

L'OR ET LE CALAME

Liber discipulorum

Hommage à Pierre Laurens



Par ses nombreux travaux, Pierre Laurens a éclairé de vastes champs d'étude qu'il a explorés de sa plume élégante. La poésie demeure son terrain de prédilection : l'épigramme grecque, latine et néo-latine, dont il pointe la singularité, les vers latins de Pétrarque auxquels il rend de vibrants hommages par son calame talentueux et mille autres auteurs encore qu'il pare d'un or nouveau, grâce à ses études d'une acuité exceptionnelle. Philologue, philosophe, fin lecteur de Marsile Ficin, des emblèmes d'Alciat et de bien d'autres Humanistes, il a inspiré et dirigé de nombreux travaux universitaires, confirmant avec vigueur la centralité et la fécondité de la littérature et de la pensée antique à travers les siècles.

Les études réunies dans cet ouvrage constituent un florilège empli de fidélité, de reconnaissance et d'amitié que lui témoignent d'anciens élèves, des collègues et des amis. La diversité de ces travaux, concernant des pans variés de la tradition latine et néo-latine, illustre, une fois de plus, la richesse et l'ampleur du rayonnement du maître généreux et stimulant que demeure Pierre Laurens.

Illustration : Jacopo del Sellaio (1442-1493), *Le Triomphe d'Amour* (détail), huile sur bois, Fiesole, musée Bandini © 2015. Photo Scala, Florence

ISBN :

979-10-231-3568-8

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

L'OR ET LE CALAME
LIBER DISCIPULORUM



R O M E E T S E S R E N A I S S A N C E S

Collection dirigée par Hélène Casanova-Robin

*Vivre pour soi, vivre pour la cité,
de l'Antiquité à la Renaissance*

Perrine Galand-Hallyn & Carlos Lévy (dir.)

*La Villa et l'univers familial
dans l'Antiquité et à la Renaissance*

Perrine Galand-Hallyn & Carlos Lévy (dir.)

Temps et éternité dans l'œuvre philosophique de Cicéron

Sabine Luciani

La Poétique d'Ovide, de l'épigramme à l'épopée des « Métamorphoses ».

Essai sur un style dans l'histoire

Anne Videau

Pétrarque épistolier et Cicéron.

Étude d'une filiation

Laure Hermand-Schebat

Traduire les Anciens en Europe du Quattrocento à la fin du XVIII^e siècle.

D'une renaissance à une révolution ?

Laurence Bernard-Pradelle & Claire Lechevalier (dir.)

La Révélation finale à Rome.

Cicéron, Ovide et Apulée

Nicolas Lévi

L'or et le calame.
Liber discipulorum

Hommage à Pierre Laurens



Ouvrage publié avec le concours de l'Équipe d'accueil « Rome et ses renaissances »
(EA 4081, Université Paris-Sorbonne), de l'Institut universitaire de France –
Université de Picardie Jules-Verne (EA 4284, TRAME, Laurence Boulègue) et de
l'« Équipe de recherche interdisciplinaire sur les aires culturelles » (EA 4705, Université de Rouen)

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

ISBN de l'édition papier : 978-2-84050-947-9
© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015

© Sorbonne Université Presse, 2023

Mise en page Compo Meca Publishing
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
Adaptation numérique Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

Cet ouvrage se veut le prolongement de la Cérémonie de remise de son épée d'académicien, offerte par ses amis, à Pierre Laurens. Cérémonie qui eut lieu le 15 décembre 2014, dans le Grand salon du Rectorat en Sorbonne.

L'Or et le calame entend offrir un florilège d'études composées par des disciples de Pierre Laurens, autour de la célébration des « hommes et des femmes illustres dans la littérature latine et les arts de l'Antiquité et de la Renaissance jusqu'à la période contemporaine ».

F.V.L.

REMERCIEMENTS

À l'initiative de ce livre nous tenons tout d'abord à remercier Ginette Vagenheim, grande sourcière du thème « illustré » ici ; puis Hélène Casanova-Robin qui, non seulement a permis cette transformation alchimique du roseau, mais a accueilli cet *Or* dans la collection « Rome et ses renaissances » ; en prenant garde de ne pas oublier Laurence Boulègue, première et ultime relectrice, à l'œil de Lyncée. Et, *last but not least*, la confection de l'ouvrage doit beaucoup à la généreuse complicité de Florence Vuilleumier Laurens.



Pierre Laurens, de l'Institut, professeur émérite de l'université Paris-Sorbonne, a occupé la chaire de littérature latine du Moyen Âge et de la Renaissance. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont les *Musæ reduces* (Brill, 1975), *L'Abeille dans l'ambre* (Les Belles Lettres, 1989 ; réédition augmentée 2012), *l'Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance* (Gallimard, coll. « Poésie », 2004), et plusieurs éditions, traductions, études introductives et annotations (*Anthologie grecque*, Livre IX, 2^e partie, et X, CUF, 1974 et 2011 ; Baltasar Gracián, *La Pointe ou l'Art du génie*, L'Âge d'Homme, 1983 ; Marsile Ficin, *Commentaire sur « Le Banquet » de Platon*, Les Belles Lettres, 2002 ; Pétrarque, *Africa*, I-V, Les Belles Lettres, 2006) et, récemment, *l'Histoire critique de la littérature latine. De Virgile à Huysmans* (Les Belles Lettres, 2014).



R O M E E T S E S
R E N A I S S A N C E S

collection dirigée par
Hélène Casanova-Robin

ENVOI

Cher Pierre,

Au moment de vous rendre hommage, à l'orée de cet ouvrage, l'émotion me saisit. Comment trouver les mots appropriés pour exprimer avec justesse l'éclat d'un maître tel que vous, expert dans l'art du langage ? Comment ne pas ternir par une rhétorique gauche et empruntée l'aura qui vous caractérise ? Mais, si la rhétorique me fait défaut, je laisserai parler le cœur. En effet, cette circonstance a ravivé en moi d'anciens et précieux souvenirs.

La première fois que j'avais entendu prononcer votre nom, c'était par la bouche de Jean-Pierre Néraudau, qui avait guidé mes premiers pas dans la recherche en études latines. Répondant à mon intérêt pour le devenir des classiques dans la latinité au-delà de la stricte Antiquité, il m'avait alors fermement incitée à me rapprocher de vous, car, me disait-il, pointant votre singularité : « Pierre Laurens a ouvert la voie à l'exploration d'un continent nouveau, immense et fascinant, la littérature néo-latine. Lui seul pourra vous entraîner sur ces voies mystérieuses et délectables ». C'est ainsi que vous m'êtes apparu ce jour d'hiver où, décidant de ma vocation, vous m'avez accueillie, avec la bienveillance qui vous caractérise. Vous m'avez aussitôt parlé de vos chers auteurs, de Pétrarque, de Leon Battista Alberti, de Marsile Ficin et de Giovanni Pontano, cet Humaniste dont alors je connaissais à peine le nom et auquel j'allais plus tard consacrer d'innombrables et délicieuses veilles, et bien d'autres encore : toute une population arrachée aux limbes, ignorée même de ceux qui, séduits par le charisme d'un Remy de Gourmont, avaient fait grâce à la « naïveté » de quelques compositions latines médiévales et que, nouvel Orphée ressuscitant Eurydice, vous rameniez au jour après avoir coupé les trois têtes du monstre, Conformisme, Ignorance et Incuriosité. Comment ? Armé de science, assurément, mais aussi de la parole ou plutôt, comme l'amant d'Eurydice, du chant : je pense à votre talent de traducteur, aux trésors de beauté qu'enferment et dévoilent les deux volumes des *Musæ reduces (Le Retour des Muses)*, qui ont accompagné nos premiers pas dans la découverte des poètes néo-latins, ou votre lumineuse *Africa*, ou votre *Anthologie de la lyrique latine de la Renaissance*, qui continuent à faire le bonheur des étudiants et qui suscitent, chaque année, tant de vocations pour la recherche, fût-elle modeste, le temps d'un mémoire de master, ou de plus grande ambition, pour un doctorat portant sur la néo-latinité. Je parle tout naturellement de la poésie, votre territoire de prédilection et le mien. Mais par vos travaux, vous

avez parcouru et balisé de bien plus vastes territoires et la seule énumération de nos spécialités, à nous, vos élèves, couvrant le théâtre, l'histoire, l'éloquence, la morale, la philosophie, la poétique et la rhétorique, la philologie, bref tout l'espace des *renascentes litteræ* dont les pages qui suivent offrent un échantillon, rend compte de l'étendue de votre propre savoir et du large périmètre que vous avez ouvert à nos yeux curieux.

10 Je m'arrête sur cette métaphore de la *rinascita* que je viens d'appliquer à votre propre travail de découvreur, mais qui, avant cela, il y a un demi-millénaire, a symbolisé le rêve de l'Humanisme : fonder sur la redécouverte émerveillée et savante du legs antique, ou de la meilleure partie de ce legs, une grande littérature destinée à tracer, selon l'expression de Francisco Rico, les méridiens et les parallèles d'un *brave new world*. C'est pour redonner à votre approche du fait néo-latin son véritable sens ou, si l'on préfère, ses véritables dimensions. La littérature humaniste est assez riche en elle-même pour épuiser les forces d'un très bon spécialiste : c'est ce que plus d'un autour de vous a fait et bien fait. Mais si je parcours au hasard la liste de vos ouvrages, que vois-je ? je vois d'abord deux volumes de l'*Anthologie grecque* publiés dans la Collection des Universités de France avec Jean Irigoien : vous y déployez la science impeccable de l'helléniste, élève du père Festugière et *junior fellow* au Centre d'études helléniques à Washington DC ; je vois une grande thèse, élaborée sous la direction de Pierre Grimal, sur le genre de l'épigramme suivi de première main dans ses trois moments, grec, latin et néo-latin : des pages résolument neuves sur la production grecque alexandrine et hellénistique, puis sur la mutation romaine du genre entre les mains de Catulle, Sénèque et surtout Martial, introduisent à la révélation de l'ultime flamboiement de la pointe entre les mains d'un Richard Crashaw et d'un John Owen ; je vois, publiée au début de cette année et déjà réimprimée, cette *Histoire critique de la littérature latine. De Virgile à Huysmans*, où les principaux auteurs sont mis en perspective avec leur devenir à travers les siècles. Ouvrage où l'ampleur de vos connaissances le dispute à l'acuité de l'analyse et à l'élégance du style. Quoi de plus urgent aujourd'hui – mais on ne l'avait pas encore fait – que d'analyser les modalités de lecture de Virgile, Cicéron, Horace, Ovide, Tite Live, Tacite, et j'en passe, des Humanistes jusqu'à nos contemporains, rappelant quels orages ont secoué ces traditions, quelles fluctuations ont pesé sur l'appréciation de ces textes, mais aussi quels textes magnifiques ils ont irrigués. Cette somme plus qu'aucune autre est révélatrice et de votre personnalité scientifique et de la finalité de nos études : démontrer la centralité de cette littérature antique dans notre culture européenne, rappeler les débats suscités, unir, en parfaite cohérence, anciens et modernes, autour de la lecture et de l'appréciation de ces œuvres, que vous avez contribué, inlassablement, à illuminer d'un œil neuf. Replacés dans cette perspective, le *Musæ reduces*, l'*Africa* de Pétrarque, *La Dernière Muse*

latine apparaissent comme une irremplaçable et éblouissante étape sur cette Voie romaine qui est aux yeux de Rémy Brague la spécificité de l'histoire culturelle de l'Occident.

Dans cette vision élargie d'une recherche sans frontières, ni temporelles, ni linguistiques, ni disciplinaires, parcourant la diachronie à grandes enjambées, gît votre deuxième singularité. La troisième est dans la manière. Qu'il s'agisse de poèmes ou de grandes proses, elles-mêmes, souvent – c'est le cas pour le *De amore* de Marsile Ficin – transverbérées par l'*æstrum* poétique, sous votre plume, grâce à votre méthode d'analyse qui considère la lettre, le verbe dans toute sa plasticité phonique et rythmique, dans son sémantisme pluriel, l'agencement de l'hexamètre, de l'hendécasyllabe léger, du distique ou de la pièce entière prend corps, le texte s'anime, éclot. Vous savez donner souffle au langage : vous êtes maître dans l'art de faire briller de tout son éclat ces gemmes poétiques, de leur restituer leur signification profonde, leur subtilité et leurs vibrations internes, en dévoilant les artifices d'écriture complexes mis en œuvre par leur auteur. Je ne résiste pas à affirmer combien vous possédez vous même l'*ars* et l'*ingenium*, pour rehausser la musique d'un Pétrarque, qui vous est si cher, ou celle, mouvante, aérienne et raffinée, d'un Pontano facétieux ou d'un Marulle nostalgique. « C'est l'émotion poétique, écrivez-vous, le plaisir du texte, qui nourrira l'intelligence historique et critique ». En effet, c'est bien là votre manière : sous votre plume, le verbe devient volupté et la compréhension de la technique la plus savante, est élucidée, par l'effet de votre propre performance. Vous savez l'art de masquer l'austérité, sans pour autant jamais renoncer vous-même à emprunter des outils d'étude au maniement laborieux. Telle l'abeille dans l'ambre, votre science demeure sertie dans un écrin de choix, ce langage que vous savez si bien façonner, en plus de l'analyser. Vous lire devient une volupté sans pareille où le savoir s'unit harmonieusement à la musique des mots : votre lecteur, s'éveille à un monde nouveau, dont il n'avait perçu jusque-là ni la fine ciselure, ni les multiples strates conjointes, ni l'intense et signifiante cohérence. Vous savez lever le voile.

Votre lecteur – comme votre auditeur. Je parle ici en mon nom propre, bien sûr, mais également au nom de vos anciens élèves : un certain nombre d'entre eux ont souhaité collaborer à cet ouvrage et nous sommes tous liés par une connivence particulière, née de ce sentiment d'avoir reçu le privilège insigne de vous côtoyer et d'avoir bénéficié de ces lumières intenses et délicates à la fois, que vous savez si bien diffuser. C'est bien peu de dire que tous partagent avec moi cette immense admiration pour le savant hors pair que vous êtes et pour l'homme bienveillant, généreux, empreint de cette douceur qui n'appartient qu'à vous et qui n'exclut pas, loin de là, l'extrême exigence intellectuelle et humaine qui vous caractérise. Il faut considérer plus amplement le nombre

d'élèves que vous avez formés, qui constituent, disons-le, une véritable école ! Certes, une école de la liberté car, jamais dogmatique, vous avez su ménager la pensée de chacun et respecter la diversité des orientations choisies. Qu'ils ne vous aient connu qu'une année ou parfois qu'un semestre, comme me le narrait encore en juillet dernier à Würzburg une jeune femme italienne qui n'avait retenu de son séjour en France que le souvenir émerveillé de votre enseignement de licence, qu'ils aient donc suivi vos cours lors de la licence, ou que vous ayez dirigé leur maîtrise, leur DEA d'alors ou, plus encore, accompagné durant un temps beaucoup plus long leur travail de thèse, de votre regard subtil et pénétrant, de votre exigence discrète mais ferme, de votre science immense, tous conservent l'empreinte éblouie de votre enseignement et de votre fréquentation.

12

Quant à vous succéder à la Sorbonne : cet honneur insigne, je n'avais jamais imaginé un instant le mériter et, depuis mon élection, pas un jour ne s'écoule sans que naissent mille doutes dans mon esprit anxieux : comment être à la hauteur de votre savoir, de votre rayonnement, de votre dynamisme ? Comment faire perdurer ce vaste champ de connaissance que vous avez su faire éclore, puis fleurir et renouveler de mille travaux qui ont tous fait date ? D'abord en proclamant et approfondissant ma dette, notre dette ; puis en faisant vivre, sous une forme ou sous une autre, les instances que vous avez développées : Classiques de l'Humanisme, Cahiers de l'Humanisme, Société française des études néo-latines, devenue après votre départ médio- et néo-latines, et au sein même de la Sorbonne l'équipe « Rome et ses Renaissances », créée dans une parfaite fidélité à l'esprit de votre œuvre par Carlos Lévy, Gilles Sauron et Perrine Galand ; enfin en faisant fructifier les relations d'amitié nouées avec les meilleurs représentants de la recherche internationale et en premier lieu italienne qui, mieux que moi, ont su dire votre éloge lors de la cérémonie de remise de votre épée d'Académicien en Sorbonne, le 15 décembre 2014.

Les pages qui suivent constituent un florilège, bouquet sans doute modeste mais empli de la fidélité et de la vive amitié que souhaitent vous témoigner vos anciens élèves ou vos amis qui vous rendent ici, avec moi, cet hommage personnel. La diversité de ces travaux illustre, une fois de plus, la richesse et l'ampleur de votre rayonnement.

Hélène Casanova-Robin
Professeuse de Littérature latine
Université Paris-Sorbonne
Directrice de l'EA 4081 « Rome et ses renaissances »
Présidente de la Société d'études médio- et néo-latines (2012-2015)

TITRES ET TRAVAUX DE PIERRE LAURENS

CURRICULUM VITÆ

Né à Tarbes le 26 mars 1931.

Études secondaires au Lycée Théophile-Gautier à Tarbes.

Études supérieures à Paris (Lycée Henri IV, puis Sorbonne) de 1949 à 1955.

Agrégé de Lettres classiques en 1955.

Service militaire de 1955 à 1957.

Professeur au lycée de Saint-Lô (Manche) de 1957 à 1961.

Assistant de latin à la faculté des Lettres de Poitiers de 1961 à 1967.

Junior fellow au Center for Hellenic Studies de Washington DC en 1964-1965.

Chargé d'enseignement à la faculté des Lettres de Poitiers de 1967 à 1980.

Docteur d'État en 1979 (Thèse sur *L'Épigramme grecque et latine de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, sous la direction de Pierre Grimal).

Professeur à la faculté des Lettres de Poitiers de 1980 à 1989.

Professeur de littérature latine du Moyen Âge et de la Renaissance à l'université de Paris-Sorbonne de 1989 à 2000.

Professeur émérite de l'université Paris-Sorbonne depuis 2000.

DISTINCTIONS

Correspondant de l'Académie des inscriptions et belles lettres (2006).

Socio corrispondente de l'Accademia Pontaniana de Naples (2007).

Membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (2014).

SOCIÉTÉS SAVANTES

Président de la Société des études latines (1996).

Président fondateur de la Société française des études néo-latines (1996-2000).

A participé au Congrès fondateur de la Société internationale d'histoire de la rhétorique, créée par Marc Fumaroli, Alain Michel et Bryan Vickers (Zürich, 1977).

Membre du Council de l'International Society for the History of Rhetoric-Société internationale d'histoire de la rhétorique (1985-1989).

A participé au Congrès fondateur de l'International Association for Neo-Latin Studies-Société internationale des études néo-latines, créée par Joseph Ijsewijn (Louvain, 1971).

Membre du Conseil d'administration de l'Association Guillaume Budé (2000-).

RESPONSABILITÉS ADMINISTRATIVES

1967-1988 : Directeur de l'Institut de latin de l'université de Poitiers.

1982-1988 : Membre du Conseil d'administration de l'université de Poitiers.

1979-1988 : Directeur de la section Littérature néo-latine au Centre d'études supérieures de la Renaissance à Tours.

1993-1999 : Membre du Conseil d'administration de l'université Paris-Sorbonne.

1997-2000 : Membre du Comité scientifique de l'Institut de recherche et d'histoire des textes.

1997-2001 : Directeur du GDR n° Go465 « Édition et étude des textes latins humanistiques » (CNRS, Univ. Paris IV-Sorbonne, Univ. de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Univ. de Rouen, Univ. de Champagne-Ardenne-Reims, Univ. de Toulouse II-Le Mirail, École normale supérieure, Univ. de Londres-The Warburg Institute).

