de la vanité et du péché »[18]. Chez notre poète néo-latin, c'est la vanité, thème dominant du XVII^e siècle, qui commande l'ensemble. La séquence de BALDE sur la vie qui passe ne se rapporte pas, comme chez Prudence, à son être propre, mais à la condition humaine (*omnis homo*, v. 20 ; *omnes*, v. 21 ; *quemque*, v. 23). Il s'inclut lui-même dans le sort commun, mais prend bientôt l'attitude du *uates* dévoilant les choses cachées et s'adresse à l'être humain qu'il met en face de son néant (*uertere, uertere*, v. 45).

Cette partie (v. 17-45) qui forme le tiers du poème est l'une des pages les plus remarquables des *Lyrica*. Sa perfection formelle la rapproche d'Horace dont BALDE a repris certains procédés artistiques, l'ingénieuse disposition des mots (*callida iunctura*) et l'enjambement d'un vers sur le suivant et d'une strophe sur l'autre. La juxtaposition de termes de sens opposé illustre fortement l'éloquence de la mort qui manifeste à l'homme la vanité de son existence :

... *sola tacentibus*
mors muta *nobis* atra*que* candide
fatetur *ac demonstrat*
(v. 17-19).

« Les mots en poésie s'allument de feux réciproques »[19]. Une suite d'enjambements suggère l'idée de la fuite accélérée du temps : *et puer / se mactat infans* (v. 30-31), ou *iam nimis madidam pruina / unaque mentum demetit Atropos* (v. 36-37). Et la longue phrase suivante qui englobe deux strophes retombe sur le verbe essentiel *mutamur*, v. 45, qui apporte une idée tout à fait nouvelle par rapport à Horace. Celui-ci avait pourtant donné l'exemple avec le rejet expressif : *dum loquimur, fugerit inuida / aetas* (*C.*, I, 11, 7-8). C'est que, tout en imitant le poète du *carpe diem*, BALDE transforme le thème du *tempus irreparabile* et le dépasse en y mêlant la thématique baroque de la *Vanitas* qui « jamais n'a connu une pareille ampleur dans la prédication, la poésie et les arts », selon M. ISRAËL. « Elle s'articule autour des notions d'apparence..., de faux-semblant, de reflet et de miroir, de mirage et de songe..., de masque et de métamorphose... et prouve dès lors le caractère précaire des vérités de passage »[20]. Tous les aspects trompeurs de la *Vanitas* sont présents dans ce grave poème : inconsistance des biens de la fortune (v. 1-16) ; changement incessant de l'homme au cours de la vie même (v. 17-46) ; métamorphose de son corps après la mort (v. 47-80) ; illusion d'une image de lui-même qu'il ne peut sai-

18. J. FONTAINE, *Naissance de la poésie dans l'occident chrétien*, Études augustiniennes, Paris, 1981, p. 184.

19. Z. TODOROV, *Poétique*, 28, 1976, p. 388, parlant de la « corrélation positionnelle » des mots en poésie.

20. M. ISRAËL, *Quelques aspects du thème de la Vanité à l'époque baroque*. Thèse de Troisième cycle, Strasbourg, 1976, dact. 289 p., p. 19-20.

sir (v. 81-100). L'idée se traduit en emblèmes et en métaphores aux moments essentiels de cette méditation.

1) A regret, nous passons rapidement sur le début, si caractéristique de l'ode : pendant quatre strophes, le poète file le motif de la tempête, qui fait partie des métaphores de la fragilité, comme l'a noté A. Moret[21]. Écume qui se brise, enflure, vent, outres crevées, aucune image ne manque à cette condamnation de l'orgueil humain : *homo bulla* L'introduction de Balde est d'une grande beauté. F. W. Wentzlaff-Eggebert a noté qu'elle la doit à son unité : chaque fois, un substantif poursuit le motif de la tempête, lié à un autre substantif qui allégorise la faiblesse humaine : *spuma superbiae*, v. 9 ; *pompa tempestatis*, v. 11 ; *flamina iniuriarum*, v. 14 ; *gurges invidiae*, v. 16[22].