2005-2007 : Membre du Conseil scientifique international de restauration de la Galerie des Glaces (à titre d'expert pour la restitution des inscriptions latines).

14

PARTAGE DE LA RECHERCHE

Hommages

A édité, avec Maurice Renard, les *Hommages à Henri Bardon* (Latomus, 1985). A contribué aux volumes d'*Hommages* aux professeurs Henri Bardon, Alain Michel, Marc Fumaroli, Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi, Andrée Thill, Jean-Pierre Néraudau (préface), Filippo Coarelli (Sorbonne, remise de son Doctorat *Honoris Causa* en 2011), Alain Segonds.

ORGANISATION DE COLLOQUES ET ATELIERS DE RECHERCHE

Colloque *La Statue et l'Empreinte. La poétique de Scaliger*, Tours, C.E.S.R. 1983, org. Pierre Laurens, Claudie Balavoine. Actes: *Ibidem*, dir. P. Laurens, C. Balavoine, Vrin, coll. « L'oiseau de Minerve », 1986, 203 pages.

Colloque *Le Modèle à la Renaissance*, Tours, C.E.S.R., org. Pierre Laurens, Jean Lafond, Claudie Balavoine. Actes : *Ibidem*, dir. P. Laurens, J. Lafond, C. Balavoine, Vrin, coll. « L'oiseau de Minerve », 1986, 228 pages.

Convegno Internazionale *Vox Lapidum. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittoria*, Acquasparta-Urbino, 11-13 septembre 1993, org. Filippo Coarelli, Pierre Laurens, Mario Luni, Florence Vuilleumier. Actes : *Ibidem*, postface de Claude Nicolet, publiés dans *Eutopia*, III, 1-2, 1994, 257 pages.

Congrès international *Leon Battista Alberti*, Paris, Sorbonne-Institut de France-Collège de France-Institut culturel italien, 10-15 avril 1995, org. Pierre Laurens, Francesco Furlan, Sylvain Matton. Actes : *Ibidem*, dir. F. Furlan, Vrin, coll. « Nova Humanistica », 2000, 2 vol., 1123 pages.

Création du « Séminaire de grammaire et rhétoriques anciennes » à la faculté des Lettres et Langues de l'université de Poitiers. Le séminaire 1978-1979 donne lieu au volume *Formes brèves. De la γνώμη à la pointe : métamorphoses de la « sententia »*, dans *La Licorne*, 3, 1979, 215 pages.

Création des « Conférences néo-latines » (mensuelles) en Sorbonne de 1990 à 2000.

RESPONSABILITÉS ÉDITORIALES

Collections

Aux Belles Lettres :

- « Les Classiques de l'Humanisme » (quarante-cinq volumes) avec Alain Michel et Alain-Philippe Segonds.
- « Les Belles Lettres / Essais », avec Caroline Noirot.
- « Le Corps éloquent », avec Florence Vuilleumier Laurens, Nuccio Ordine et Yves Hersant.
- « Le Corps fabuleux », avec Michel Desgranges.

À l'Âge d'Homme :

- « Idea » avec Florence Vuilleumier Laurens.

Reuves

- Fondateur et directeur des *Cahiers de l'Humanisme* (revue et série) 2000-2005.
- Membre du comité de rédaction des revues : *Albertiana*, *Revue de philologie*, *Fontes* (semestrale di Filologia classica e Storia dell'arte), *Studi umanistici*.

INVITATIONS À L'ÉTRANGER

Universités de Florence, Pérouse, Sienne, Turin ; Centro di Studi sul Classicismo (San Gimignano, puis Arezzo et Prato) ; Scuola Normale Superiore (Pise).

Center of Hellenic Studies de Harvard (Washington DC) ; universités de Chicago, de Pittsburgh.

Si-mian Institute for advanced Studies in Humanities at East China Normal University at Shanghai.

LISTE DES TRAVAUX

Ouvrages

16

1. *Muse reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Leiden, Brill, 1974, 2 vol., 444 et 536 pages.
2. *Anthologie grecque*, tome VIII (= *Anthologie palatine*, Livre IX, *Les Épigrammes épiphraïstiques*, *Épigr.* 359-827), texte établi par Jean Irigoin, présenté, traduit et annoté par P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1974, X-364 pages.
3. ÉRASME, *Correspondance*, tome VII (1527-1528), traduction et notes P. Laurens, Bruxelles, University Press, 1978, 681 pages.
4. Baltasar GRACIÁN, *La Pointe ou l'Art du génie*, première traduction française, introduction et notes, P. Laurens, Michèle Gendreau-Massaloux, préface de Marc Fumaroli, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Collection Unesco d'œuvres représentatives. Série européenne », 1983, 403 pages.
5. *L'Abeille dans l'ambre, Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance* (première édition), Paris, Les Belles Lettres, 1989, 568 pages. Prix Desrousseaux de l'Association pour l'encouragement des études grecques.
6. Leon Battista Alberti, *Fables sans morale*, suivies des *Prophéties facétieuses* de Léonard de Vinci, traduction, préface et notes de P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps fabuleux », 1997, 111 pages.
7. Marsile Ficin, *Commentaire sur « Le Banquet » de Platon, « De l'amour » (1468)*, édition critique, traduction nouvelle, introduction et notes de P. Laurens, Paris, Les Belles lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2002, 319 pages.
8. *Anthologie de la lyrique latine de la Renaissance, édition bilingue*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, 440 pages.
9. Francesco Petrarca, *L'Africa, Chants I-V*, édition critique, traduction et notes P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2006, 297 pages.
10. Giovanni Boccaccio, *Le Décaméron*, traduction de Giovanni Clerico, préface, dossier et notes de P. Laurens, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2006, 1056 pages.

11. *Anthologie de l'épigramme. De l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2007, 398 pages.
12. *La Dernière Muse latine. Douze lectures poétiques, de Claudien à la génération baroque*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Belles Lettres / Essais », 2008, 327 pages.
13. *L'Âge de l'inscription, études sur la renaissance de l'inscription latine du xv^e au xvii^e siècle*, en collaboration avec Florence Vuilleumier Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Cabinet des images » 2008, 290 pages.
14. *Anthologie grecque*, tome IX (= *Anthologie Palatine*, Livre X: *Les Épigrammes morales*), texte établi par Jean Irigoïn, Francesca Maltomini, présentation, traduction, annotation P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2011, LXIII-111 pages.
15. *L'Abeille dans l'ambre, Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, deuxième édition, revue et augmentée, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Belles Lettres / Essais », 2011, 719 pages.
16. Marc-Antoine de Muret, *Julius César*, texte, présentation et commentaire Giacomo Cardinali, traduction P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2012, CCCXLVI + 230 pages.
17. Francesco Petrarca, *Lettres de la vieillesse*, XVI-XVIII, en collaboration avec Jean-Yves Boriaud, Elvira Nota, Ugo Dotti, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », 2013, 400 pages.
18. *Histoire critique de la littérature latine. De Virgile à Huysmans*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, 652 pages.
19. Leon Battista Alberti, *Momus*, en collaboration avec Francesco Furlan, Francesco di Alessandro, Claude Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'Humanisme », sous presse, 2015.

Préfaces

20. Emanuele Tesauro, *L'Idée de la parfaite devise*, avec Florence Vuilleumier, traduction F. Vuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps éloquent », 1992 (pages 9 à 69).
21. Leon Battista Alberti, *Momus ou le Prince*, traduction Claude Laurens, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Corps fabuleux », 1994 (pages 9 à 35).
22. André Alciat, *Emblèmes (1551)*, Paris, Klincksieck, 1997 (pages 7 à 50).
23. Hermogène, *L'Art de la Rhétorique*, traduction Michel Patillon, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Idea », 1998 (pages 7 à 24).
24. Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico 1670*, avec Florence Vuilleumier, réimpr., Fossano, Editrice artistica piemontese, 2000 (pages 41 à 57).
25. Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Belles Lettres / Essais », 2010 (pages 7 à 15).

Articles et communications

26. « À propos d'une image catullienne (c. 70, 4) », *Latomus*, XXIV, 1965, p. 85-104.
27. « Martial et l'épigramme grecque du I^{er} siècle après J.-C. », *Revue des études latines*, XLIII, 1966, p. 315-341.
28. « Trois nouvelles épigrammes d'Ausone », *Rivista di cultura classica e medioevale*, III, 1971, p. 182-192.
29. « Une épigramme élogieuse et deux parodies », *Revue de philologie*, XLVII, 1973, p. 91-95.
30. « La poésie latine de la Renaissance », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 4^e s., 1975, 1, p. 121-129.
31. « Un grand poème latin baroque : la *Bulla* de Richard Crashaw », *Vita Latina*, LVII, 1975, p. 22-33.
32. « L'épigramme latine et le thème des hommes illustres au XVI^e siècle : *Icones et Imagines* », dans *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne. Actes du Colloque de Tours, 14-19 déc. 1975*, dir. Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1977, coll. « Caesarodunum », p. 123-132.
33. « Rome et la Germanie chez les poètes humanistes allemands », dans *L'Humanisme allemand 1480-1540. Actes du XVIII^e Colloque international de Tours 1975*, Paris/München, Vrin/Fink, coll. « De Pétrarque à Descartes »/« Humanistische Bibliothek », 1979, p. 339-355.
34. « *Ars ingenii* : la théorie de la pointe au XVII^e siècle (Baltasar Gracián, Emanuele Tesauro) », *La Licorne*, 3, « Formes brèves. De la γνῶμη à la pointe : métamorphoses de la *sententia* », 1979, 3, p. 185-213.
35. « Le *dizain de neige* : histoire d'un poème, ou des sources latines du pétrarquisme européen », dans *Troisième congrès international d'études néo-latines. Acta Conuentus neo-latini Turonensis (Tours, 6-10 septembre 1976)*, dir. Jean-Claude Margolin, Paris, Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1980, t. 1, p. 557-570.
36. « Au tournant du siècle, une synthèse fragile : *l'Essai des merveilles* d'Étienne Binet », dans *L'Automne de la Renaissance, 1580-1630. XXII^e Colloque international d'études humanistes (Tours, 3-13 juillet 1979)*, dir. Jean Lafond, André Stegmann, Paris, Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes », 1981, p. 69-79.
37. « Racines et fruits de la *Agudeza y Arte de ingenio* de Baltasar Gracián. La naissance d'une nouvelle rhétorique », dans *Permanences et résurgences culturelles dans le monde ibérique et ibéro-américain. Actes du XVI^e Congrès national de la Société des hispanistes français, Aix-en-Provence, 16-17 mars 1980*, Aix-en-Provence, Publications de l'université d'Aix-en-Provence, 1981, p. 149-163.
38. « Martial, ou l'épigramme grecque et latine de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance », compte rendu de thèse dans *L'information Littéraire*, 1980, 5, p. 201-206.
39. « *Diuinus poeta*, ou la transcendance de Virgile dans la *Poétique* de Jules-César Scaliger », dans *Atti del Convegno mondiale scientifico di studi su Virgilio (Mantova-*

- Roma-Napoli, 19-24 sept. 1981*), org. Accademia nazionale Virgiliana, Milano, Mondadori, 1984, p. 387-400.
40. « Cicéron, maître de la *breuitas* », dans *Présence de Cicéron. Hommage au R.P. Maurice Testard: Actes du Colloque d'Azay-le-Féron (25-26 sept. 1982)*, dir. Raymond Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Césarodunum. Série bis », 1984, p. 29-41.
 41. « Le poème inépuisable », dans *Hommages à Henri Bardou*, dir. P. Laurens et Marcel Renard, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 244-261.
 42. « La performance stylistique dans le chapitre *De numeris*: Jules-César Scaliger lecteur de Denys d'Halicarnasse », dans *La Statue et l'Empreinte. La poésie de Jules-César Scaliger*, Colloque Tours, C.E.S.R., 1983, dir. P. Laurens et Claudie Balavoine, Paris, Vrin, coll. « L'oiseau de Minerve », 1986, p. 131-150.
 43. « Du modèle idéal au modèle opératoire: la théorie épigrammatique aux XVI^e et XVII^e siècles », dans *Le Modèle à la Renaissance*, dir. Jean Lafond, P. Laurens, Claudie Balavoine, Paris, Vrin, coll. « L'oiseau de Minerve », 1986, p. 183-208.
 44. « Les lacs, l'Escale: les *Logogriphe*s de Jules-César Scaliger », *Acta Scaligeriana*, Travaux de la Société académique d'Agen, 3^e s., VI, 1986, p. 221-133.
 45. « Monsieur de Montaigne disait que... (bathmologies) », dans *Rhétorique de Montaigne (Colloque de la Société des amis de Montaigne, Paris, 14-15 décembre 1984)*, dir. Frank Lestringant, Marc Fumaroli, Claude Blum, Paris, Champion, coll. « Publications de la Société des amis de Montaigne », 1985, p. 73-84.
 46. « Figure du monde, figures de mots dans un poème de Jacob Balde (*De uanitate mundi*, XCIX) », *Bulletin de la faculté des Lettres de Mulhouse*, XV, « De Virgile à Balde. Hommage à Andrée Thill », 1987, p. 217-230.
 47. Articles « Muret » et « Ramus » dans *Les Prosateurs latins en France au XVI^e siècle*, dir. Jacques Chomarat, Paris, PUPS, 1987, p. 467-503 et 505-529.
 48. « *Nature aureus iocus*: la merveille et l'expérimentateur » (Conférence à la Société romande des études latines et grecques, Genève, novembre 1987), résumé dans *Revue des études latines*, LXVI, 1988.
 49. « *Eros apteros* ou la description impertinente » *Revue des études grecques*, CI, 2, « VI^e Congrès de la Société internationale d'histoire de la rhétorique, Tours-Poitiers, juillet 1987 », 1988, p. 255-274.
 50. « La philosophie du virtuoso », communication au colloque *Tabourot, seigneur des Accords. Un Bourguignon poète de la fin de la Renaissance*, Dijon, 25-27 mai 1988, org. François Moureau, Michel Simonin.
 51. « De Virgile à Racine: importance de Jules-César Scaliger », communication au colloque international *Un classicisme ou des classicismes*, Reims, 5-7 juin 1991, org. Jean-Pierre Néraudeau, Georges Forestier (Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes).

52. « Iris, fille de Thaumás, ou les conditions du déploiement d'un grand style descriptif à la fin de la Renaissance et à l'âge baroque » communication aux « études latines », *Revue des études latines*, LXIX, 1991, p. 187-202.
53. « La poétique de la langue : la description de l'objet dans les offrandes de l'*Anthologie grecque* et dans les *Xenia* et *Apophoreta* de Martial », *Revue de philologie*, LXVI, 2, 1992, p. 302-315.
54. Avec Florence Vuilleumier, « Aux sources des *Emblèmes* d'Alciat : les modèles épigrammatique et épigraphique », communication pour le « Network on the classical tradition in the Middle Ages and Renaissance », Wolfenbüttel, 22-23 mars 1993.
55. Invitation à présenter à nouveau cette communication avec Florence Vuilleumier à Louvain devant la « Society for Emblem Studies », section Low-Countries, et dans sa version anglaise : « For an Archaeology of the Emblem: Andrea Alciati between Epigrammatic and Epigraphic models », en conférence plénière à la *Third International Emblem Conference*, Pittsburgh, 16-19 août 1993, org. Daniel Russell. Un premier état de ce « *work in progress* » a été publié, sous le titre :
56. « De l'Archéologie à l'Emblème : la genèse du *Liber Alciati* », *Revue de l'Art*, 101, 4, 1993, p. 86-95.
57. « *Simplicitas* vs *argutia* : Emanuele Tesaurò et l'*ethos* de l'inscription monumentale », conférence plénière pour le IX^e *Congrès international d'histoire de la rhétorique. Ninth-biennial Conference of the International Society of the History of Rhetoric*, Torino, 21-24 juillet 1993.
58. Avec Florence Vuilleumier, « Fra storia e emblema: la raccolta delle *Iscrizioni milanesi* di Andrea Alciato », *Eutopia*, III, 1-2, « Convegno internazionale *Vox Lapidum*. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittorio (Aquasparta-Urbino 11-13 settembre 1993) », dir. Filippo Coarelli, P. Laurens, Mario Luni, Florence Vuilleumier, 1994, p. 174-216.
59. La version française de la communication a été publiée dans la *Revue des études latines*, LXXII, 1995, p. 218-237.
60. « Le double débat sur le style et sur la langue de l'inscription à l'Âge classique », *Eutopia*, III, 1-2, « Convegno internazionale *Vox Lapidum*. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittorio (Aquasparta-Urbino 11-13 settembre 1993) », dir. Filippo Coarelli, P. Laurens, Mario Luni, Florence Vuilleumier, 1994, p. 231-249.
61. « Objet poétique, objet de science : *color in nigris nubibus arqui* », conférence plénière à la *Conference European Cultural Systems during the Pre-Cartesian Period*, org. Ilana Zinguer, Haifa, 22-25 mai 1994.
62. « Modèles plautiniens dans la lyrique latine de la Renaissance, de Marulle à Kaspar von Barth » : communication au *European Science Foundation Network on the classical Tradition in the Middle Ages and Renaissance*, Louvain, 26-26 mai 1994.
63. Avec Florence Vuilleumier, « *Scriptura monumentalis* : le retournement du modèle », communication pour le colloque *La Renaissance : un héritage conflictuel*,

- org. Fosca Mariani Zini (Groupe de recherche sur l'histoire de la philologie et la science des œuvres), Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 14-16 juin 1994.
64. Articles « Martial », « L'épigramme à la Renaissance », « Konrad Celtis », « Ulrich von Hutten », dans *Dictionnaire universel des littératures*, dir. Béatrice Didier et Hubert Zehnacker, pour la partie latine, Paris, PUF, 1994.
 65. « La poétique du philologue : les *Miscellanea* de Politien dans la lumière du premier centenaire », *Euphrosyne*, n.s., 23, « Colloque du VI^e centenaire de la mort de Politien (Lisbonne, novembre 1994) », 1995, p. 349-367.
 66. « Entre histoire et emblème : le recueil des *Inscriptions milanaises* d'André Alciat », *Revue des études latines*, LXXII, 1995, p. 218-237 (version française du n° 58).
 67. « *Pius Æneas*, héros de la vie contemplative dans les *Disputationes Camaldulenses* de Cristoforo Landino », dans *Les Loisirs et l'héritage de la culture classique. Actes du XII^e Congrès de l'Association Guillaume Budé (Dijon, 27-31 août 1993)*, dir. Jean-Marie André, Jacqueline Dangel, Paul Demont, Bruxelles, Latomus, 1996, p. 441-451.
 68. « Le *Dialogue des orateurs* de Juste Lipse », dans *Actes du Colloque international Juste Lipse (1547-1606) en son temps (Rencontres européennes de Strasbourg, 15-17 septembre 1994)*, dir. Christian Mouchel, Paris, Champion 1996, p. 103-115.
 69. « De Nicéphore Calliste à Oscar Wilde : la dernière danse de Salomé dans le *Christus patiens* d'Emanuele Pimenta », dans *Les Décadents à l'école des Alexandrins. Colloque international, Valenciennes, 30 novembre-1^{er} décembre 1995*, dir. Perrine Galand-Hallyn, Valenciennes, coll. « Lez Valenciennes », 1996, p. 257 suiv.
 70. « L'atelier latin baroque : vers de nouvelles stratégies descriptives », conférence à l'Institut des hautes études de Gand, le 29 février 1996.
 71. « Musiques de l'élégie : d'Ovide à Racine », conférence faite au *Colloque sur l'Élégie*, organisé à Paris, Sorbonne, mai 1996.
 72. Avec Florence Vuilleumier, « Les *Emblèmes* d'Alciat et le modèle archéologique », communication au *XVII^e Congresso internazionale di Studi Umanistici. Le scienze nell'Umanesimo marchigiano*, Sassoferrato, 26-29 juin 1996.
 73. « Un théâtre lyrique de langue latine : le *Rubenus* de Mario Bettini », conférence à la faculté des Lettres de Toulouse, le 7 février 1997.
 74. « L'évolution de la lyrique latine de la Renaissance », conférence pour le 60^e Anniversaire de fondation de la revue *Latomus*, org. Société d'études latines de Bruxelles, Bruxelles, le 4 octobre 1997.
 75. « La médiation humaniste : *Instauratio totius artis rhetorice* », conférence pour le 20^e Anniversaire de la Société internationale d'histoire de la rhétorique-section française, Paris, Sorbonne, novembre 1997.
 76. « De la *Agudeza compuesta* au récit épigrammatisé : la cas Giambattista Marino », *La Licorne*, 46 « La constitution du texte : le tout et ses parties. Renaissance-Âge classique » (Actes du Colloque, Poitiers, 20-22 mars 1997), dir. Danielle Boillet, Dominique Moncoud'huy, 1998, p. 49-60.

77. « Nouveaux fragments d'antiques », conférence prononcée au colloque *Pascal Quignard*, org. Dolorès Lyotard (Université de Dunkerque), Paris-Dunkerque, 16-18 novembre 1998.
78. « Sapientia et filia et soror eloquentia », allocution lors de la remise à Alain Michel de son épée d'académicien, Paris, en Sorbonne, le 9 novembre 1998.
79. « Épigramme grecque, épigramme latine : un héritage conflictuel ? », conférence faite au Convegno *Il rinnovamento umanistico. La poesia. I. L'epigramma latino*, org. Istituto Italiano per gli Studi Filosofici-Centro di Studi sul Classicismo, San Gimignano, 19-20 mars 1999. Voir n° 116.
80. « L'atelier latin baroque », *Littératures classiques*, 36, « Le baroque en question(s) », dir. Didier Soullier, 1999, p. 213-229.
81. « Rêverie sur une goutte de rosée », *Helmantica*, L, « Chemins de la re-connaissance en hommage à Alain Michel », dir. Philippe Heuzé, Jackie Pigeaud, 1999, p. 465-476.
82. « Entre la poursuite du débat sur le style et le couronnement du chapitre sur l'actio : Vossius et le réaménagement de l'espace rhétorique (1600-1625) », dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, dir. Marc Fumaroli, Paris, PUF, 1999, p. 499-516.
83. « Traduire Martial », *Revue des études latines*, LXXVI, 1999, p. 200-215.
84. « Jean Second ou le désir de l'Anacréon perdu », dans *La Poétique de Jean Second et son influence au XVI^e siècle* (Actes du colloque de Paris, 6-7 février 1998), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Cahiers de l'Humanisme. Série », 2000, p. 11-24.
85. « Modèles plautiniens dans la lyrique latine de la Renaissance : de Marulle à Kaspar von Barth », *Cahiers de l'Humanisme*, I, 2000, p. 243-261.
86. « *Fiunt singula connexa quodam choro*. La fabrique de la morale dans les *Anuli* de L. B. Alberti », dans *Actes du Congrès international Leon Battista Alberti, Paris, 10-15 avril 1995*, dir. Francesco Furlan, P. Laurens, Sylvain Matton, Paris, Vrin, coll. « Nova Humanistica », 2001, t. 2, p. 527-544.
87. « Trois lectures du vers virgilien : Coluccio Salutati, Giovanni Gioviano Pontano, Jules-César Scaliger », *Revue des études latines*, LXXIX, 2001, p. 215-235.
88. « Le Parallèle. Réflexions sur la place et l'utilité de la controverse savante dans la réception des auteurs de l'Antiquité », dans *Tradition classique et modernité. Actes du 12^e Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 19-20 octobre 2001*, dir. Alain Michel, Jean Leclant, Paris, De Boccard, coll. « Cahiers de la Villa Kérylos », 2002, p. 157-170.
89. « *Platonicam aperiamus sententiam* : la *lectura platonis* dans le *Commentaire sur le banquet* », dans *Marsile Ficin ou les mystères platoniciens. Actes du XLII^e Colloque international d'études humanistes, C.E.S.R., Tours, 7-10 juillet 1999*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Cahiers de l'Humanisme. Série », 2002, p. 17-28.
90. « *Memoriae haerent*. Matériaux pour une histoire de l'épigramme polémique », dans *La Parole polémique*, Actes du Colloque Sorbonne, octobre 1998,

- dir. Gilles Declercq, Michel Murat, Jacqueline Dangel, Paris, Champion, 2003, p. 131-147.
91. « Une situation de rivalité stylistique : la réussite tardive d'un Anacréon latin », dans *La Poésie grecque antique, 13^e Colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer, 18-19 octobre 2002*, dir. Jacques Jouanna, Jean Leclant, Paris, De Boccard, coll. « Cahiers de la villa Kérylos », 2003, p. 203-221.
 92. « Il y avait quelqu'un ici qui vient de s'enfuir en laissant son parfum », préface à *Lecture d'Ovide publiée à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, dir. Emmanuel Bury, Mireille Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
 93. Avec Florence Vuilleumier Laurens, « La diète des intellectuels », dans *Nourriture et littérature. De la fourchette à la plume*, Actes du Colloque d'Orléans, 25-26 avril 2002, dir. Thanh-Vân Ton-That, Paris, Les Trois Plumes, 2003, p. 29-38
 94. « Pétrarque, *L'Afrique* (chant V). Traduction et présentation », *Conférence*, 18, 1, 2004, p. 425-483.
 95. « "Un doux désir de mourir" (Pétrarque, *Rvf.* 323 et *Sen.*, X, 5) », *Europe*, 3, 2004, p. 902-903.
 96. « La lettre à Horace (*Familiaris* XXIV, 10 : un modèle de la *silve* politianesque », dans *Pétrarque épistolier. Actes des Journées d'études, Toulouse, 26-27 mars 1999*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les Cahiers de l'Humanisme. Série », 2004, p. 119-133.
 97. « *Illustrium uirorum icones*. L'association du texte et de l'image dans le livre imprimé », communication au *Convegno Epigrafe e immagine. I Tituli del pavimento dell'Opera del Duomo*, org. Roberto Guerrini, Sienne, Opera Metropolitana del Duomo, 8-10 oct. 2004.
 98. « Retour du Pétrarque latin », conférence de l'Association Guillaume Budé, Paris, Sorbonne, le 26 juin 2004, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 2005, p. 16-39.
 99. « Expérimentation poétique et allégorie dans trois œuvres latines d'Alberti : *Apologi, Intercenales, Momus* », *Conférence*, 21, 2005, p. 489-511.
 100. « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique. Le point sur une recherche », communication présentée à l'Académie des inscriptions et belles lettres le 24 juin 2005, dans *Compte rendu de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, avril-juin 2005, p. 883-910.
 101. « Pétrarque, Montaigne, Chateaubriand », dans *La Postérité répond à Pétrarque, 1304-2004. Défense et Illustration de l'Humanisme. VII^e Centenaire de la naissance de Pétrarque. Actes du Colloque d'Avignon, 22-24 janvier 2004*, dir. Ève Duperray, Paris, Beauchesne, 2006, coll. « Bibliothèque historique et littéraire », p. 175-186.
 102. « Le poids d'un flocon de neige. La perception du vers virgilien dans l'*Actius* de Giovanni Gioviano Pontano », dans *Atti della Giornata per il centenario della morte di Giovanni Pontano*, 7 mai 2004, dir. Antonio Garzia, Napoli, Accademia Pontaniana, coll. « Quaderni dell'Accademia Pontaniana », 2006, p. 29-44.

103. « Le retour de l'Alberti latin (*Apologues, Propos de table, Momus*) : une poétique de l'allégorie », dans *Alberti humaniste et architecte. Actes du Colloque du Louvre (25 sept. 2004)*, dir. Françoise Choay, Michel Paoli, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts-Le Louvre, 2006, p. 111-127.
104. « Le *Canzoniere* et le *Secretum* au prisme du grand poème inachevé », dans *Sul « Canzoniere » di Francesco Petrarca*, dir. Paolo Grassi, Frank La Brasca, Paris, L'inventaire, coll. « Quaderni dell'Hotel de Gallifet », 2006, p. 11-25.
105. Avec Florence Vuilleumier Laurens, « Les inscriptions latines de Paul Tallemant à la galerie des Glaces de Versailles : compte rendu de chantier », note d'information présentée à l'Académie des inscriptions et belles lettres le 1^{er} décembre 2006 dans *Compte rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, novembre-décembre 2006, p. 2085-2115.
106. « Un aspect de la fortune du *De remediis* de Pétrarque en Europe du Nord : de l'illustration à la mise en emblème » [le *Lapis Lydius* (1639) d'Antoine de Bourgogne], dans *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa. Convegno internazionale di Studi, Padova, 17-18 giugno 2004*, dir. Giovanni Belloni, Giuseppe Frasso, Manlio Pastore Stocchi, Giovanni Velli, Roma/Padova, Antenore, 2007, p. 233-249.
107. Deux autres versions élargies devant l'Académie des Intronati à Sienne, puis à la Scuola Normale de Pise.
108. « Quelques traces de l'*Amatorius* ou *Dialogue sur l'amour* de Plutarque chez Alberti », dans *Alberti e la tradizione. Per lo « smontaggio » dei « mosaici » albertiani. Atti del Convegno internazionale del Comitato nazionale VI° Centenario della nascita di Leon Battista Alberti, Arezzo, 23-24 sept. 2004*, dir. Roberto Cardini et Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007, p. 65-79.
109. Avec Florence Vuilleumier Laurens, « Les inscriptions de la Galerie : une épigraphie de la gloire », dans *La Galerie des Glaces. Histoire et restauration*, Dijon, Faton, 2007, p. 172-179, 394-395 et Annexe 12 « Les inscriptions de la galerie des Glaces », p. 404-409.
110. *Ibid.*, traduction anglaise sous l'intitulé : *The Hall of Mirrors: History & Restoration*, Manchester VT, Hudson Hills Press, 2008.
111. Avec Florence Vuilleumier Laurens, « La découverte et le déchiffrement des inscriptions latines de la galerie des Glaces », *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 86, 2007, p. 57-164.
112. – « Il *re di guerra* e il *re di pace* sotto la luce della recente scoperta delle iscrizioni latini della *Galerie des Glaces* di Versailles », dans *Atti del Convegno Internazionale Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo (Complesso Museale Santa Maria della Scala, 26-27 ott. 2007)*, dir. Marilena Caciorgna, Luigi D'Anselmo, Maria Marongiu, Monteriggioni (Siena), Il Leccio, 2008, p. 93-108.
113. – « L'énigme du miroir », dans *République des Lettres, République des Arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli*, dir. Christian Mouchel et Colette Nativel, Genève, Droz, 2008, p. 371-384.

114. Conférence pour la présentation du volume *Francesco Petrarca, « Rerum vulgarium fragmenta »*. *Edizione critica di Giuseppe Savoca* au cours de la « XI^a Settimana della Cultura (18-26 aprile 2009) », Milano, Biblioteca Braidense, le 22 avril 2009.
115. Avec Florence Vuilleumier Laurens, « *Scriptura monumentalis*: le détournement du modèle antique », dans *Gli antichi e i moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, dir. Lucia Bertolini, Donatella Coppini, Firenze, Polistampa, 2009, t. II, p. 741-758.
116. « Epigramma greco, epigramma latino : una eredità conflittuale? », dans *Il rinnovamento umanistico della poesia: L'epigramma e l'elegia*, dir. Roberto Cardini et Donatella Coppini, Firenze, Polistampa, 2009. Traduction de la communication n° 79.
117. « Laure, l'amour, le soleil : la paronomase et le sentiment de la langue chez Pétrarque », *La Célibatrice*, 21, « Dante Alighieri. Les effets inattendus de l'amour de la langue », 2010.
118. La conférence, dédiée à Alain-Philippe Segonds, a été reprise, avec la permission des organisatrices, dans le volume d'hommages offert à ce savant, dans *Omnia in uno*, dir. Nuccio Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 307-318.
119. « La violence de la douceur dans l'œuvre de Pétrarque », communication au XXXIII^e Colloque international de la Société Internationale de Recherches Interdisciplinaires sur la Renaissance : *La Douceur dans la pensée moderne*, Paris-Sorbonne, 15-17 déc. 2011, org. Margaret Jones-Davies, Florence Malhomme, à paraître (Turnhout, Brepols).
120. « À propos de quelques figures inspirées d'Alciat : emblèmes et iconologie », communication au Convegno Internazionale di Studi *L'iconologia di Cesare Ripa. Fonti Letterarie e figurative dall'Antichità al Rinascimento*, Pontignano, 3-4 mai 2012, org. Roberto Guerrini.
121. « Avez-vous lu Maxime de Tyr? », communication à : *Les Œuvres latines de Leon Battista Alberti, Table ronde en l'honneur de la publication par Roberto Cardini de « Leon Battista Alberti, Opere Latine »*, Paris, Sorbonne, le vendredi 4 mai 2012, org. Hélène Casanova-Robin, à paraître (Paris, Classiques Garnier).
122. « I'vo gridando 'Pace, pace, pace' », communication au Colloque *Les Arts de la paix dans une Europe en guerre (1450-1945)*, en hommage à Marc Fumaroli, Paris, Collège de France, 6-8 juin 2012, à paraître.
123. « De Lorenzo Valla à Charles Dufresne du Cange : l'autre voie », dans *La Diffusione europea del pensiero del Valla. Atti del convegno del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla, Prato, 3-6 dicembre 2008*, dir. Mariangela Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2012, p. 251-262.
124. « Nel cantiere del Valla : le malaise du traducteur », dans *Studi di filologia e letteratura umanistica per Mariangela Regoliosi*, dir. Lucia Bertolini et Donatella Coppini, Firenze, Polistampa, 2012, p. 709-725.

125. « Poésie et rhétorique : le cas de l'épigramme », communication au Colloque de la villa Kérylos, *Charmer, convaincre. La rhétorique dans l'histoire*, org. Jacques Jouanna, Laurent Pernot, Michel Zink, les 4-5 octobre 2013, à paraître.
126. « *Preceptor inclite*. Les lettres de Boccace à Pétrarque. Lettres conservées, lettres perdues, lettres reconstituées », communication au Colloque international *Boccace, humaniste latin. Célébration du 7^e centenaire de la naissance de Boccace*, org. Hélène Casanova-Robin, Paris, Sorbonne, 14-16 octobre 2013, à paraître.
127. « Le poème feu d'artifice, effort extrême d'une théorie de la variation », dans *La « Variatio » : l'aventure d'un principe d'écriture, de l'Antiquité au XXI^e siècle*, dir. Hélène Vial, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lectures de la Renaissance latine », 2014, p. 477-488.
128. « *Flos commentariorum* : la place du *Commentaire sur le Banquet* dans le corpus des commentaires *in Platonem* », dans *Commenter et philosopher à la Renaissance, tradition universitaire, tradition humaniste. Symposium international de Lille, 22-24 novembre 2010*, dir. Laurence Boulègue, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p. 123-134.
129. « Une dédicace amoureuse : le don du *De amore* de Ficin à Jean Cavalcanti », dans *Pratiques latines de la dédicace : permanences et mutations, de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. Jean-Claude Juhle, Actes du colloque international de Paris, Sorbonne, 12-14 décembre 2011, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 433-444.
130. Chapitre « Traductions des textes latins et grecs » dans le volume IV (*XX^e siècle*) de l'*Histoire des traductions en langue française*, dir. Yves Chevrel, Paris, Verdier, à paraître.

PREMIÈRE PARTIE

Célébration de la poésie latine

QUE SONT LES AMANTS DE TIBUR DEVENUS ?

Anne Videau

À Taormine, cet été 2003.

Et quoscumque meo fecisti nomine uersus

Vre mihi. Laudes desine habere meas.

Pelle bederam tumulo, mihi qua pugnante corymbo

Molli contortis alligat ossa comis.

Ramosis Anio qua pomifer incubat aruis

Et numquam Herculeo numine pallet ebur,

Hic carmen media dignum me scribe in columna,

Sed breue quod currens uector ab Vrbe legat:

HIC TIBURTINA IACET AUREA CYNTHIA TERRA

ACCESSIT RIPÆ LAUS ANIENE TULÆ.

Et tous les vers que de mon nom tu fis,

Pour moi, brûle-les. Arrête de garder ces éloges de moi.

De ma tombe chasse le lierre qui en luttant de ses corymbes,

Mollement entortille mes os des nœuds de ses cheveux.

Parmi les labours ombragés où l'Anio, en fruits fécond,

s'allonge,

Et jamais par la grâce d'Hercule l'ivoire ne jaunit,

Ici écrits, en pleine colonne, un poème digne de moi

Mais bref, qu'en sa course le lise le cavalier venant de la Ville:

« Ci-gît en terre tiburtine Cynthie d'or.

La gloire, Anio, en vient grandir celle de ta rive »¹.

Avec une acuité et une ouverture dialectique hors pair, Julien Benda tirait le meilleur du comment ceux de son époque ont su entendre les auteurs. Tel Romain Rolland à Beethoven, Louis Bertrand à saint Augustin, André Suarès à Dostoïevski, il applique à Properce la « méthode du cœur² », prêt pour la femme aimée, « Mélisande », à « [s']insérer dans une âme », à « dire l'âme de Properce », à « revivre [...] la passion de Properce »³. Et, quoiqu'à son corps défendant, il excelle à saisir les « traits de l'amant martyr », du « virtuose de la jalousie »⁴ ; donnant la parole au héros, mais à elle aussi, Cynthie, *in utramque partem*, comme le veut l'élégie, il en épouse ainsi la dualité et la part belle faite à la femme. À son corps défendant – lui qui avait naguère pourfendu Henri Bergson –, car « les formes littéraires » influent sur le poète « selon le mode d'un canal qui impose à une onde la direction de son cours »⁵. Qui eut alors autant la conscience qu'un écrivain a la « manière de sentir propre à son temps, à son

1 Properce, *Élégies*, IV, 7, v. 77-86.

2 J. Benda, *Properce ou les Amants de Tibur*, Paris, Grasset, 1928, p. 99-100.

3 *Ibid.*, p. 9, 15 et 110.

4 *Ibid.*, p. 64-66.

5 *Ibid.*, p. 12.

école, et non à son être particulier » ? mais qui revendique mieux que lui pour l'écrivain, et pour chacun : « L'individualisme romantique n'est pas seulement l'essence de l'homme de lettres, mais de l'homme tout court »⁶.

In utramque partem. Pour saisir objectivement son poète, il écoute aussi Frédéric Plessis⁷ et Raymond Bonnafous, exégètes de la biographie propertienne, parcourt les éditions anciennes, lit Louis Havet⁸. Mais, surtout, il cherche à saisir le « phénomène littéraire qu'est l'œuvre de Propertius », son « dispositif verbal », « propre ou non à charmer [s]es sens ou à toucher [s]on âme », il remarque le gracieux, le pittoresque, poursuit la « poésie pure » et sa « musique verbale »⁹.

« Ainsi je laissais mon esprit concevoir des genres, juger des rythmes, découvrir des rapports. Et j'en tirais plus de joie que de communier avec une âme » : *Octobre 1927* le laisse suspendu sur cette aporie, entre le cœur et la raison, entre la passion et le dire.

Entre lui et nous, il y a eu, en France, Jean-Paul Boucher¹⁰, tout récemment, Simone Viarre¹¹ ; nous lisons Propertius avec James L. Butrica, Francis Cairns, George Patrick Goold, Paolo Fedeli, Stephen J. Heyworth, Theodore D. Papanghelis, Otto Skutsch¹², mais aussi William Anthony Camps, Volker Eckert, Bernhard Georg, Giancarlo Giardina, Hans-Christian Günther, Lawrence Richardson Jr, Hans-Peter Syndikus¹³, et bien d'autres. S'attardant

6 *Ibid.*, p. 23.