2) L'ample mouvement des strophes qui s'enchaînent sur la succession vertigineuse des âges de la vie aboutit à l'interpellation ironique : « change donc, change, beau Protée ». Elle donne à ce développement sa note spécifique et suffirait à dater le poème s'il nous était parvenu sans nom d'auteur. Le nombre des occurences de Protée dans la poésie baroque (la poésie française notamment) est tel que J. Rousset a pu voir en lui « le premier emblème de l'homme baroque » qui « incarne une inconstance foncière »[23]. Pour certains poètes, comme La Roque et Favre, Protée représente le temps qui « dure en se changeant » et qui « nous abuse en forme d'un Prothée ». D'autres, comme Jean de Sponde, ont qualifié l'homme lui-même de « changeant Protée ». L'expression figure dans un de ses psaumes de pénitence, et Protée y représente l'inconstance de l'homme pécheur. L'utilisation que Balde fait de la figure de Protée est à la fois semblable et autre : chez lui, Protée devient le chiffre du changement involontaire auquel l'homme est soumis dans le temps. Alors qu'il aspire à la permanence de l'être, l'homme n'est qu'une succession d'apparences, de masques. Contraint par le destin, depuis la faute originelle, de changer d'heure en heure, subissant cruellement sa propre métamorphose, jusqu'à la déchéance finale, il est un Protée malgré lui.

Le nom de Protée apparaît dans d'autres pièces des *Lyrica* comme symbole de l'inconstance. Il a paru adéquat à Balde pour qualifier, en tant que poète, Horace (*Lyr.*, II, 43, 29) qui, d'après lui change sans cesse de rôle et passe d'une inspiration élevée au relâchement de la chanson à boire : le « Protée d'Aonie », *Proteus Aonius*, se présente tantôt comme un Orphée, un cygne, et tantôt comme un pourceau du

21. *Le lyrisme baroque en Allemagne*, Lille, 1936, p. 43. L'auteur parle du « nombre incalculable de métaphores empruntées au domaine de la douleur ou de la fragilité, de la mort et du néant : maladies, boue et cendre, sable et brume, tempête et naufrage ». Cf. aussi J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, 1961, p. 9 sq., « Bulles, oiseaux, nuages ».

22. *Dichtung und Sprache des jungen Gryphius*, 2e éd., Berlin, 1966, p. 85.

23. *Anthologie de la poésie baroque française*, p. 6. Les exemples que nous mentionnons sont empruntés à cet ouvrage.

troupeau d'Épicure. Le même motif, familier à BALDE comme à ses contemporains, a une résonance différente selon que le contexte est sérieux ou enjoué.

3) Après le non-sens de cette métamorphose incessante de l'homme qui se hâte de courir à la mort[24], la *uanitas* s'exprime totalement dans le spectacle funèbre auquel le poète convie son lecteur (ou le prédicateur son auditoire) pour le persuader de son néant. Une fois mort, il ne sera même plus un cadavre, mais, comme le dira Bossuet, « un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue »[25]. Le *memento mori* est lié — et c'est un trait d'époque — au thème de la brièveté de la vie et de la *uanitas*. Le poète s'éloigne ainsi à cent lieues d'Horace par la pensée nouvelle et les visions macabres qu'elle entraîne.

L'avertissement du *memento mori* avait été préparé par les Pères de l'Église, les théologiens du Moyen Age, les moines et les nonnes, les prédicateurs[26]. Combien de fois a-t-il retenti chez les poètes, depuis le *Zodiacus Vitae* de PALINGÈNE jusqu'à l'*Horologium* de Jeremias DREXEL, à qui Jacob BALDE a succédé en chaire à la cour de Munich ! Mais en outre, depuis la fin du Moyen Age, la représentation de la mort invitant au *contemptus mundi* (la guerre déclarée à « Frau Welt ») a pris un caractère hallucinant et fantastique : ossuaires entourant l'enclos des tombes, croyance à la danse des morts la nuit, au cimetière, qui deviendra la Danse macabre peinte sur ses murs, décomposition des cadavres représentée sur les tombeaux[27]. Les poètes se sont emparés à leur tour du thème de la mort, ceux qui condamnent la vie et ceux qui, tel Villon, la regrettent.