7 F. Plessis, *Études critiques sur Propertius et ses Élégies*, Paris, Hachette, 1884.

8 L. Havet, *Notes critiques sur Propertius*, Paris, Champion, 1916.

9 J. Benda, *Propertius*, *op. cit.*, p. 117.

10 J.-P. Boucher, *Études sur Propertius : problèmes d'inspiration et d'art*, Paris, De Boccard, 1965.

11 *Propertius. Élégies*, éd. S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2005.

12 J.L. Butrica, *The Manuscript Tradition of Propertius* (*Phoenix*, supp. XVII), Toronto, Toronto University Press, 1984 ; F. Cairns, *Sextus Propertius: the Augustan Elegist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 ; *Sesto Propertio: Il primo libro delle Elegie*, éd. P. Fedeli, Firenze, Olschki, 1980 ; *Sexti Propertii Elegiarum libri IV*, éd. P. Fedeli, Stuttgart, Teubner, 1984 (1994²) ; *Propertius, codex Guelferbytanus Gudianus 224 olim Neapolitanus*, préf. P. Fedeli, Assisi, Accademia propertiana del Subasio, 1985 ; *Propertio. Elegie libro II*, int., texte et comm. P. Fedeli, Cambridge, Francis Cairns publications, 2005 ; *Propertius Elegies*, éd. G.P. Goold, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, coll. « Loeb Classical Library », 1990 ; la même édition revue en 1999 ; *Sexti Propertii elegos*, éd. S.J. Heyworth, Oxford, Clarendon Press, 2007 ; S.J. Heyworth, *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford, Oxford University Press, 2007 ; T.D. Papanghelis, *Propertius: A Hellenistic Poet on Love and Death*, London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1987 ; O. Skutsch, « The Structure of the Propertian *Monobiblos* », *Classical Philology*, 58, 1963, p. 238-239.

13 *Propertius, Elegies, Book I*, éd. W.A. Camps, Cambridge, Cambridge University Press, 1961 ; V. Eckert, *Untersuchungen zur Einheit von Propertius I*, Heidelberg, Carl Winter, 1985 ; B. Georg, *Exegetische und schmückende Eindichtungen im ersten Propertiusbuch*, München, Paderborn, 2001 ; *Propertio, Elegie*, éd., trad. G. Giardina, Roma, L'Ateneo, 2005 (éd. revue et corrigée, Pisa/Roma, Fabrizio Serra, 2010) ; H.-C. Günther, *Quæstiones Propertianæ*, Leiden, Brill, 1997 ; *Propertius, Elegies I-IV*, éd. L. Richardson Jr., Norman, University of Oklahoma Press, 1976, 2006² ; H.-P. Syndikus, *Die Elegien des Propertius: eine Interpretation*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.

sur la « manie de l'allusion mythologique » chez le poète des amants de Tibur, Benda critiquait « les dégâts qu'elle fait dans son ouvrage, les élans qu'elle y arrête », « mais, disait-il, je voyais aussi les beaux effets qu'elle y amène »¹⁴. Paul Veyne donne tout un chapitre à la « Nature et [l']usage de la mythologie¹⁵ ». C'est lui qui initie une distance quasi radicale entre l'auteur qui jadis vécut et celui qu'il désigne du nom d'*ego*, écrivant d'une plume piquante, à son accoutumée : « L'amoureux poète est une espèce vivante qu'on ne trouve que dans ce monde-là¹⁶ ». Il fait saillir ce qu'il appelle « humour » en citant Boucher : « La plaisanterie est un trait de la poésie personnelle à Rome¹⁷ ». À propos du poète de Délie :

Tibulle est humoriste pour les mêmes raisons que Properce. L'élégie est une poésie pseudo-autobiographique où le poète est de mèche avec ses lecteurs aux dépens de son propre *ego*¹⁸.

Dédions ici cette lecture pour éclairer en miniature les formes que le poète des amants de Tibur confère à l'une de ses plus belles élégies : les formes mêmes de sa *psychè*, éprise de la Cynthie qu'il veut unique et à lui seul, garante de son identité dans le moment troublé des guerres civiles¹⁹.

Qualis Thesea iacuit cedente carina
Languida desertis Cnosia litoribus,
Qualis et accubuit primo Cepheia somno
Libera iam duris cotibus Andromede,
 5 *Nec minus assiduis Edonis fessa choreis*
Qualis in herboso concidit Apidano,
Talis uisa mihi mollem spirare quietem
Cynthia non certis nixa caput manibus,
Ebria cum multo traherem uestigia Baccho
 10 *Et quaterent sera nocte facem pueri.*
Hanc ego, nondum etiam sensus deperditus omnis,
Molliter inpresso conor adire toro.

14 J. Benda, *Properce*, op. cit., p. 118-119.

15 P. Veyne, *L'Élégie érotique romaine. L'amour, la poésie, l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1983, chap. 8.

16 *Ibid.*, p. 115.

17 *Ibid.*, p. 47.

18 *Ibid.*, p. 55.

19 Voir A. Videau, « Properce et le mourir d'aimer élégiaque », dans *Stylus : la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, dir. M. Baratin, C. Lévy, R. Utard, A. Videau, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 721-735 ; *Ead.*, « Élégie d'amour, élégie d'exil : le sujet romain au temps des guerres civiles », dans *Au-delà de l'élégie d'amour. Métamorphoses et renouvellements d'un genre latin dans l'Antiquité et à la Renaissance*, dir. L. Chappuis Sandoz, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 49-68.

- Et quamuis duplici correptum ardore iuberent*
Hac Amor hac Liber, durus uterque deus,
 15 *Subiecto leuiter positam temptare lacerto*
Osculaque admota sumere †et arma† manu,
Non tamen ausus eram dominæ turbare quietem,
Expertæ metuens iurgia sæuitiæ;
Sed sic intentis hærebam fixus ocellis,
 20 *Argus ut ignotis cornibus Inachidos.*
Et modo soluebam nostra de fronte corollas
Ponebamque tuis, Cynthia, temporibus;
Et modo gaudebam lapsos formare capillos;
Nunc furtiua cauis poma dabam manibus,
 25 *Omnia que ingrato largibar munera somno,*
Munera de prono sæpe uoluta sinu;
Et quotiens †raro† ducti suspiria motu,
Obstupui uano credulus auspicio,
Ne qua tibi insolitos portarent uisa timores,
 30 *Neue quis inuitam cogeret esse suam,*
Donec diuersas præcurrrens luna fenestras,
Luna moraturis sedula luminibus,
Compositos leuibus radiis patefecit ocellos.
Sic ait in molli fixa toro cubitum:
 35 « *Tandem te nostro referens iniuria lecto*
Alterius clausis expulit e foribus?
 †*Namque ubi† longa meæ consumpsti tempora noctis.*
Languidus exactis, ei mihi, sideribus
 ‘.....’
 ‘.....’
O utinam tales perducas, inprobe, noctes,
 40 *Me miseram qualis semper habere iubes!*
Nam modo purpureo fallebam stamine somnum,
Rursus et Orpheæ carmine, fessa, lyræ;
Interdum leuiter mecum deserta querebar
Externo longas sæpe in amore moras,
 45 *Dum me iucundis lapsam Sopor impulit alis.*
Illa fuit lacrimis ultima cura meis ».

Telle reposait quand s'éloignait la carène théséenne,

Languissante, la Gnosienne, sur des bords désertés ;

Telle était étendue, en son premier sommeil, la céphéenne

Andromède, maintenant détachée des durs rochers,
 5 Et, lasse de danses sans répit, l'Édonienne non moins
 S'est laissée tomber telle au gazon de l'Apidan :
 Telle m'est apparue, respirant doucement en son repos,
 Cynthia, la tête appuyée sur ses mains en fragile équilibre,
 Tandis que je traînais, ivre de maint Bacchus, mes pas,
 10 Et que, tard dans la nuit, les garçons brandissaient la torche.
 Moi, qui n'avais pas encore perdu tous mes sens,
 Marquant doucement le lit, j'essaie de m'avancer près d'elle.
 Et, quoique de leur double ardeur m'embrasant, de ci Amour,
 Liber de là m'enjoignent, inflexibles divinités tous deux,
 15 En passant légèrement sous son corps qui reposait mon bras, de faire une tentative
 Et lui prendre des baisers, avec †les armes†, en approchant d'elle ma main,
 Je n'avais pourtant pas osé troubler de ma maîtresse le repos,
 Redoutant les injures d'une cruauté éprouvée ;
 Mais je restais là, immobile, les yeux fixés, tel
 20 Argus sur l'Inachide aux cornes étranges.
 Et tantôt, de mon front, je détachais les couronnes
 Et, à tes tempes, Cynthia, les disposais,
 Tantôt je me plaisais à replacer tes boucles retombées,
 Parfois au creux de mes mains, je t'offrais subrepticement des fruits,
 25 Tous présents dont, à ton sommeil ingrat, je faisais les largesses,
 Des présents qui, de ton sein penché, souvent venaient rouler ;
 Et toutes les †rares† fois où en remuant tu soupirais,
 Je restais pétrifié, à croire à de vains signes,
 Avec la crainte que des rêves ne t'annoncent des terreurs inconnues,
 30 Ou qu'un homme, malgré toi, te force à lui appartenir,
 Jusqu'à ce que la lune qui passait devant les vantaux écartés,
 La lune au regard importun, prête à s'attarder,
 De ses rayons légers fit s'ouvrir tes yeux clos.
 Elle dit ainsi, le coude enfoncé dans le lit moelleux :
 35 « Enfin, il te ramène dans notre lit, le mépris d'une autre,
 Après t'avoir chassé en te claquant la porte !
 †Car où† as-tu brûlé les heures si longues de cette nuit à moi,
 Et te voilà, hélas!, languide maintenant que les étoiles s'en sont allées ?
 ‹.....›
 Ah! puisses-tu, coquin!, passer des nuits pareilles
 40 à celles que tu m'obliges, pauvre de moi, à subir tout le temps!
 Car tantôt au long de la trame de pourpre, je trompais le sommeil
 Et derechef, lassée, au chant de la lyre d'Orphée,

Parfois à moi-même, à voix basse, je me plaignais, délaissée,
 Qu'on attende souvent longtemps quand il y a un autre amour,
 45 Jusqu'à ce que, le Sommeil me battant de ses ailes douces, j'y succombe.
 Ce fut, parmi mes larmes, mon ultime tourment »²⁰.

In medias res, de délicieuses vignettes d'héroïnes capturent la pose d'une jeune femme et fixent le prisme délicat de cette triple vision d'elle²¹, longtemps avant que le regard sous lequel elle apparaît ne soit manifesté, avec enfin son nom²². La brillante antéposition de ces tableaux esthétise l'apparition, la sublime en aiguisant, à la fois, l'intérêt du lecteur à la mesure de la surprise, de l'interrogation et du désir suggérés en celui qui regarde. Comme par l'incantation d'un refrain, les trois médaillons tiennent par l'anaphore du seul *qualis*²³; ainsi enchaînés, ils dessinent subtilement l'attitude de ce corps féminin dans le sommeil et, à travers elle, les nuances d'un état d'âme. Le décalage qu'introduit, par rapport à la régularité de l'anaphore en tête des hexamètres 1 et 3, la variation *nec minus* à l'hexamètre 5 avec le report de *qualis* sur l'initiale du pentamètre 6, introduit et signale, par sa dissonance, ce travail poétique de nuance. Le nu couché deviendra un *topos* de la peinture moderne²⁴ : Cynthia était-elle nue? Ces figures à travers quoi Properce la fait exister appartiennent à la littérature, mais sont aussi modelés par la peinture antique²⁵ : parmi les élégiaques, l'écriture du poète ombrien est la plus visuelle.

34

La toute première image qu'offre le poème en son paysage de *desertis... litoribus*²⁶ est archétypique de la déréliction des héros et héroïnes du genre²⁷. Elle peint, à tous les sens du mot « l'abandon » d'un corps gisant – *iacuit* – en l'absence d'un amant qui n'est plus saisissable que sous la forme évanescence du navire aperçu dans le mouvement de son éloignement²⁸. Au nom d'« Ariane », l'antonomase où s'entend son origine est préférée : la Gnosienne, par quoi s'exacerbe son délaissement loin de la Crète sur la terre, à elle étrangère, de Naxos. De ce *languida* que la grammaire, par l'apposition, et le rythme, par le rejet, mettent en exergue s'induisent tant l'affect de douleur de la belle dans la

20 La traduction est la nôtre. Properce, *Élégies*, I, 3, éd. G. Liberman, à paraître; voir « Remarques sur le premier livre des *Élégies* de Properce », *Revue de philologie*, 76, 2002, p. 49-100.

21 Properce, *Élégies*, I, 3, v.1-6.

22 *Ibid.*, v. 7 : *uisa mihi*; v. 8 : *Cynthia*.

23 *Ibid.*, v. 1; 3; 6.

24 Voir L. Guibert Ferrara, *Reclining Nude*, London, Thames and Hudson, 2002.

25 J.-E. Rizzo, *La Pittura ellenistico-romana*, Milano, Treves, 1929.

26 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 2.

27 Le *topos* élégiaque de la déréliction sur des bords marins inconnus, présent dans l'élégie I, 3 de Tibulle, envahit les poèmes de la dernière partie de la *Monobiblos* : I, 17 à I, 19, et encore l'allégorie d'Hylas perdu par Hercule sur les rivages de Bithynie en I, 20.

28 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 1 : *Thesea... cedente carina*.

maladie d'amour qui la fait semblable à tous les héros élégiaques²⁹, sa faiblesse et sa vulnérabilité, que la sensualité érotique qui émane d'elle.

Un tel magistral proème rend hommage à Catulle en remodelant deux vers de l'épisode d'Ariane à Naxos enchâssé dans l'*épyllion* des « Noces de Thétis et Pélée »³⁰. Pour Catulle, Ariane immobile sur la rive est pareille à « l'image de pierre d'une Bacchante³¹ » : en ce nom s'annonce déjà l'irruption salvatrice, auprès de la Minoëne, de Bacchus avec son cortège de Ménades, déployée aux vers qui ferment le récit ; dans le genre du poème catullien, épique, salvation et amour trouveront leur accomplissement³². Properce peint, en variation plus hermétique, « l'Édonienne », la bacchante de Thessalie, contrepoint autonome³³ à l'image première d'Ariane ; ainsi rappelle-t-il en cette vignette troisième le beau passage des *Bacchantes* où le messager d'Euripide découvrirait leur sommeil³⁴. Il suggère le besoin irrépressible et la profondeur brutale du sommeil³⁵, non sans sensualité et agrément dans le moelleux connoté de l'*herboso Apidano*. De quelle possession Cynthie s'est-elle, elle, endormie ?

En l'écrin de ce souvenir catullien ainsi dédoublé, entre la déréliction d'Ariane en attente du dieu – viendra-t-il ? – et l'impression de la possession par le dieu en la Bacchante après qu'il est venu, Properce contraste une figure d'héroïne autre. À l'inverse de l'abandon d'Ariane, il esquisse le sauvetage accompli d'Andromède par Persée et son effet sur la jeune femme, le soulagement après les épreuves³⁶, dans un « premier sommeil » après les douleurs ou dans le « premier instant de son endormissement »³⁷. À l'inverse des « bords déserts » d'Ariane, emblèmes de sa désertion par l'amour, la délivrance de « durs rochers³⁸ », ce fragment de *locus horribilis* qui métaphorise constamment en élégie l'absence de l'amant, signale en redondance sa présence pour Andromède³⁹.

29 Voir A. Videau, *Les « Tristes » d'Ovide et l'élégie romaine : une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 309.

30 Catulle, *Poèmes*, 64, v. 50-264 : un souvenir qu'Ovide réécrit à son tour avec virtuosité dans l'*Héroïde* X, v. 1-16.

31 *Ibid.*, v. 61 : *Saxea ut effigies Bacchantis*.

32 *Ibid.*, v. 251-264.

33 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 5-6 : *nec minus...*

34 Euripide, *Les Bacchantes*, éd. H. Grégoire, J. Meunier, rev. et corr. J. Irigoien, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1998, v. 683-686 : « Toutes elles dormaient, le corps à l'abandon ; les unes adossées aux rameaux chevelus d'un sapin, et les autres, sur des feuilles de chêne, la tête reposant au hasard sur le sol, chastement... » (trad. revue).

35 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 5-6 : *fessa, concidit*.

36 *Ibid.*, v. 4 : *libera*.

37 *Ibid.*, v. 3 : deux sens possibles de *primo somno*.

38 *Ibid.*, v. 4.

39 Ainsi, dans le cadre de la montagne de Milanion auquel le héros s'assimile dans l'élégie, I, 1 (v. 9-14) ; voir E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris, PUF, 1956, chap. X, « Le paysage idéal », p. 226 sq.

Il faut donc à Properce trois figures d'héroïnes étrangères pour rendre sensible cette nouvelle irruption du désir : la Crétoise, l'Africaine, « fille de Céphée », roi d'Éthiopie dont la Sappho ovidienne chantera le teint sombre⁴⁰, la Thessalienne des confins de la Grèce. En modulant finement leurs trois attitudes, et spécialement par les verbes en assonance et leurs préverbes, *iacuit, accubuit, concidit*, avec leurs sensations et états d'âme divers, il donne à voir à la fois la complexité de ceux de Cynthie et l'état d'esprit non moins complexe de l'amant devant une forme d'énigme.

36

Or, voyeur passif (*uisa... mihi*) quoique non insensible, celui-ci est subjugué par le spectacle érotique non pas d'une icône, mais, comme en vient la rectification au septième vers, d'une femme vivante (*spirare*) dans la vulnérabilité, voire l'inconfort de son sommeil en une posture de suspend fragile, *non certis nixa manibus*⁴¹. Premier palier dans un passage de l'idéalisation à la réalité. Properce imprime à la structure de son proème⁴² une cadence mineure, passant de l'ample description sublimée de la belle en quatre distiques à la brièveté d'une auto-description ironique dans le distique unique de la circonstancielle où il relègue son héros, *ebria cum...* Cette chute rythmique mime comment, en place d'un Bacchus conquérant qui sauverait une Ariane et posséderait une Bacchante, d'un Persée qui aurait sauvé une Andromède, deux fils de Jupiter et d'illustres héroïnes de l'éros⁴³, entre en scène un éméché au pas incertain (*traherem*), retour de banquet : irruption burlesque. Le nom du dieu en métonymie, *Baccho*⁴⁴, dénonce la parodie comique. L'illumination devant la belle devrait-elle donc à l'état entre deux vins du voyeur ? Doit-elle à la lumière ambiguë, de clair-obscur, entre profondeur de la nuit (*sera nocte*) et éclairage vacillant des torches (*quaterent... facem*), où les *pueri*, les « petits esclaves » porte-torches, ont remplacé le cortège du *vrai* Bacchus ?

Quel destin l'anti-héros ainsi surgi de la nuit donnera-t-il à son désir ? Deux longues phrases enchaînées content une scène d'amour du couple⁴⁵. L'attaque de l'hexamètre les unit sous la trihémimère, *Hanc* : elle d'abord, objet du désir ; lui ensuite, le sujet ? : *ego*. La description première semble donc tourner au récit polarisé sur lui. Mais c'est son état psychique que représente une « vision avec » dont les adverbes, *nondum, etiam*, nuancent le caractère ambigu avec une auto-

40 Ovide, *Héroïdes*, XV, v. 35-36.

41 C'est la leçon que nous choisissons avec Gautier Liberman (éd. crit. à paraître) qui renvoie à Ovide, *Fastes*, III, v. 19-20, contre *consertis* « (Guyet chez Hensius 1742, p. 657), adopté par Goold 1990 et 1999 ».

42 La longue phrase initiale des v. 1-10.

43 Les tableaux sont aussi en harmonie en raison de leur référence à ces deux fils de Jupiter, né de Sémélé pour Bacchus, né de Danaé pour Persée – ils et elles seront rapprochés de manière analogue au Livre IV des *Métamorphoses* d'Ovide, v. 663-801.

44 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 9.

45 Chacune se développe sur cinq distiques : v. 11-20 ; v. 21-30.

ironie amusée. *Ego* se montre entre deux emprises contradictoires : l'abrutissement d'avoir bu (*sensus deperditus*) et, en même temps, la tyrannie violente (*correptum, durus*), excitante (*ardore*)⁴⁶, du même vin, *Liber* « qui affranchit » des retenues ordinaires, associée à l'excitation du désir (*Amor*). L'apposition causale *nondum etiam sensus deperditus omnis*, puis la concessive *quamuis duplici correptum ardore iuberent* / *Hac Amor hac Liber, durus uterque deus* / *Subiecto leuiter positam temptare lacerto* / *Osculaque admota sumere † et arma† manu*⁴⁷, orientent son action de manière contradictoire et successivement inversée : de manière positive pour l'apposition : « il va le faire » ; négative pour la concessive : « il ne va pas le faire!... », dans l'alternance d'une avancée placée paradoxalement sous la négation *nondum*, et d'un retrait, dans la concession exprimée de façon pourtant assertive ! Cette alternance ambiguë prépare l'inhibition qui en est le résultat. Deux élans successifs du désir se dessinent, en crescendo, sur un puis deux distiques ; ils aboutissent à la chute : *non tamen*, sur deux distiques⁴⁸. La phrase est ainsi structurée en cadence mineure : quatre distiques *vs* deux distiques⁴⁹. *Ego* ne sera donc le sujet que d'une tentative d'action amoureuse, *conor, temptare*⁵⁰, d'une approche : *adire, admota... manu*⁵¹, qui reçoit les traits spécifiquement élégiaques – *molliter, leuiter*⁵² –, de sensualité et de mignardise. L'étreinte de la possession n'aura pas lieu. La métaphore militaire d'un siège a été pourtant filée⁵³ : *subiecto* et *admota* font songer aux machines de guerre amenées sous les remparts d'une ville ; *sumere* et *arma* pourraient annoncer une capitulation dont les dieux *Amor* et *Liber* auraient été les généraux (*iuberent*). Mais le héros est en panne – jusqu'au sens selon lequel Ovide forcera les choses dans l'élégie III, 7 des *Amours* et qu'insinuera Cynthie ? –, dominé par un sentiment aussi peu héroïque que possible : *non... ausus eram... / ...metuens*⁵⁴. Il se retrouve immobilisé, suspendu, *harebam fixus*, dans la position non pas de l'amant mais du gardien, analogue au héros de Tibulle, portier de sa belle, rivé dans la posture du *paraklausithyron* :

*Me retinent uictum formosæ uincla puellæ
Et sedeo duras ianitor ante fores*⁵⁵.

46 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 11 : *sensus deperditus* ; v. 13 : *correptum* ; v. 14 : *durus* ; v. 13 : *ardore*.

47 *Ibid.*, v. 11 ; v. 13-16 ; v. 17-20.

48 *Ibid.*, v. 11-12 ; v. 13-16.

49 *Ibid.*, v. 11-20 ; v. 11-16 ; v. 17-20.

50 *Ibid.*, v. 12 ; v. 15.

51 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 12 ; v. 16.

52 *Ibid.*, v. 12 ; v. 15.

53 *Ibid.*, v. 15-16.

54 *Ibid.*, v. 17-18.

55 Tibulle, *Élégies*, I, 1, v. 55-56 : « Moi, me tiennent enchaîné les chaînes d'une belle fille / Et je suis assis là, portier, devant les battants insensibles ».

Spectateur d'abord, il n'est plus concentré, en crescendo, érotiquement tendu, que dans son seul regard (*intentis... ocellis*) ; il est tout entier « fait yeux » comme dit le français, et comme la comparaison avec Argus aux mille yeux, auprès d'Io, fille du fleuve Inachos, changée en génisse⁵⁶, le métamorphose. Il n'est pas l'amant suprême Jupiter, mais celui qui veille sur la jeune femme pour Junon. Chute drôle parce que distanciée, à la fois héroï-comique et burlesque : l'amoureux accède, certes, au monde héroïque, mais il apparaît comme le monstre instrument de la jalousie de l'épouse par excellence trompée. En face donc d'une belle digne du dieu des dieux, il joue le rôle ridicule d'amoureux jalousement pétrifié devant la merveille, en même temps que terrifié à l'idée du déchaînement d'une cruauté qui pourrait bien ressembler à celle de la reine des dieux. La leçon *ignotis... cornis...*⁵⁷ concourt à cette autodérision. La discordance, la disharmonie entre les natures des protagonistes, la belle divine et la bête monstrueuse, court dans l'élégie comme un *leitmotiv* qu'Ovide schématisera dans l'élégie II, 17 des *Amours*⁵⁸.

C'est à une déesse dès lors que s'adressent les gestes et les pensées⁵⁹, avec en filigrane une cérémonie de lectisterne où la statue divine est exposée en un banquet pour les hommages de son fidèle. Dons (*largibar munera*) de couronnes de fleurs (*corollas*), dons de fruits (*poma*)⁶⁰ : *ponebam tuis... temporibus*⁶¹ assone implicitement avec la formule *ponere templis* pour muer les gestes de l'amoureux en un culte⁶². Les couronnes sont autant de liens par quoi il attacherait imaginairement sa belle⁶³ ; les *poma* dédiés à Vénus-Aphrodite, aux formes rondes à l'image du corps féminin, sont autant de symboles de l'amour. Ils sont les intermédiaires pour un contact indirect avec le corps désiré, le creux de son sein⁶⁴, ils sont les substituts érotiques de l'amant, comme le moineau de Catulle⁶⁵, ou plus tard, et plus crûment, l'anneau des *Amours* d'Ovide (II, 15), ou encore la lettre de l'*Héroïde* XVIII de Léandre à Héro⁶⁶.

56 Voir Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 568-746.

57 Peut-être fautive : voir G. Liberman (éd. crit. à paraître) et *The Elegies of Propertius*, éd. H.E. Butler, E.A. Barber, Oxford, Clarendon Press, 1933, *ad. loc.*

58 *Amours*, II, 17, v. 19-20 : « Vénus est à Vulcain, quoiqu'au sortir de sa forge, il boîte laidement de son pied tortu... »

59 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 21-30.

60 *Ibid.*, v. 25 ; v. 21 ; v. 22.

61 *Ibid.*, v. 22.

62 Et le sculpteur Pygmalion rejouera la scène dans les *Métamorphoses* d'Ovide pour une statue qui, elle, se changera en sa femme (X, v. 243-297).

63 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 21 : *nostra de fronte... tuis... temporibus*.

64 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 26.

65 Catulle, *Poèmes*, 3.

66 Ovide, *Héroïdes*, XVIII, v. 15-20.

La chute des fruits⁶⁷ allégorise la vanité⁶⁸ de ces hommages à une divinité insensible.

Tant par cette image que par la suggestion d'un amour interdit, voire illégitime, *furtum*, Properce est sur les traces de Catulle, du poème initial de la partie élégiaque des *Carmina*, tels que nous les lisons. Dans l'Envoi de « La Boucle de Bérénice », le poète offrait ainsi à un ami sa « traduction » de Callimaque :

Que tu n'aïlles pas croire que tes mots, aux vents errants
Livrés en vain, de mon cœur se soient échappés,
Ainsi la pomme, cadeau furtif, envoyée par le fiancé
20 Tombe du sein de la vierge chaste,
Quand elle oublie, la pauvre, qu'elle l'a cachée sous sa robe délicate,
Et s'élance au devant de sa mère, la pomme saute,
Et roule tout droit en poursuivant sa course,
Elle, la rougeur de l'aveu perle à son visage contrit.

*Ne tua dicta uagis nequiquam credita uentis
Effluxisse meo forte putes animo
Vt missum sponsi furtiuo munere malum
20 Procurrit casto uirginis e gremio
Quod miserae oblita molli sub ueste locatum
Dum aduentu matris prosilit excutitur
Atque illud prono præceps agitur decursu,
Huic manat tristi conscius ore rubor*⁶⁹.

L'apostrophe à Cynthie qui appuie le don de l'amoureux tranche avec la narrativité de l'écriture jusque là adoptée⁷⁰ et met en évidence la réminiscence de la dédicace catullienne à Orталus. À l'instant du désir, l'amoureux s'efforçait, esthète sensuel (*gaudebam*) modelant sa beauté, de donner harmonie (*formare*) à la boucle qui tombe (*lapsos... capillos*) avec la délicatesse que confère le diminutif élégiaque⁷¹. La poétisation de sa chute ne se lit-elle pas aussi comme une allusion au sort de la boucle de Bérénice dans le poème catullien où le jeu anagrammatique *cado-cedo-cædo* est fondamental⁷² ? *A posteriori*, l'amant-poète élégiaque dédie à l'aimée le souvenir de l'instant passé dont la vanité serait

67 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 26 : *de prono uoluta sinu*.

68 Ovide, *Héroïdes*, XVIII, v. 15-20. Properce, *Élégies*, I, 3, v. 25 : *ingrato... [somno]*.

69 Catulle, *Poèmes*, 65, v. 17-24.

70 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 22.

71 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 23.

72 A. Videau, *La Poétique d'Ovide, de l'élégie à l'épopée des Métamorphoses. Essai sur un style dans l'Histoire*, Paris, PUPS, 2010, p. 39 sq.

magnifiée par l'art. L'apostrophe à Cynthie prend ainsi une valeur dédicatoire du texte même que d'aucuns diraient autoréférentielle.

Et voilà l'amant suspendu aux moindres *signa (raro... motu)* du corps de sa belle : aux *suspiria* qui animent sa respiration⁷³. Il les observe craintivement, *credulus*, comme des manifestations de la divinité, *auspicia*⁷⁴, dont il dépend et qui conditionnent sa vie, aussi superstitieusement que le fidèle des cultes à mystères qui gagnent Rome et dont les femmes sont les premières dévotes. Son regard, son obnubilation de naguère, se muent en terreur sacrée⁷⁵. Entre métaphores médicale et religieuse, il guette les signes, les symptômes de son corps, comme autant de signes de son âme, cherchant à les interpréter.

40

Tandis que la sensibilité et l'émotivité de sa jalousie amoureuse revêtent les formes de la sollicitude maternelle, il lit en elle l'annonce (*portarent*) de « rêves » (*uisa*) de viol⁷⁶, qui réaliseraient l'imminence de ce qu'il pourrait ou aurait pu lui-même accomplir : l'action que narre le poème est ainsi virtuellement achevée ; mais il l'attribue à un *quis* inconnu, en supposant que ces songes seraient *insolitos*. C'est-à-dire qu'il suppose à la fois l'infidélité et le libertinage de Cynthie, et aussi sa chasteté – ... ces rêves ne lui seraient pas naturels : projections de l'amant jaloux d'un toujours potentiel rival qui lui ressemblerait.

Une intrusion inopinée dans la scène intime arrête ces « fantômes ». Au rythme de l'écoulement du temps⁷⁷, la scène change d'éclairage. Le clair-obscur à la lueur des torches fait place à la lumière mouvante⁷⁸ de l'astre éponyme de *Cynthia*. Ce changement, l'apparition de la Lune personnifiée comme un regard insistant, à la fois voyeur et tendre⁷⁹, provoque une modification d'abord imperceptible en celle-ci, signifiée par l'adjectif en hypallage *leuibus*. Le regard de l'amant est concentré sur le mouvement (*patefecit*) minime (*ocellos*, diminutif topique, catullien) qui dérange une harmonie éphémère (*compositos*⁸⁰), la clôture parfaite de ses paupières. De ce plan rapproché, le poème passe à une pose de la belle à peine différente de sa pose initiale couchée, toujours sensuelle (*in molli... toro*⁸¹) : non plus allongée, mais pas assise encore, focalisée sur le buste et le giron⁸².

73 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 27 : cf. 7.

74 *Ibid.*, v. 28.

75 *Ibid.*, v. 7 : *uisa mihi* ; 19 : *metuens... / ... intentis hærebam... ocellis* ; 28 : *obstupui*.

76 *Ibid.*, v. 29.

77 *Ibid.*, v. 31 : *donec*.

78 *Ibid.* : *præcurrans*.

79 *Ibid.*, v. 32 : *moraturis sedula luminibus*.

80 *Ibid.*, v. 33.

81 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 34.

82 Ovide réinterprète Properce pour décrire... l'éveil d'Ariane abandonnée dans l'*Héroïde* X, v. 9-10 : « Éveillée confusément, languissante de sommeil, *je remuai* / Pour attraper Thésée, à demi soulevée [*semisupina*], la main... »

Le décor d'intérieur ne retient que deux éléments : *fenestras, toro*, les « vantaux » de la fenêtre, le lit⁸³. Le premier est original⁸⁴. L'élégie qui pourrait apparaître tant soit peu comme un *remake*, la cinquième élégie des *Amours* d'Ovide, déplacera le moment de la scène d'amour, d'un érotisme torride, au milieu du jour, *mediamque diem exegerat horam* ; et le poète accentuera la dualité du décor et son éclairage intermédiaire : *Pars aperta fuit, pars altera clausa fenestra*. Son imitation, transposition et exacerbation de traits qu'il repère comme élégiaques, signale rétroactivement les caractéristiques différentes et analogues de la séquence propertienne : le milieu de la nuit, les vantaux *diuersas*, « écartés ». Le lit, enjeu métonymique du désir, restera, chez Properce, le théâtre de préliminaires unilatéraux et sans suite. Le cadre de la fenêtre⁸⁵ qui sépare intérieur et extérieur en même temps qu'il fait jonction entre eux est substitué à la porte, lieu intermédiaire par excellence, lieu par excellence de l'élégie⁸⁶. Même si les amants de Tibur se trouvent ici exceptionnellement proches, réunis en un même espace décrit, l'irruption, par la fenêtre qui définit ce cadre, d'un tiers extérieur interdit une réalisation déjà compromise. L'élégie ne connaît pas le *fatum*, mais tant soit peu le *casus*, un *casus* qui ne fonctionne que pour suspendre les vellétés d'union amoureuse de l'amant.

Tandem ! Le discours de Cynthie déchire le tissu narratif⁸⁷. Le poème élégiaque donne la parole à son héroïne : ainsi, premier exemple accompli, parlait la Boucle de Bérénice de Catulle après Callimaque, ainsi parlent la Sulpicia du *Corpus tibullianum*, l'Aréthuse et la Cornélie et encore Cynthie fermant le recueil de Properce⁸⁸, avant les *Héroïdes* ovidiennes. L'élégie est lieu de la parole féminine. En revanche, ce dispositif par lequel le point de vue masculin du héros est coupé et relayé, au sein d'une même élégie, par celui de l'héroïne est unique. Est-ce à dire pour autant que les amants dialogueraient ? Le discours de Cynthie commente la présence physique auprès d'elle de son amant, il n'est en aucun cas une réponse dialectisée à celui qu'il lui adresserait ou lui aurait adressé. La succession en juxtaposition du récit-description premier et du discours direct⁸⁹, analogue par son caractère binaire au binaire du mètre élégiaque, ne fait que redire la séparation et l'incommunicabilité fondamentales des héros.

83 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 31 ; v. 34.

84 Le poème de Tibulle (*Élégies*, II, 6, v. 39) mentionne la fenêtre dans un passage de contexte funéraire.

85 J.-P. Richard, « Profondeur de Baudelaire », dans *Poésie et profondeur*, Paris, Le Seuil, 1955.

86 Videau, *La Poétique d'Ovide*, op. cit. p. 131 sq. ; F. Olin Copley, *Exclusus amator: A study in latin love poetry*, Madison (Wis.), American Philological Association, 1956 ; E. Bürck, « Römische Wesenszüge der augusteischen Liebeselegie », *Hermes*, 80, 1952, p. 163-200.

87 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 35-46.

88 Properce, *Élégies*, IV, 3 ; 7 ; 11.

89 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 1-34 ; v. 35-46.

Tandem! c'est une plainte, une *querela*⁹⁰. Elle ne déroge pas à la teneur du genre tel qu'Horace l'a typée à partir de l'usage sociologique du distique, son mètre :

Versibus impariter iunctis querimonia primum

*Inclusa est*⁹¹...

42 elle peut l'illustrer. Ses incisives expressives, ses exclamations, sont typiques du parlé élégiaque⁹², comme ses insultes⁹³. L'aimée délaissée se trouve dans la même situation d'élocution qu'ailleurs l'amoureux, voire l'exilé élégiaque, situation d'adresse plaintive de celui qui est voué à l'attente (*mora*) ; lui, ailleurs soumis et souffrant, apparaît, dans ce point de vue inversé de la femme, léger, frivole, infidèle ; ainsi l'Ulysse des *Héroïdes* sous le calame de sa Pénélope⁹⁴. Le ton est celui de la dispute, *iurgia*, prévue par l'amant de Cynthie⁹⁵ mais également congruent aux récriminations ordinaires des héros du genre⁹⁶. L'amante de « Properce » ironise sur le libertinage (*alterius... e foribus*), sur la veulerie, sur l'impudeur de son partenaire (*nostro referens... lecto*⁹⁷ – il lui revient en dépit de son infidélité), mais encore sur son potentiel échec érotique ; avec un trait cru, appuyé par le rejet de *languidus*, un épuisement qui suggère ses activités répétées dans le long temps qu'elle l'attendait⁹⁸. Sa querelle conforte la dérision qu'*ego* attachait plus tôt à sa personne. Elle le campe irrévérencieusement dans la position de l'exclu du *paraklausithyron* (*clausis... e foribus*)⁹⁹.

Et Properce vient donc enchâsser, de manière parodique, à l'intérieur de la scène de dérélition de l'héroïne ce *topos* élégiaque de l'exclusion du héros élégiaque masculin ; et ce avec une note piquante, burlesque, puisque le voilè hors d'état. Le souhait véhément par lequel elle désire retourner terme à terme la situation (... *talis perducas... noctes / ... qualis*, v. 39-40) souligne ce renversement typique de l'élégie¹⁰⁰. Ainsi « Tibulle » insinue-t-il :

J'ai vu tel qui, jeune homme, se riait des amours malheureuses,

90 *Ibid.*, v. 35 : *tandem* ; v. 37 : *longa... tempora* ; v. 38 : *exactis... sideribus* ; v. 44 : *longas... moras*.

91 Horace, *Art poétique*, v. 75-76 : « Dans l'union de deux vers inégaux, la plainte d'abord / Fut enserrée... »

92 A. Videau, *La Poétique d'Ovide*, op. cit., p. 205 sq.

93 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 39 : *improbe*.

94 Ovide, *Héroïdes*, I, v. 75-78 : « Tandis que moi, stupidement, j'ai ces peurs – quels désirs sont les vôtres ! –, / Il se peut que tu sois captif d'un amour étranger, / Et peut-être contes-tu quelle épouse rustique tu as, / Qui n'ôte leur rudesse qu'aux laines ».

95 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 18 : *expertæ metuens iurgia sæuitiæ*.

96 A. Videau, *La Poétique d'Ovide*, op. cit., p. 127 ; p. 503 sq.

97 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 36 ; v. 35.

98 *Ibid.*, v. 37 : *longa... tempora* ; v. 38 : *exactis... sideribus*.

99 *Ibid.*, v. 36.

100 A. Videau, *La Poétique d'Ovide...*, op. cit., p. 23 sq.

Plus tard en sa vieillesse porter au cou les chaînes de Vénus¹⁰¹.