Jacob BALDE porte en lui ces représentations médiévales, la danse des morts, à laquelle il a consacré l'ode virgilienne que nous évoquions au début, et la danse macabre que l'on peut lire en filigrane sous une strophe de l'*Enthusiasmus* :

> *Quae dextra sceptrum, quae fuerit ligo,*
> *quae falx et ensis ; forfice quod caput*
> *rasum coronatumve gemmis,*
> *unde sciam?*
> (v. 57-60)

Dans « l'amas confus des dormeurs «, tous les rangs sont confondus sans distinction, rois portant le sceptre, hommes de guerre et simples

24. On notera les verbes expressifs que BALDE emploie pour marquer la disparition successive de chaque apparence de l'homme : *ma-tat*, v. 31 ; *cedit*, v. 32 ; *pellit*, v. 33 ; *necat*, v. 34. En outre le motif du vieillissement est élargi par celui de la rapine : *rapinam*, v. 38 ; *latrones*, v. 39 ; *fures*, v. 40. L'homme se tue lui-même et se vole à lui-même ses âges, d'où l'étonnante expression : *curiosi in saecula transfugae*, v. 41-42. — Cf. F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *o. l.*, p. 86.

25. *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, première partie.

26. Cf. F. VAN INGEN, *o. l.*, p. 58.

27. Cf. J. HUIZINGA, *Le déclin du Moyen Age*, Paris, 1948, p. 178.

paysans. Et la Mort elle-même qui entraîne tous les hommes, « arrachant de force le rebelle » (v. 23), bien qu'appelée du nom de la Parque *Atropos* (v. 37), n'est-elle pas plutôt ici le squelette médiéval armé d'une faux, puisqu'elle « moissonne », *demetit*, v. 37, verbe révélateur, la barbe blanche et avec elle le menton?

Le *memento mori*, dans l'*Enthusiasmus*, n'est pas formulé en une sentence comme dans les *Choreae mortuales*[28], mais il est amplifié par une *descriptio* macabre. Depuis l'époque de Luther, chez les poètes néolatins ou allemands, la *descriptio* est un élément important et précède immédiatement l'avertissement moral. On la trouve dans le lyrisme des jésuites, tel BIEDERMANN, qui a composé une épigramme *In Calvam mortualem in charta depictam*, très proche de notre texte[29]. Les poètes et les prédicateurs recourent volontiers à des images qui provoquent le dégoût[30]. C'est dans cette *descriptio* que l'on peut le mieux saisir le dépassement baroque du thème de la mort. On y retrouve l'importance qu'ont, à cette époque, l'*ornatus* et la division du sujet (*res*) dont les éléments sont décrits l'un après l'autre en phrases juxtaposées (v. 61-80)[31]. L'ordonnance des éléments forme un crescendo allant de la nostalgie vers l'horreur. Les premières strophes retiennent un reste de la splendeur disparue, avec des évocations telles que les roses, la pourpre, l'ivoire, la neige, conformes au style du XVIIe siècle. La comparaison qui illustre la perte de la beauté est d'un classicisme plein de poésie : « de même qu'au souffle du Caurus le bois tout entier s'afflige, veuf de sa chevelure printanière » (v. 63-64). Avec des accents élégiaques le poète déplore ce qui n'est plus. Variations sur le thème de l'*ubi sunt*, les questions se pressent : *cuius*, *quae*, *quis*, *quae*? (v. 69-70). Alors seulement c'est l'affreux spectacle de la décomposition de ces corps qui ont connu l'éclat et l'amour : *latebras amoris / scrutata serpens*, v. 72-73. Rien ne nous est épargné de cette « épopée du vers », qui a sa lointaine origine dans le *Livre de Job*, et qui annonce Victor Hugo et Baudelaire[32].

4) La vision des yeux creusés, des nez tronqués, des palais ravagés invite à la considération finale : toute la vie d'ici-bas n'est-elle donc qu'illusion? *Fidelia*, *putris*, *fallax*, *caducus*, *fraus speciosa*, le vocabulaire, au début du dernier mouvement (v. 81-84) dénote la fragi-

28. *Lyr.*, II, 33, 35 : *Quod nunc es, fuimus. Quod sumus, hoc eris.* Ainsi parle le « Danseur » qui s'adresse aux vivants.

29. Jakob BIEDERMANN S. J. *Epigrammatum* Libri III, Paris, 1622, p. 42.

30. F. VAN INGEN, *o. l.*, p. 92.

31. *Cf.* K. O. CONRADY, *Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jh.*, Bonn, 1962, p. 197. « Die nachklassische und Spätantike Entwicklung fördert besonders den deskriptiven und epideiktischen Zweig der Lyrik ». CONRADY parle de « deskriptive Häufungen », p. 131.,

32. M. H. MÜLLER, *o. l.*, p. 54, note : « Balde überschreitet hier alles humanistische Mass ». *Cf. Job*, ch. XVII, « J'ai dit au ver du sépulcre : Tu es mon père ; et à la corruption : Tu es ma mère et ma sœur ».

lité et la fausse apparence[33]. Le thème de la beauté éphémère, esquissé précédemment, est repris et élargi : *Ergone tanti forma fideliae / censeris albae?*, v. 81-82. Mais il s'adresse maintenant aux femmes exclusivement, après la condamnation implicite de l'amour dans la *descriptio*. Le poète misogyne qui, dans plusieurs odes, a attaqué les femmes avec une véhémence digne de Juvénal[34], dénonce ici leur goût excessif de la parure et leurs efforts désespérés pour se rajeunir. Et là, au détour d'un vers, comme dans le coin d'une Vanité, on découvre un miroir, *in speculis*, v. 88, symbole de l'inconstance et de l'erreur des sens. L'être humain, dont la vie est si éphémère, ne peut saisir de lui-même qu'un reflet. Si flatteur qu'il soit, il n'est qu'une illusion inconsistante. Des vers lumineux évoquent d'abord l'harmonieuse image renvoyée par le miroir. Si Ovide appelle l'écho « l'image du son », *imago uocis* (*M.*, III, 38), BALDE nomme inversement le reflet « l'écho d'une beauté qui chante », *venustatis canorae echo*, v. 87-88. Mais cette concession faite, il montre aussitôt que cette beauté n'est due qu'à une erreur des sens : le miroir abuse celle qui s'y cherche sans se trouver. La belle dame est comparée à Narcisse (dont le mot *echo*, v. 88, signalait déjà le mythe sous-jacent) :

suamque praesens quaerat imaginem
absentis instar dumque reflectitur,
irritet aspectu placentis,
non potitur tamen ipsa semet.
(v. 89-92).

Mais Narcisse, comme Protée, est un emblème baroque. « Narcisse », écrit G. GENETTE, « se projette et s'aliène dans un reflet qui lui révèle, mais en la lui dérobant (dans les deux sens du mot), son illusoire et fugace existence : toute sa vérité dans un fantôme, une ombre, un rêve »[35].

Pour le poète chrétien, il n'y a qu'une image qui ne soit pas trompeuse, c'est celle de Dieu. Marie, l'immaculée, est appelée *speculum sine macula*. Sans péché, elle a été choisie par Dieu pour « lui imprimer ses traits, son Fils ». Marie est le « divin miroir » (*Lyr.*, IV, 32). L'amour de Dieu s'oppose à la *philautia* stérile que BALDE, en homme de son

33. « Jamais », écrit M. ISRAËL, *o. l.*, p. 69, « autant de lèvres et de gorges, de chevelures blondes, de fronts nacrés et de pieds harmonieux n'auront été scrutés, mentalement sinon poétiquement, au bord de leur dissolution ». Parmi les nombreux exemples, l'auteur cite Gongora, Hofmannswaldau, Puget de la Serre, le Père Le Moyne, pour qui « ce font large et poli est un miroir de cimetière ». On est ici tout près de Jacob BALDE.

34. *Lyrica*, I, 10 et I, 18. La femme est perfide, intéressée, impudique. « Son étreinte est une corde, son lit, un tombeau » (I, 10, 62). Les racines d'un pareil jugement sont dans l'Ecclésiaste. La misogynie de Balde est celle d'un homme d'Église.

35. *Figures*, Paris, 1966, p. 25. Pour GENETTE, le thème de Narcisse constitue un « complexe de culture » (expression de BACHELARD) « où se marient deux motifs déjà ambigus : celui de la Fuite et celui du Reflet ».

temps, dénonce fortement, comme le fait le jésuite Jakob BIEDERMANN dans son *Cenodoxus*[36]. Une ode de BALDE (*Lyr.*, I, 28) dit en sous-titre qu' « il détourne un Narcisse de l'amour de soi ». Il y dénonce — avec le même motif du miroir — la *philautia* : « La possession insensée d'une beauté empruntée que pourra-t-elle engendrer si ce n'est des ombres empruntées? » (v. 9-10) ; « que peut la beauté sans la vertu » (v. 29)[37]. Mais, dans l'*Extase au cimetière*, le poète n'exprime aucune leçon morale sous forme de sentence, son procédé est l'*euidentia*[38]. Ces femmes éprises d'elles-mêmes seront convoquées solennellement, *adeste*, v. 93, afin de leur montrer avec une féroce ironie ce qui restera d'elles : le crâne, le crâne vide (*calva* est répété, v. 98-99), présent sur d'innombrables tableaux du XVIIe et qui parle de lui-même. Ainsi le miroir est révélateur du néant de l'être humain : la belle dame de l'ode est fille de cette « Edelfrau » que nous montre un fragment de la *Danse macabre* de Bâle et qui, dans son miroir, voit apparaître, avec effroi, la Mort[39].