Le poème se referme sur le portrait renouvelé de Cynthie dans l'attente. La variation des adverbes (*modo* ; *rursus et* ; *interdum*) rend palpable sa longueur en introduisant à la fois la répétition et la variété de ses occupations, version féminine du *paraklausithyron* viril.

À son tour de se peindre, et elle commence par un autoportrait vertueux, emblématique, de la femme attendant son époux : telle, encore elle, la Pénélope de l'*Odyssee*, plus tard celle des *Héroïdes*, telle l'Aréthuse de notre poète qui leur sert de modèle¹⁰², ainsi la matrone romaine dont l'inscription funéraire rappelait les travaux typiques (*lanam feci*¹⁰³). Le pathétique de la scène est accru par la mise en abyme, dans la propre bouche de la délaissée, de son courage et de sa *constantia* (*fallebam... somnum*), de sa souffrance (*fessa*¹⁰⁴), et de sa plainte, là discrète... (*leuiter mecum*¹⁰⁵). À son tour, elle reproche à l'amant de s'intéresser à « l'extérieur » (*externo in amore*¹⁰⁶) : un extérieur qui commence pour elle à la porte de la *domus*. Mais dans ces travaux de tissage le raffinement de la pourpre (*purpureo... stamine*¹⁰⁷) remplace déjà la laine rude des temps rustiques de Rome. Et Cynthie y adjoint une occupation bien étrangère à la matrone. Faisant l'exégèse de son nom de « Cynthienne », Properce la figure telle une Sappho, accompagnant son chant sur la lyre d'Orphée, fils d'Apollon le Cynthien (*Orpheæ carmine... lyra*¹⁰⁸). Elle est façonnée ainsi selon ce vœu complexe que l'amant élégiaque énonçait à la conclusion du poème antécédent :

Si elle plaît à un seul, une fille est assez soignée,
Surtout que toi, Phébus te dote de ses chants,
Calliope, volontiers, de sa lyre aonienne,
[...]
Grâce à eux, toujours tu seras le suprême agrément de ma vie,
Pourvu que tu te lasses d'un misérable luxe¹⁰⁹ !

Il la désire fidèle, et charmante, à la fois, par ses dons artistes, *matrona et meretrix* en même temps, inaugurant la modernité de la femme.

101 Tibulle, *Élégies*, I, 2, v. 89-90.

102 Properce, *Élégies*, IV, 3, v. 33 : *pensa*.

103 Properce, *Élégies*, I, 2, v. 30 ; voir A. Videau, *Les « Tristes » d'Ovide*, op. cit., p. 218 sq.

104 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 41 ; v. 42.

105 *Ibid.*, v. 43.

106 *Ibid.*, v. 44.

107 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 41.

108 *Ibid.*, v. 42.

109 Properce, *Élégies*, I, 2, v. 27-28.

À l'éveil de Cynthie conté par son amant répond son endormissement conté par elle¹¹⁰, capté dans son progrès. L'ultime tableau vient éclairer selon ses sentiments à elle l'icône première du poème décryptée naguère par lui : elle, Ariane, Andromède, bacchante d'Édonie, son mélange de plaisir soulagé (*iucundis*) et de chute brutale (*lapsam impulit*)¹¹¹. Elle s'interrompt sur une note double de tourment dans la chaîne assonante du vers, d'où les vocalismes [e] et [o] sont exclus, et d'apaisement, entre *Sopor* et *Amor*, posant en victime de l'Amour.

44

Sa temporalité nocturne, déroulée dans une succession d'éclairages de mi-lumière, mi-artificielle, mi-naturelle, entre le lit et la fenêtre, confère au poème une atmosphère intime et érotique. Pour répondre à Julien Benda, et plus encore à Paul Veyne, les figures du mythe, soit qu'elles esthétisent et exhaussent, dans un registre que l'on peut désigner comme héroï-comique, la belle romaine délaissée, soit qu'elles ridiculisent, dans un registre entre burlesque et grotesque, son partenaire, sont l'instrument de saisie raffiné d'états de corps et d'états d'âme à travers ces états de corps. La psychosomatique propre à l'élégie donne à plein et gagne ses lettres de noblesse. Une scène bien romaine d'un retour de banquet vire à la célébration du culte à mystères d'une créature divine dont il faut décrypter les poses. Dans un cercle parfait, un récit complet, Properce, en dépit de la discontinuité élégiaque de l'alternance narration-discours, inscrit la fine succession liée de quatre poses et portraits charmants et érotiques de la belle : endormie, s'éveillant, assise à ses travaux, s'assoupissant. Une belle bien réelle qui tient la place de l'abandonné(e) et dont la plainte, topique de l'élégie, vient dénoncer pathétiquement celui qui, ailleurs, suscite la pitié.

Renversement des rôles vis-à-vis du premier poème où Properce la faisait apparaître naguère¹¹² : la belle, chaste, morigène, ridiculise, maudit et fait un bourreau de celui qui s'y posait en redresseur de ses mœurs... Oscillation binaire que l'on retrouve au long du Livre... : inversion des places, mêmes rôles.

110 La temporelle *dum me...* (v. 45-46) fait écho à celle des v. 31-33 : *donec diuersas...*

111 Properce, *Élégies*, I, 3, v. 45.

112 Properce, *Élégies*, I, 2.

L'ART DE LA VARIATION DANS LE *CONTRE IBIS* D'OVIDE
OU LE « VERTIGE DE LA LISTE »

Hélène Vial

Dans *L'Art d'aimer*, à propos d'Ulysse, à qui Calypso ne cesse de demander de lui raconter la chute de Troie, Ovide écrit : *Ille referre aliter sæpe solebat idem*¹. Ces mots représentent peut-être, dans leur extrême simplicité, la meilleure définition de l'art de la variation, cette combinaison incessamment renouvelée du même et de l'autre. D'autres définitions romaines de cet art pourraient être invoquées, telle celle de Cicéron quand il dit le poète Archias apte à *eandem rem dicere commutatis uerbis atque sententiis*² ; ou celle, plus détaillée, de Quintilien au livre X de l'*Institution oratoire* :

*Nec aliena tantum transferre, sed etiam nostra pluribus modis tractare proderit, ut ex industria sumamus sententias quasdam easque uersemus quam numerosissime, uelut eadem cera alia aliaque formæ duci solent*³.

Mais elles n'ont pas la justesse brute et limpide de celle d'Ovide. Celle-ci nous est donnée au détour d'un passage où le poète expose les différents moyens de se rendre agréable à une femme, moyens parmi lesquels il compte le fait de posséder cet *aliquid corpore pluris*⁴ qu'est l'art de bien parler. Ainsi la *uariatio*, loi souveraine de la plupart des exercices pratiqués à l'école de rhétorique, se trouve-t-elle malicieusement intégrée au programme d'une autre école, celle de la séduction, dont elle devient l'un des piliers. Pourtant, si l'Ulysse ovidien pratique l'art de la variation, c'est moins pour les besoins d'une cause amoureuse immédiate que par un tropisme profond de sa personnalité : homme de la

1 « Il lui en faisait le récit d'une manière presque toujours différente » (*L'Art d'aimer*, v. 128, trad. H. Bornecque [1924] rev. corr. P. Heuzé, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2010, II).

2 « Traiter le même sujet en changeant complètement les mots et les tours » (Cicéron, *Pro Archia*, 18 ; trad. F. Gaffiot [1938], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2012).

3 « Et ce n'est pas seulement à paraphraser les œuvres d'autrui que nous trouverons du profit, mais à tourner de plusieurs façons ce que nous aurons écrit nous-mêmes : par exemple, nous choisirons à dessein certaines idées et nous les retournerons sous toutes les formes possibles, tout comme l'on peut tirer de la même cire des figures toujours diverses. » (Quintilien, *Institution oratoire*, X, 5, 9, trad. J. Cousin [1979], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003).

4 « Quelque chose de plus que la beauté du corps » (*L'Art d'aimer*, v. 144, éd. cit., II).

métamorphose en même temps qu'homme de la parole, il est naturellement porté à *referre aliter [...] idem*, tout comme Ovide lui-même dont il apparaît ici, plus que jamais, comme l'*alter ego*. Et, pour l'un comme pour l'autre, la séduction, si elle semble motiver le recours à la *variatio*, n'est en fait qu'une conséquence parmi d'autres de ce recours qui obéit à des causes beaucoup plus personnelles, pour ne pas dire existentielles. Ainsi la critique a-t-elle souvent souligné, non sans un certain dédain parfois, ce qu'avait de délicieux – mais aussi d'artificiel, de désinvolte – la virtuosité de ce style, tout entier fondé sur l'art de la variation. De fait, celui-ci joue un rôle fondamental dans le tempérament poétique d'Ovide qui l'a pratiqué dans toutes ses œuvres, de la déclaration d'amour impossible vingt et une fois recommencée des *Héroïdes* aux *Métamorphoses*, où des assemblages poétiques inlassablement renouvelés viennent raconter différemment (*referre aliter*) un même phénomène (*idem*) qui est lui-même rencontre de l'identité et de l'altérité⁵, et aux dernières œuvres, qui ne disent, avec d'innombrables nuances, qu'une seule et même chose, la douleur d'être relégué loin de Rome et des siens. L'épigramme III, 9 des *Pontiques* pose d'ailleurs avec beaucoup d'acuité le problème littéraire représenté par cette source d'inspiration unique, empruntée à une réalité vécue par le poète comme une catastrophe absolue, et y apporte une réponse surprenante : à ses amis qui lui reprochent de parler toujours du même sujet dans ses derniers poèmes (*Quod sit in his eadem sententia, Brute, libellis, / Carmina nescio quem carpere nostra refers*⁶), Ovide répond que, certes, il répète toujours les mêmes choses (*Cum totiens eadem dicam*⁷), en variant toutefois les destinataires – *Et tamen hac eadem cum sint, non scripsimus isdem / Vnaque per plures uox mea temptat opem*⁸) –, mais qu'il n'y a rien là que de légitime étant donné qu'il n'éprouve qu'un seul sentiment (*sensus [...] unus*, écrit-il au vers 34) et que sa poésie est désormais vouée à l'expression de ce sentiment, alors que *Materiam quam quis sibi finxerit ipse, / Arbitrio uariat multa poeta suo*⁹. Une telle réponse peut sembler curieuse de la part du grand poète romain de la *variatio*, qui sait très bien que celle-ci ne réside ni dans le changement de sujet ni dans la diversité des destinataires, mais bien dans le fait de *referre aliter idem*, et qui est précisément en train de le faire dans deux recueils

5 Nous nous permettons de renvoyer ici à notre livre, issu d'une thèse soutenue en 2003 sous la direction de Pierre Laurens : *La Métamorphose dans les « Métamorphoses » d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

6 « Tu me mandes, Brutus, que je ne sais qui critique mes poèmes parce que mes livres renferment toujours la même pensée » (*Pontiques*, trad. J. André [1977], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002, III, 9, v. 1-2).

7 « J'ai beau répéter mille fois les mêmes choses » (*ibid.*, v. 39).

8 « Et pourtant, si le sujet est le même, je n'ai pas écrit aux mêmes personnes, et ma voix toujours identique cherche du secours auprès de plusieurs » (*ibid.*, v. 41-42).

9 « Dans un sujet tiré de sa propre imagination, le poète peut à son gré varier ses effets » (*ibid.*, v. 47-48).

d'élégies où se démultiplie l'expression d'un unique sujet, ce *sensus unus* du poète brutalement arraché à sa vie romaine et incapable d'en faire le deuil. Mais ce poète, qui, quelle que soit la profondeur de sa vocation, n'a jamais cessé d'être en même temps, tel l'Ulysse de *L'Art d'aimer*, un homme désireux de séduire, et qui l'est peut-être plus que jamais une fois frappé par le traumatisme de la *relegatio*, semble ici ne pas supporter le reproche qui lui est fait, peut-être pour la première fois de sa vie, d'écrire des poèmes insuffisamment variés.

Nous n'oserions affirmer que c'est pour répondre à ce reproche qu'Ovide écrit le *Contre Ibis*; mais une extrême singularité caractérise, au sein de son œuvre poétique, ce court texte. Composé en même temps qu'un certain nombre d'élégies des *Tristes* et des *Pontiques*, il est lui aussi en distiques élégiaques, mais il constitue une expérience absolument nouvelle, comme le poète le souligne lui-même dès les tout premiers vers :

*Tempus ad hoc lustris bis iam mihi quinque peractis,
Omne fuit Musæ carmen inerme meæ
Nullaque, quæ possit, scriptis tot milibus extat
Littera Nasonis sanguinolenta legi,
Nec quemquam nostri nisi me læsere libelli:
Artificis periit cum caput Arte sua*¹⁰.

Cet avertissement liminaire définit à lui seul l'œuvre à venir comme un défi pour un *artifex* qui, jusqu'alors, n'a jamais blessé de ses poèmes qui que ce soit d'autre que lui-même. Victime de son *ars* – et le mot, s'il constitue une évidente allusion à *L'Art d'aimer*, cause officielle de la *relegatio* par son caractère prétendument licencieux, désigne aussi plus largement un talent sinon subversif, du moins sans doute trop indépendant aux yeux du pouvoir –, le poète se dit prêt à faire, par ses vers, une nouvelle victime. Les trente premiers vers donnent au lecteur l'explication de cette déclaration liminaire : un individu malveillant, surnommé Ibis et dont Ovide menacera plus loin de révéler le nom s'il ne met pas fin à ses agissements, tourmente son épouse, restée à Rome, et tente de prendre possession de ses biens. La haine que le poète lui déclare aux vers 29-30 – *At tibi, calcasti qui me, uiolente, iacentem, / Quod licet hei! misero, debitus hostis ero*¹¹ – déploie toute sa fureur dans les vers 31-66; Ovide lance ensuite contre lui, dans les vers 67-107, une malédiction conforme au rite religieux romain

10 « Jusqu'à ce jour, alors que j'ai déjà vécu deux fois cinq lustres, jamais en ses chants ma Muse n'a pris les armes, et l'on ne peut, parmi tant de milliers de lettres qu'a tracées Nason, en lire une seule qui soit souillée de sang; mes livres n'ont blessé que moi; c'est l'artiste lui-même qui périt avec son Art » (*Contre Ibis*, éd. J. André, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1963, v. 1-6).

11 « Mais toi, cruel, qui m'as foulé aux pieds quand j'étais à terre, autant que le permet, las! mon malheur, je serai l'ennemi que tu mérites » (*ibid.*, v. 29-30).

de la *deuotio*; suivent, dans les vers 107-250, deux séries d'imprécations, l'une destinée à écarter d'Ibis la faveur divine, l'autre remontant à sa naissance pour y trouver les signes avant-coureurs de ses malheurs futurs; puis vient, dans les vers 251-638, le morceau de bravoure du poème, la longue énumération des supplices souhaités à Ibis, énumération qui, soudain, se clôt abruptement, les six derniers vers annonçant un autre livre, plus terrible encore :

*Hæc tibi tantisper subito sint missa libello,
Immemores ne nos esse querare tui,
Pauca quidem, fateor, sed di dent plura rogatis
Multiplificentque suo uota fauore mea.
Postmodo plura leges et nomen habentia uerum
Et pede quo debent acria bella geri¹².*

48

Véritable *hapax* poétique dans une œuvre par ailleurs dotée d'une très forte cohérence, à la fois très bref et d'une lecture rendue extrêmement ardue, pour un lecteur moderne, par la phénoménale accumulation des références mythologiques, elliptiquement présentées et parfois impossibles à décrypter, le *Contre Ibis* est un texte déroutant, peu traduit et peu commenté¹³, même si une inflexion heureuse a récemment conduit certains critiques à mettre en évidence la richesse et l'intérêt de ce poème qui, s'il n'est pas le chef-d'œuvre d'Ovide, constitue un extraordinaire précipité de son art de la variation et, par là même, de tout son itinéraire poétique. Ce précipité, s'il est peut-être né d'une brusque bouffée de colère – ainsi peut-on interpréter l'emploi de *subito* au vers 640 –, n'a pour autant rien d'improvisé, contrairement à ce que laisse entendre la traduction de Jacques André par « impromptu » ; mais l'ambiguïté se trouve dans le texte d'Ovide lui-même, et

12 « Reçois, en attendant mieux, ces vœux d'un petit livre impromptu, pour que tu ne puisses pas te plaindre de mon oubli ; c'est bien peu, je l'avoue, mais veuillent les dieux m'accorder au-delà de mes demandes et leur faveur multiplier mes vœux ! Plus tard tu en liras davantage, avec ton véritable nom et sur le mètre propre à la violence des guerres » (*ibid.*, v. 639-644).

13 Citons entre autres, parmi les travaux récents dont la lecture nous a particulièrement intéressée : G.D. Williams, *The Curse of exile. A study of Ovid's Ibis*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1996 ; S. Hinds, « After exile: time and teleology from *Metamorphoses* to *Ibis* », dans *Ovidian transformations. Essays on the « Metamorphoses » and its reception*, dir. P.R. Hardie, A. Barchiesi, S. Hinds, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, p. 48-67 ; G.M. Masselli, *Il Rancore dell'esule. Ovidio, l'« Ibis » e i modi di un'invettiva*, Bari, Edipuglia, 2002 – même si plusieurs éléments nous semblent discutables dans cette lecture rhétorique du poème d'Ovide ; C. Battistella, « Momenti intertestuali nell'*Ibis* », *Studi italiani di filologia classica*, 8, 2, 2010, p. 179-202. Voir également l'imposant état de la question proposé par R. Guarino Ortega dans *Los Comentarios al « Ibis » de Ovidio. El largo recorrido de una exégesis*, Bern/Frankfurt am Main, Lang, 1999. Mentionnons aussi deux brèves études en français : J. Dangel et A. Videau, « L'écriture polémique à Rome au début de l'Empire », dans *La Parole polémique*, dir. G. Declercq, M. Murat, J. Dangel, Paris, Champion, 2003, p. 105-130 – le passage concernant le *Contre Ibis* se trouve aux p. 121-125 ; E. Delbey, « *Tristes, Pontiques, Contre Ibis* : l'ennemi personnel, ou l'identité d'un monstre littéraire », dans *Ovide. Figures de l'hybride*, dir. H. Casanova-Robin, Paris, Champion, 2009, p. 211-220.

elle est en soi une définition d'ordre poétique. Car l'improvisation, véritable ou feinte – et elle est d'une certaine manière toujours feinte –, est l'une des voies de prédilection de la *variatio* en ce que, comme l'écrit Robert Massin dans son essai *De la variation*, « elle refuse le hasard » et se fonde sur la répétition de « cellules de base » à partir desquelles se développent des variantes¹⁴. Laisser entendre qu'on improvise, autrement dit, pour prendre une image musicale, qu'on ne joue pas ce qui est écrit, c'est dire qu'on pratique une écriture de la variation ; et c'est à ce titre que la conclusion du *Contre Ibis* éclaire rétrospectivement un poème par ailleurs si obscur et tortueux, qui mime effectivement, dans sa partie mythologique, l'improvisation, mais déploie surtout, de son premier à son dernier vers, une véritable *ars variationis*, à la fois art de la variation et leçon de variation, dont le caractère magistral, à tous les sens du terme, contraste insolemment avec l'inexpérience affichée dans les premiers vers en matière d'attaque. Rien n'est improvisé dans ce poème, et d'ailleurs Ovide nous le dit dans les vers 197-204 :

*Inde ego pauca canam, frondes ut siquis ab Ida
Et summam Libyco de mare carpat aquam.
Nam neque quot flores Sicula nascantur in Hybla,
Quotue ferat dicam terra Cilissa crocos,
Nec, cum tristis hiems Aquilonis inhorruit alis,
Quam multa fiat grandine canus Athos,
Nec mala uoce mea poterunt tua cuncta referri,
Ora licet tribuas multiplicata mihi¹⁵.*

Ovide définit ici, en reprenant non sans malice les images traditionnelles de l'innombrable et le *topos* homérique et virgilien des cent bouches, une poétique de la variation qui est aussi une poétique de la sélection, comme le montre l'emploi de l'adjectif *pauca* au vers 197 puis du verbe *carpere* au vers 198. Une telle déclaration peut sembler paradoxale dans un poème que la critique a souvent présenté, au contraire, comme un « fatras d'érudition », « sans ordre apparent » et « rég[i] par la seule loi de l'association des idées »¹⁶, où l'*amplificatio* n'aurait pas d'autres limites que celles, susceptibles d'être indéfiniment repoussées, du savoir mythologique du poète, de sa fantaisie et de la colère à la fois bien réelle et très littéraire qu'il définit comme le ressort de l'écriture. Il n'y a là, en fait,

14 R. Massin, *De la variation*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2000, p. 20-21.

15 « Je n'en chanterai qu'un petit nombre, comme on cueillerait quelques feuillages de l'Ida et de l'eau à la surface de la mer Libyenne, car je ne saurais dire combien de fleurs naissent de l'Hybla sicilien ou combien de safrans porte la terre de Cilicie ni, quand l'affreux hiver frissonne sous les ailes de l'Aquilon, combien de grêlons blanchissent l'Athos, et ma voix ne pourra rapporter toutes tes souffrances, quand on me donnerait mille bouches ».