Si, au moment de conclure rapidement, nous reprenons une vue d'ensemble de cette grande ode, il apparaît que l'*Enthusiasmus in coemeterio* est commandé depuis le début par la rhétorique de l'*euidentia*. Le poète a provoqué en lui une φαντασία *in concipiendis uisionibus*, selon les termes de Quintilien (VIII, 3, 88). Il s'est livré ensuite à une description du sujet élaborée avec une minutieuse *distributio* du détail. Il s'est placé lui-même ainsi que son auditoire (les femmes du texte, mais aussi nous, tous les lecteurs) dans la situation d'un témoin oculaire. Par la force de son style, l'expression insistante, il a créé l'illusion et provoqué l'excitation de l'imagination[40]. Pour BALDE, comme pour ses imitateurs allemands, le cimetière est une « Schaubühne des Todes », un spectacle qui s'adresse aux vivants[41]. Mais le monde, dans l'esprit du baroque, n'est-il pas tout entier un théâtre, et Dieu « le suprême diseur de métaphores », le *sapiens lusor in orbe*, selon BALDE lui-même?[42] Le poète jésuite a subi cette fascination des tombeaux et

36. *Deutsche Dichtung des Barock*, München, 1968, p. 271-419 (traduction allemande). Le *Cenodoxus*, représenté en 1602 à Augsburg, a été publié dans les *Ludi thaetrales sacri*, Bd I, München, 1666.

37. *Lyr.*, I, 28, 9-10. *Sed stulta formae copia mutuae / quid praeter umbras gignere mutuas / posset?* La sentence suivante rappelle par le ton et la facture les odes romaines d'Horace : *Virtutis expers forma quid impetrat?* (v. 29).

38. L'*euidentia* doit provoquer l'*imaginatio* grâce à un ensemble de *modi* : le détail de la *descriptio* en est un, ainsi que l'emploi du présent (v. 61 sqq.) et l'emploi des adverbes de lieu qui témoignent de la présence de l'orateur (ainsi *huc*, v. 11). Cf. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, Bd I, §§ 810-813.

39. Les fragments de cette fresque, datée de 1440 environ et provenant du couvent des Prédicateurs, sont conservés au Historisches Museum de Bâle.

40. K. O. CONRADY, *o. l.*, p. 238, a remarqué à propos de BALDE que, chez les poètes jésuites, s'unissent un grand raffinement du discours et une expression forte et insistante.

41. Dans son long poème de cimetière inspiré de BALDE, GRYPHIUS s'écrie à plusieurs reprises : « O Schul' ! » et « O Schauspiel ».

42. J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 187. L'expression *sapiens lusor*

de la tête de mort qu'il partage avec ses contemporains, écrivains, sculpteurs ou peintres. Le cimetière offre à ses yeux la métaphore privilégiée du néant de l'homme.

Ainsi l'*Extase au cimetière* est à la fois un « Triomphe de la Mort » et une « Grande Vanité »[43]. Prédicateur sévère et visionnaire inspiré, Jacob BALDE nous apparaît comme l'une des figures les plus puissantes du lyrisme jésuite. Les « Kirchhofgedichte », malgré le classicisme de la forme, sont une nouveauté dans la poésie latine[44]. Ils méritent hautement d'être rangés parmi les chefs d'œuvre typiquement baroques où s'exprime la plus terrible hantise de ce temps.

figure dans l'*Apiarium* de BALDE. Ailleurs il écrit *O ludus, o spectacula in aureo / coeli theatro!* (*Lyr.*, III, 1, 113-114).

43. Pour cette thématique dans les beaux-arts, cf. l'ouvrage de F. W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin, New-York, 1975. Le peintre Sébastian Stosskopf, compatriote et contemporain de BALDE, est l'auteur d'une « Grande Vanité » (1641), conservée au Musée de l'œuvre Notre-Dame à Strasbourg.

44. M. H. MÜLLER, *o. l.*, p. 50, qualifie à juste titre ces poèmes de « Novum ».