16 Nous citons ici l'introduction de J. André (*Contre Ibis*, éd. cit.), p. X pour la première expression et p. IX pour les deux suivantes.

rien de contradictoire, et, pour apprécier le *Contre Ibis*, il faut accepter l'idée qu'il est à la fois un « fatras d'érudition », totalement assumé comme tel, et le fruit d'une sélection très précise, de même qu'il est à la fois une improvisation et un texte extrêmement calculé. Or, dans les deux cas, la notion qui permet de dépasser les contradictions apparentes est celle de variation.

Le poème met en effet en œuvre, en l'espace verbal si exigü qui est le sien, les trois formes de *variatio* qui, dans l'ensemble de l'œuvre poétique ovidienne, ne cessent de se mêler les unes aux autres et de s'enrichir mutuellement : celle qui porte sur l'œuvre d'autrui, celle qui s'exerce entre les différents poèmes d'Ovide et celle qu'il aime à pratiquer au sein d'un même texte. Le *Contre Ibis* apparaît d'abord, et dès son titre, comme une *retractatio* de textes antérieurs, à commencer par l'*Ibis* de Callimaque, auquel sont empruntés non seulement le titre du poème et le surnom du personnage qu'il vise, mais aussi, très probablement, sa structure, qui était également celle des *Chiliades* d'Euphoriion de Chalcis. Mais, comme l'écrit Jacques André, les sources du *Contre Ibis* « ne sont pas purement littéraires¹⁷ », puisque la *deuotio* décrite dans les vers 67-106¹⁸ est le calque poétique fidèle d'un rituel magico-religieux destiné à la fois à fixer sur une tablette (d'où son autre nom de *defixio*) le nom d'un ennemi pour l'immobiliser et l'empêcher de nuire et à appeler contre lui la colère des dieux. Sur cette tablette hyperbolique, et destinée à une efficacité elle-même hyperbolique, qu'est le poème, c'est le nom d'Ibis qu'écrit Ovide, et ce faisant, il définit l'écriture de ce texte comme

17 *Ibid.*, p. X.

18 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 67-106 (nous ne citerons que la traduction de ce long passage) : « Dieu de la mer et de la terre et vous qui, plus heureux, réglez avec Jupiter entre les pôles opposés, vers moi, je vous prie, vers moi tournez toutes vos pensées et donnez du poids à mes vœux. Et toi-même, Tellus, toi-même, Mer avec tes flots, toi-même, Éther sublime, écoutez ma prière ; astres, image radieuse du Soleil, Lune qui brilles d'un orbe toujours changeant, Nuit que rend redoutable la vue des ténèbres, et vous qui, d'un triple pouce, filez la tâche fixée ; toi qui, par les vallées infernales, coules avec un horrible grondement, fleuve par l'eau duquel on ne jure pas en vain ; vous qui, des serpents tordus en bandelettes dans vos cheveux, siégez, dit-on, aux sombres portes du cachot ; vous aussi, foule des dieux d'en-haut, Faunes, Satyres et Lares, fleuves, nymphes et race des demi-dieux ; vous tous enfin, dieux anciens et nouveaux de l'antique chaos jusqu'à notre époque, assistez-moi tandis que sur sa tête perfide retentissent d'horribles chants où la colère et la douleur tiennent leurs parties. Tous, agréez point par point mes désirs et qu'aucun de mes vœux ne soit stérile. Qu'à voir s'accomplir mes prières il pense que ce n'est pas moi qui les ai prononcées, mais le gendre de Pasiphaé, et les supplices que j'aurai pu omettre, qu'il les souffre aussi ! Que son malheur dépasse mon imagination et que mes vœux, pour maudire un nom imaginaire, n'en soient pas moins funestes et n'en touchent pas moins les grands dieux ! Je le maudis, moi, celui que j'entends par Ibis et qui sait avoir par ses forfaits mérité ses imprécations. Sans retard, je serai le prêtre qui ratifiera les vœux formulés. Vous tous, témoins du sacrifice que je célèbre, que vos bouches me secondent ; vous tous, témoins du sacrifice, faites entendre des paroles lugubres et, les joues baignées de pleurs, approchez d'Ibis ; porteurs de funestes présages, accourez du pied gauche et de vêtements noirs recouvrez votre corps. Et toi, pourquoi tarder à prendre les bandelettes mortuaires ? Déjà se dresse, comme tu le vois, l'autel de tes funérailles ; la procession est prête ; que rien ne retarde mes vœux funestes ! Tends la gorge à mon couteau, victime sinistre ! »

fondée sur une contrainte fondamentale dont la nature est à la fois religieuse et littéraire ; contrainte qui est aussi, d'ailleurs, d'ordre métrique, puisque la *defixio*, ou la *deuotio*, était traditionnellement en distiques élégiaques, celui-ci étant donc parfaitement adapté au sujet et à la tonalité du poème, contrairement à ce qu'écrivit Ovide dans les vers où il annonce à Ibis des iambes plus appropriés¹⁹. D'abord pratiqués dans les milieux populaires, ces rites gagnèrent les classes supérieures de la société hellénistique, attirées par la magie, et les poètes alexandrins composèrent des *Arai*, malédictions en forme de poèmes dans lesquels Jacques André voit « les intermédiaires entre les *defixiones* populaires et le raffinement mythologique de l'*Ibis*²⁰ », et dont il souligne les points de rencontre avec la poésie iambique grecque, qui influence certains poèmes de Catulle et certaines *Épodes* d'Horace. Autant dire que l'*Ibis* de Callimaque, s'il représente le modèle principal d'Ovide – bien qu'ayant, selon lui, plus d'*ars* que d'*ingenium*²¹ –, n'est pas sa seule source d'inspiration et que la *variatio* s'exerce ici non à partir d'un modèle unique, mais d'une véritable nébuleuse littéraire – à laquelle il faut d'ailleurs ajouter la poésie étiologique, représentée en particulier par Callimaque encore avec ses *Aitia*. La filiation callimaquienne est cependant la seule dont Ovide se réclame explicitement :

*Nunc quo Battiades inimicum deuouet Ibin,
Hoc ego deuoueo teque tuosque modo.
Vtque ille, historiis inuoluam carmina cecis,
Non soleam quamuis hoc genus ipse sequi.
Illius ambages imitatus in Ibide dicar
Oblitus moris iudicique mei.
[...]
Mei uersus aliquantum noctis habebunt²².*

19 *Ibid.*, v. 45-46 : *Prima quidem coepto committam proelia uersu, / Non soleant quamuis hoc pede bella geri*, « Pourtant j'engagerai le combat dans le rythme adopté en ce début, bien qu'il ne soit pas coutume de guerroyer à cette cadence » ; v. 53-54 : *Postmodo, si perges, in te mihi liber iambus / Tincta Lycambeo sanguine tela dabit*, « Plus tard, si tu t'obstines, la hardiesse de l'iambe m'armera contre toi de traits teints du sang de Lycambès » ; et v. 643-644 : *Postmodo plura leges et nomen habentia uerum, / Et pede quo debent acria bella geri*, « Plus tard tu en liras davantage, avec ton véritable nom et sur le mètre propre à la violence des guerres ».

20 Introduction au *Contre Ibis*, éd. cit., p. XII.

21 Voir *Amours*, trad. d'H. Bornecque [1930], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003, I, 15, v. 13-14 : *Battiades semper toto cantabitur orbe, / Quamuis ingenio non ualet, arte ualet*, « L'enfant de Battos sera vanté par tous les âges dans le monde entier, quoiqu'il y ait en lui plus d'art que de talent ».

22 « Aujourd'hui, comme le fils de Battos dévoue son ennemi Ibis, moi, je te dévoue, toi et les tiens, et, comme lui, je draperai mes vers de légendes, bien que je n'aie pas coutume moi-même de pratiquer ce genre. On dira que j'ai imité les énigmes de son *Ibis*, oubliant ma manière et mes goûts » (*Contre Ibis*, éd. cit., v. 55-60) ; et, au v. 63, « mes vers se voileront de quelque obscurité ».

Ovide ne dit pas si c'est par désir de nouveauté, voire pour répondre aux reproches de monotonie qui lui sont adressés, que dans le *Contre Ibis* il oublie ou semble oublier sa manière et ses goûts (*oblitus moris iudicique mei*) pour adopter une poétique alexandrine de l'énigme qui, effectivement, ne lui est pas familière. Quoi qu'il en soit, le lecteur est, à plusieurs reprises, égaré dans le labyrinthe d'*historia caca* (pour reprendre l'expression du vers 57) dont la clé ne lui sera, pour certaines, jamais donnée et dont Jacques André, aux pages XVI-XVII de son introduction, donne quelques exemples : personnages désignés par le biais d'un événement (tel Anticlos au vers 569)²³, d'une indication généalogique (Alcméon au vers 348)²⁴, d'un rébus (Athamas au vers 347)²⁵, d'une origine géographique (Hermias au vers 319)²⁶, de fausses pistes onomastiques (Néoptolème au vers 303)²⁷, d'épithètes trompeuses (l'Athéna Ilias honorée à Siris de Grande-Grèce au vers 379)²⁸ ou encore de jeux de mots (Télégone au vers 567)²⁹. La lecture est rendue extrêmement malaisée par cet amoncellement d'allusions délibérément obscures, mais on est en même temps fasciné de voir qu'Ovide, de toute évidence, se prend au jeu et, loin de se livrer à une simple traduction, brode de manière très personnelle sur son modèle grec, choisissant pour tel ou tel mythe une variante rare, allongeant à plaisir la liste des *exempla*, notamment en ajoutant à la foule des personnages tirés de la mythologie grecque des noms extraits de l'Histoire romaine (tels Tullia, Hannibal ou Rémus) ou de légendes italiennes (comme Cacus, Tibérinus ou Palinure), et surtout transformant, au fil de cette *amplificatio*, en un ensemble absolument cohérent et personnel une somme d'éléments pourtant étrangers à son tempérament poétique : l'usage de la poésie comme d'une arme, le rite de la *defixio-deutio*, la référence explicite à un autre auteur, la prédilection alexandrine pour l'énigme.

Si le *Contre Ibis* est défini par Ovide lui-même comme un poème différent de tous ses écrits antérieurs, non seulement par son objet (une attaque *ad hominem*), mais aussi par sa forme (une écriture de l'obscurité et de l'énigme), cette indéniable singularité s'accompagne de points communs qui montrent que ce poème est organiquement lié à ses autres œuvres et que la *variatio* s'y exerce aussi par rapport à elles et non seulement par rapport aux textes-sources ; que par conséquent le jeu de la variation, avec son dosage sans cesse réévalué de

23 *Vtque loquax in equo est elisum guttur acerno*, « Comme fut étranglée une gorge bavarde dans le cheval d'érable ».

24 *Callirhoesque uiro*, « au mari de Callirhoé ».

25 *Generoque draconum*, « au gendre des serpents ».

26 *Atarnites*, « le tyran d'Atarna ».

27 *Pyrrhi*, « de Pyrrhus ».

28 *Bistonix Minerux*, « Minerve Bistonienne ».

29 On devine le nom dans l'expression *teli genus*.

contrainte et de liberté, y est beaucoup plus riche et complexe que si le poème n'était qu'une réécriture romanisée de l'*Ibis* de Callimaque. C'est évidemment, à première vue, avec les autres œuvres écrites par Ovide à Tomes que le *Contre Ibis* a le plus d'éléments communs ; mais ces éléments, une fois reconnus, conduisent à des références ovidiennes plus anciennes, et en croyant tirer un fil ténu, c'est toute la pelote, faite de ce seul et même fil, qu'on a soudain dans les mains. Le poème apparaît, par rapport aux *Tristes* et aux *Pontiques*, comme le produit à la fois d'une condensation et d'une amplification. Condensation, d'une part, du motif de la souffrance éprouvée par le poète relégué : ainsi, Ovide se borne, au début du poème, à se dire « relégué aux lieux glacés où se lève l'Aquilon », à évoquer l'exil dans lequel se passe sa vieillesse et les blessures qui sont les siennes et à se présenter avec toute la détresse d'un homme à terre³⁰. Il emploie aussi et surtout deux images oxymoriques très frappantes qui, tout en reprenant en abrégé des passages des *Tristes* et des *Pontiques*, nous renvoient aux œuvres d'avant la *relegatio* et, en particulier, aux *Métamorphoses*. La première est, au vers 16, celle du mort-vivant : *Perpetuoque mihi sociatam foedere lecti / Non patitur uiui funera flere uiri*³¹. Cette image est récurrente dans les *Tristes* et les *Pontiques* ; pensons par exemple à *Tristes*, I, 3, 89, où Ovide, évoquant le moment où il lui a fallu quitter Rome, écrit : *illud erat sine funere ferri*³². Mais ce drame a été, avant d'être celui du poète arraché à son existence romaine, celui de tous les personnages des *Métamorphoses* qui, lors de leur transformation, se trouvent privés de leur corps d'hommes ou de femmes sans pour autant perdre leur conscience humaine et qui, dans leur nouvelle enveloppe physique végétale ou animale, sont comme enterrés vifs, placés à jamais sur la marge entre monde des vivants et monde des morts, tels les Cérastes, Myrrha et Atalante

30 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 11-22 et 29-30 : *Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus / Non sinit exilio delituisse meo ; / Vulneraque immitis requiem quærentia uexat, / lactat et in toto nomina nostra foro ; / Perpetuoque mihi sociatam foedere lecti / Non patitur uiui funera flere uiri, / Cumque ego quassa meæ complectar membra carinæ, / Naufragii tabulas pugnat habere mei / Et, qui debuerat subitas extinguere flammæ, / Hic prædam medio raptor ab igne petit. / Nititur ut profugæ desint alimenta senectæ. / Heu ! quanto est nostris dignior ipse malis ! [...] At tibi, calcasti qui me, uiolente, iacentem, / Quamlibet et misero debitus hostis ero, « Il ne souffre pas que, relégué aux lieux glacés où se lève l'Aquilon, je demeure oublié dans mon exil ; le cruel irrite des blessures qui demandent le repos et profère notre nom dans tout le Forum ; à celle qu'un pacte éternel associe à ma couche il ne permet pas de pleurer la mort d'un époux vivant et, tandis que j'embrasse les débris de mon navire, il me dispute les planches de mon naufrage ; au lieu d'éteindre les flammes jaillissantes, ce pillard cherche sa proie au cœur de l'incendie. Il s'efforce d'affamer ma vieillesse exilée. Ah ! qu'il mérite lui-même bien mieux nos maux ! [...] Mais toi, cruel, qui m'as foulé aux pieds quand j'étais à terre, autant que le permet, las ! mon malheur, je serai l'ennemi que tu mérites ».*

31 « À celle qu'un pacte éternel associe à ma couche il ne permet pas de pleurer la mort d'un époux vivant ».

32 « Je suis emporté sans être mort » (*Tristes*, trad. J. André [1968], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2008).

au livre X³³. Sur les bords de la mer Noire, Ovide devint l'*alter ego* des ses personnages, comme il le dit d'ailleurs lui-même dans un passage des *Tristes*: *His mando dicas inter mutata referrī / Fortunæ uultum corpora posse mee*³⁴. Les *Tristes* et les *Pontiques* le font apparaître comme un nouvel Actéon privé de son propre corps pour avoir vu ce qu'il ne fallait pas voir, une nouvelle Niobé figée dans le paroxysme de sa douleur ou encore un nouveau Marsyas arraché à lui-même. Ils le font apparaître aussi comme un nouveau Célyx anéanti par la tempête et comme un nouveau Phaéthon ou un nouveau Méléagre, morts par le feu³⁵ ; or, l'image du naufrage et celle de l'incendie se trouvent réunies – c'est le second des oxymores que nous annonçons plus haut – dans les vers 17-20 du *Contre Ibis*³⁶, et si ces images rappellent d'autres passages, plus développés, des *Tristes* ou des *Pontiques*³⁷, c'est surtout, une fois encore, aux *Métamorphoses* qu'elles font penser : les vers 17-18 sont un écho fugace de la longue scène du naufrage de Célyx au livre XI³⁸ ; quant aux vers 19-20, ils ajoutent le « poète-narrateur » au nombre de ceux (Phaéthon et Méléagre, mais aussi Hercule, Memnon ou Rémulus³⁹) dont Ovide, dans son épopée des formes en mutation, a raconté, parfois très longuement, le foudroiement, la combustion, la calcination.

Mais décrire sous forme d'images son propre supplice n'est pas l'objet affiché du *Contre Ibis*, qui ne se présente pas comme un poème du « je », mais du « tu ». Or, là encore, le texte apparaît comme une variation sur un motif, en l'occurrence celui,

33 *Métamorphoses*, trad. G. Lafaye [1928], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2008, t. 2, v. 232-234 : *Exilio poenam potius gens impia pendat, / Vel nece, uel siquid medium est mortisque fugæque. / Idque quid esse potest, nisi uersæ poena figuræ ?*, « Que cette engeance sacrilège expie plutôt son forfait par l'exil ou par la mort ou par un châtement qui tienne le milieu entre la mort et l'exil. Et ce châtement, quel peut-il être, sinon une métamorphose ? » ; *ibid.*, v. 485-487 : *Ne uiolent uiuosque superstes / Mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis / Mutatæque mihi uitamque necemque negate*, « Je ne veux pas souiller les vivants en restant dans ce monde, ni, morte, ceux qui ne sont plus ; bannissez-moi de l'un et de l'autre empire ; faites de moi un autre être, à qui soient interdites et la vie et la mort » ; v. 566 : *Teque ipsa uiua carebis*, « Et, sans cesser de vivre, tu cesseras d'être toi-même ».

34 *Tristes*, éd. cit., I, 1, v. 119-120 : « Je te charge de leur dire qu'on peut ranger parmi ces métamorphoses celle du visage de ma fortune ».

35 Pour Actéon (*Métamorphoses*, III, v. 131-250), voir *Tristes*, II, v. 103-108 et III, 5, v. 49-50 et 6, v. 27-28 ; pour Niobé (*Métamorphoses*, VI, v. 146-312), *Tristes*, V, 1, v. 57-58 et *Pontiques*, I, 2, v. 29-30 et 34 ; pour Marsyas (*Métamorphoses*, VI, v. 382-400), *Tristes*, I, 3, v. 73-74 ; pour Célyx (*Métamorphoses*, XI, v. 410-748), *Tristes*, I, 2, v. 4 et 11 et *Contre Ibis*, v. 15-18 ; pour Phaéthon (*Métamorphoses*, I, v. 747-II, v. 366), *Tristes*, I, 1, v. 79-80, III, 5, v. 7 et IV, 3, v. 65-66 ; pour Méléagre (*Métamorphoses*, VIII, v. 420-546), *Tristes*, I, 7, v. 15-22.

36 *Cumque ego quassa meæ complectar membra carinæ, / Naufragii tabulas pugnat habere mei / Et, qui debuerat subitas extinguere flammæ, / Hic prædam medio raptor ab igne petit*, « Et, tandis que j'embrasse les débris de mon navire, il me dispute les planches de mon naufrage ; au lieu d'éteindre les flammes jaillissantes, ce pillard cherche sa proie au cœur de l'incendie ».

37 En particulier les élégies 2 et 4 du livre I des *Tristes*, où Ovide endosse le rôle du naufragé.

38 *Métamorphoses*, IX, v. 474-572.

39 Respectivement *ibid.*, I, v. 747, II, v. 366, VIII, v. 420-546, IX, v. 135-273, XIII, v. 576-622 et XIV, v. 617-618.

récurrent dans les *Tristes* et les *Pontiques*, de l'ennemi qui, resté à Rome, tente de nuire au poète absent ; si ce n'est que ce motif ne subit pas ici une condensation, mais au contraire une extraordinaire amplification. En particulier, l'élégie IV, 9 des *Tristes*⁴⁰, adressée à un personnage malveillant qui est peut-être le même que celui du *Contre Ibis*, semble délivrer le programme narratif de celui-ci ; nous pensons notamment aux vers 15-16 : *Denique uindicta si sit mihi nulla facultas, / Pierides uires et sua tela dabunt*⁴¹. Qu'il constitue ou non la mise à exécution de cette menace, le *Contre Ibis*, seule des œuvres d'Ovide à puiser dans un combat son inspiration poétique, convoquant pour cela les Piérides puissantes et armées de l'élégie IV, 9 des *Tristes*, apparaît comme le développement d'une veine poétique présente, à l'état latent et fragmentaire, dans les autres œuvres écrites à Tomes. Or, pour cela, Ovide croise cette veine poétique tout à la fois défensive et agressive, née de la *relegatio* et des petites ou grandes trahisons dont elle s'est inévitablement accompagnée, et le matériau fondamental de toutes ses œuvres poétiques antérieures et en particulier des *Métamorphoses* : la mythologie, considérée non seulement comme un stock pratiquement inépuisable de supplices et de morts violentes, mais comme un véritable univers, animé dans toutes ses parties par les passions humaines. Quand, au seuil de la liste des tortures promises à Ibis, Ovide écrit : *Neue sine exemplis aui cruciere prioris*⁴², les exemples dont il est question ne sont pas seulement les tourments subis par les personnages « des anciens âges », c'est-à-dire des temps mythiques, qu'Ovide va citer (Philoctète avec sa jambe malade, Télèphe blessé par la lance d'Achille, Bellérophon désarçonné par Pégase, Phœnix ou Œdipe avec leurs yeux crevés, etc.) – il y en aura deux cent cinquante-neuf : ces *exempla* voués

40 *Tristes*, éd. cit., IV, 9. Nous ne citons que la traduction de cette élégie : « S'il est possible et si tu y consens, je tairai ton nom et ton crime, tes actes seront livrés aux eaux du Léthé et ma clémence sera vaincue par tes larmes tardives. Manifeste seulement le repentir de ta conduite ! Prononce seulement ta condamnation et désire, si tu le peux, rayer les jours de ta vie dignes de Tisiphone ! Sinon, et si ton cœur brûle de haine contre moi, ma douleur infortunée sera réduite à prendre les armes. Même si j'ai été envoyé à l'extrémité du monde, comme je le fus, ma colère étendra la main jusqu'à toi. César, si tu l'ignores, m'a laissé tous mes droits et ma seule peine est d'être privé de ma patrie. Encore cette patrie – les dieux le protègent ! – je l'espère de lui : souvent reverdit un chêne frappé par le carreau de Jupiter. Enfin, s'il ne me reste aucun moyen de me venger, les Piérides me donneront leurs forces et leurs traits. Bien que, exilé au loin, j'habite le rivage des Scythes, et que je voie de tout près les astres qui ne se baignent jamais, ma proclamation retentira par les peuples immenses et ma plainte sera connue dans tout l'univers. Toutes mes paroles se répandront du levant au couchant et l'orient les entendra venues de l'occident. Je serai entendu au-delà des terres, au-delà des mers profondes, et le ton de mes plaintes ira croissant. Ce n'est pas seulement ton siècle qui te saura coupable : la postérité à jamais t'accusera. Je vais maintenant au combat, sans avoir encore pris la trompette, et je voudrais n'avoir aucun motif de la prendre. Le cirque est encore vide, le taureau au regard menaçant fait déjà voler le sable et frappe déjà la terre d'un pied belliqueux. C'est aussi plus que je ne voulais : Muse, sonne la retraite tandis qu'il peut encore cacher son nom ».

41 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 15-16 : « Enfin, s'il ne me reste aucun moyen de me venger, les Piérides me donneront leurs forces et leurs traits ».

42 *Ibid.*, v. 251 : « Que ton supplice renouvelle les exemples des anciens âges ».

à servir de *vade-mecum* au châtement poétique d'Ibis sont surtout à comprendre littérairement, comme les récits qu'Ovide, dans telle ou telle de ses œuvres précédentes et tout particulièrement dans les *Métamorphoses*, a faits de tous ces tourments. Le *Contre Ibis* apparaît ainsi comme une variation particulièrement spectaculaire non pas sur l'une des œuvres antérieures d'Ovide – même si la référence aux *Métamorphoses* domine évidemment –, mais sur toutes; une variation qui, une fois encore, prend à la fois la forme de la réduction et de l'amplification, puisque les centaines de vers autrefois consacrés à tel ou tel personnage deviennent ici des atomes de langage presque abstraits qui, vidés de leur substance propre, ne valent que par leur foule et, insignifiants isolément, se transforment, une fois juxtaposés, en une grêle serrée dont le déchaînement impitoyable laisse le lecteur épuisé et, selon les cas, ravi, exaspéré, découragé ou simplement perplexe. Exaspéré, on l'est assurément très vite si l'on croit utile d'aborder le *Contre Ibis* avec un dictionnaire de mythologie à la main, avec l'ambition d'en décoder toutes les allusions et les énigmes; c'est se condamner inmanquablement à jeter l'éponge tôt ou tard, accablé par l'amoncellement des références, et le pas est alors vite franchi, qui conduit à déclarer que le poème est ennuyeux, artificiel, insupportable, ou même qu'il aurait dû s'arrêter au vers 250, avant « ce défilé de figurants mythiques et historiques⁴³ » qui nous semble précisément constituer la partie essentielle du poème. Loin de nous le goût du paradoxe gratuit ou le désir de crier au génie contre la critique, qui dans son ensemble voit dans le *Contre Ibis* une œuvre mineure; mais la liste des *exempla* mythologiques donne selon nous, par le caractère total de la *variatio* qu'elle met en œuvre, la clé de ce texte, condensé foudroyant de tout un itinéraire poétique et doté, à ce titre, d'une valeur quasi testamentaire. Plus haut, nous nous sommes interrogée sur le terme *subito* employé par Ovide, au vers 639, pour désigner *a posteriori* les conditions dans lesquelles son poème est venu à l'existence; ce terme peut signifier que le *Contre Ibis* est un livre de la vitesse, écrit vite peut-être mais, surtout, à lire vite, en tout cas sans s'arrêter – ce qui est d'ailleurs la condition *sine qua non* de l'efficacité de la *defixio*; et que ce qui, en lui, fait sens et poésie n'est pas à chercher vers à vers, dans les détails, mais dans le mouvement d'ensemble de cette machine infernale lancée contre un ennemi bien plus littéraire que réel et dans la silhouette que cette machine dessine avec la poussière qu'elle soulève et qui, après la lecture, flotte encore un moment sous nos yeux.

Car, si le point de départ du poème est très probablement de nature biographique, on comprend rapidement que l'important n'est pas là et que le texte, maintenu en équilibre par la puissance de son propre mouvement, n'a besoin de rien d'autre

43 L'expression est de J. André (*Contre Ibis*, éd. cit., p. XXXVII de son introduction), comme d'ailleurs l'idée selon laquelle Ovide aurait dû ne conserver que les 250 premiers vers, qui « eussent égalé en passion la poésie d'imprécation, égalé en art les *Tristes* et les *Pontiques* ».

pour exister qu'un principe d'engendrement interne qui constitue la forme la plus brute et la plus spectaculaire de la *variatio*. C'est bien cette variation-là, celle qui s'exerce entre le texte et lui-même, qui frappe en premier le lecteur du *Contre Ibis*: perceptible dès la série d'*adynata* des vers 31-40⁴⁴, on la retrouve, au début de la *deutio*, dans l'invocation aux divinités, qui sont d'ailleurs autant de personnages des *Métamorphoses* et dont le cortège couvre, comme l'épopée ovidienne des formes, la totalité du temps⁴⁵; elle ressurgit aussi dans l'évocation des différentes formes de mort que le poète-narrateur envisage pour lui-même et par-delà lesquelles il reviendra tourmenter Ibis⁴⁶. Mais c'est évidemment dans l'énumération de supplices des vers 251-638, que cette forme interne de la variation trouve sa plus époustouflante manifestation. Maintes tentatives ont été menées pour trouver dans ces vers de rassurants principes de structuration, quarante-deux types de tortures ont été répertoriés; le texte résiste absolument à de telles entreprises. Elles nient en effet la loi souveraine à laquelle il obéit: celle de la *variatio*, présente ici sous

- 44 *Ibid.*, 31-40: *Desinet esse prius contrarius ignibus umor, / lunctaque cum luna lumina solis erunt, / Parsque eadem cæli zephyros emittet et euros, / Et gelido tepidus flabit ab axe notus, / Et noua fraterno ueniet concordia fumo / Quem uetus accensa separat ira pyra, / Et uer autumnno, brumæ miscebitur æstas, / Atque eadem regio uesper et ortus erit, / Quam mihi sit tecum, positis quæ sumpsimus armis, / Gratia commissis, improbe, rupta tuis*, « L'eau cessera d'être contraire aux flammes, le soleil et la lune uniront leurs clartés, une même région céleste déchaînera les Zéphyrs et les Eurus, le tiède Notus soufflera du pôle glacé, une concorde nouvelle surgira des fumées fraternelles qu'une antique colère divise sur le bûcher, le printemps se confondra avec l'automne, avec l'hiver l'été, Vesper et l'Orient ne formeront plus qu'une même région avant que, déposant les armes, je renoue avec toi, misérable, les relations rompues par tes méfaits ».
- 45 On comparera *Métamorphoses*, I, v. 1-4: *In noua fert animus mutatas dicere formas / Corpora; di, coeptis, nam uos mutastis et illas, / Adspirate meis primaque ab origine mundi / Ad mea perpetuum deducite tempora carmen*, « Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux; ô dieux (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage), secondez mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce poème depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps » (trad. G. Lafaye [1925], Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2007, t. 1) et *Contre Ibis*, éd. cit., v. 83-84: *Denique ab antiquo diui ueteresque nouique / In nostrum cuncti tempus adeste chao*, « Vous tous enfin, dieux anciens et nouveaux de l'antique chaos jusqu'à notre époque, assistez-moi ».
- 46 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 141-158, dont nous ne donnons que la traduction, sauf pour les v. 145-152 : « Alors même que je me serai évanoui dans le vide des airs, mon ombre inanimée haïra ta conduite; alors même je viendrai, ombre gardant le souvenir de tes actes, et l'image de mon squelette poursuivra tes regards. Soit que, à dieu ne plaise, je meure épuisé par la longueur des ans, soit que je me libère par une mort de ma main, soit qu'un naufrage me ballote sur l'immensité des mers et qu'un lointain poisson dévore mes entrailles, soit que des oiseaux étrangers déchirent mes membres, soit que les loups teignent leurs gueules de mon sang, soit qu'on daigne me mettre en terre et livrer mon corps sans âme au bûcher plébéien [*Siue ego, quod nollem, longis consumptus ab annis, / Siue manu facta morte solutus ero, / Siue per immensas iactabor naufragus undas / Nostraque longinquus uiscera piscis edet, / Siue peregrinæ carpent mea membra uolucres, / Siue meo tingent sanguine rostra lupi, / Siue aliquis dignatus erit supponere terræ / Et dare plebeio corpus inane rogo*], quel que soit mon sort, je tâcherai de m'arracher aux bords du Styx et je tendrai, pour me venger, mes mains glacées vers ton visage. Tu me verras dans tes veilles et, t'apparaissant dans les ombres silencieuses de la nuit, je chasserai ton sommeil. Enfin, quoi que tu fasses, je volerai devant ton visage et devant tes yeux, je gémirai et nulle part tu n'auras de repos ».

l'une de ses formes les plus capricieuses et fascinantes, celle du « vertige de la liste », pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Umberto Eco⁴⁷ où l'absence d'Ovide surprend d'autant plus que toute son œuvre dénote une prédilection pour l'écriture énumérative. L'ivresse du cumul règne ici, avec ce qu'elle a à la fois, pour le lecteur, de séduisant et de déroutant. Cela ne signifie aucunement que le texte ne soit pas maîtrisé : non seulement il obéit à une règle extrêmement précise, mais le point d'arrivée vers lequel il conduit le lecteur qui accepte de se perdre dans ce labyrinthe peuplé d'horreurs mythologiques est radicalement différent de son point de départ. La règle est simple et combine cinq éléments : un sujet, l'énoncé poétique des futurs supplices d'Ibis⁴⁸ ; un invariant, le recours aux références mythologiques⁴⁹ ; un trait formel, le recours aux *ambages*⁵⁰, qui est en soi, nous l'avons vu, matière à variation ; une ambition, celle du nécessaire et impossible « épuisement du sujet⁵¹ » – *Quasque ego transiero poenas patiatur et illas. / Plenius ingenio sit miser ille meo*⁵² ; et une méthode, celle de l'association d'idées, la seule possible pour satisfaire une ambition de cette nature. Tout le passage repose sur cette règle qui donne au texte une faculté d'engendrement de soi-même à l'infini. Un nom de victime en appelle un autre, selon différents principes : genre de mort similaire⁵³,

47 Umberto Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

48 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 247-250 : *Ex me tua uulnera discas, / Dent modo di uires in mea uerba suas / Carminibusque meis accedant pondera rerum, / Quæ rata per luctus experire tuos*, « De moi tu connaîtras tes blessures, pourvu que les dieux accordent de leur puissance à mes paroles et que le poids de la réalité s'ajoute à mes vers dont tes souffrances te prouveront l'efficacité ».

49 *Ibid.*, v. 251 : *Neue sine exemplis æui cruciere prioris*, « que ton supplice renouvelle les exemples des anciens âges ».

50 *Ibid.*, v. 57 : *Historiis inuoluam carmina cæcis*, « Je draperai mes vers de légendes obscures » ; *ibid.*, v. 63 : *Mei uersus aliquantum noctis habebunt*, « Mes vers se voileront de quelque obscurité ».

51 Nous renvoyons à la réflexion de Pierre Laurens sur cette question ; voir notamment « Le poème inépuisable », dans *Hommages à Henry Bardon*, dir. M. Renard, P. Laurens, Bruxelles, Latomus, 1985, p. 244-261 (notamment, p. 250 et 261, l'expression « épuisement du sujet » se trouvant en p. 261), et *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme*, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (notamment p. 79).

52 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 91-92 : « Et les supplices que j'aurai pu omettre, qu'il les souffre aussi ! Que son malheur dépasse mon imagination ». Voir aussi le *pauca canam*, « Je n'en chanterai qu'un petit nombre » du v. 197.

53 Voir par exemple la liste des foudroyés : *ibid.*, v. 469-476 : *Aut Iouis infesti telo feriare trisulco, / Vt satus Hipponoo, Dexithæque pater, / Vt soror Autoonos, ut cui matertera Maia, / Vt temere optatos qui male rexit equos, / Vt ferus Æolidès, ut sanguine natus eodem / Quo genita est liquidis quæ caret Arctos aquis. / Vt Macelo rapidis icta est cum coniuge flammis, / Sic, precor, ætherii uindicis igne cadas*, « Que Jupiter ennemi te frappe du carreau à triple pointe, comme le fils d'Hipponoüs et le père de Dexithoé, comme la sœur d'Autooné, comme celui dont Maïa était la tante maternelle, comme le guide inhabile de chevaux souhaités à la légère, comme le farouche Éolide, comme celui du même sang dont naquit Arctos privée de l'onde liquide ! Comme Macélo fut frappée avec son époux par les flammes rapides, ainsi puisses-tu – c'est mon vœu – tomber sous le feu de l'éther vengeur ! »

lien avec un même personnage⁵⁴, appartenance à une même catégorie de personnages⁵⁵, homonymie⁵⁶, parenté⁵⁷, thématique commune⁵⁸, ou encore polarisation géographique⁵⁹. Nous sommes ici dans l'outrance et la délectation

- 54 Ainsi Thésée : *ibid.*, v. 405-412 : *Vt pronepos, Saturne, tuus quem reddere uitam / Vrbe Coronides uidit ab ipse sua, / Vt Sinis et Sciron et cum Polypemone natus, / Quique homo parte sui, parte iuuenus erat, / Quique trabes pressas ab humo mittebat in auras / æquoris aspiciens huius et huius aquas, / Quæque Ceres læto uidit pereuntia uultu / Corpora Thesea Cercyonea manu!*, « Comme ton arrière-petit-fils, Saturne, que le fils de Coronis lui-même vit mourir «des murs» de sa ville ; comme Sinis et Sciron et Polypémon avec son fils, et celui qui était mi-homme, mi-taureau, et celui qui courbant les arbres, les relâchait du sol jusque dans les airs, en vue des eaux de l'une et l'autre mer, et Cercyon que Cérès, le visage joyeux, vit périr de la main de Thésée ».
- 55 Tels les écrivains dans les étonnants v. 519-526 : *Inclususque necem cauea patiaris, ut ille / Non profecturæ conditor historiæ! / Vtque repertori nocuit pugnacis iambi, / Sic sit in exitium lingua proterua tuum, / Vtque parum stabili qui carmine læsis Athenas, / Inuisus pereas deficiente cibo, / Vtque lyræ uates fertur periisse seueræ, / Causa sit exitii dextera læsa tui*, « Attends la mort enfermé dans une cage comme cet écrivain que son histoire ne devait pas sauver ! Comme en fut victime l'inventeur de l'iambe belliqueux, qu'ainsi l'impudence de ta langue cause ta perte ; comme celui dont le vers boiteux a blessé Athènes, meurs haï, privé de nourriture, et, comme périt, dit-on, le poète à la lyre sévère, puisse une offense armer un bras pour ta mort ».
- 56 Voir les trois Glaucus : *ibid.*, v. 555-558 : *Potniadum morsus subeas, ut Glaucus, equarum, / Inque maris salias, Glaucus ut alter, aquas, / Vtque duobus idem dictis modo nomen habenti, / Præfocent animæ Cnosia mella uiam*, « Sois mordu, comme Glaucus par les cavales de Potnie, jette-toi dans les flots de la mer, comme un autre Glaucus, et, comme leur homonyme, que t'étouffe le miel de Cnosos ».
- 57 Comme entre Damasichthon, Amphion et Niobé : *ibid.*, v. 581-585 : *Vtque ferunt fratres sex cum Damasichthone cæsos, / Intereat tecum sic genus omne tuum! / Addidit ut fidicen miseris sua funera natis, / Sic tibi sint uitæ tædia iusta tuæ, / Vtue soror Pelopis saxo dureris oborto*, « Et, comme, dit-on, fut massacré Damasichthon avec ses six frères, qu'ainsi périsse avec toi toute ta race ! Comme un joueur de lyre ne voulut pas survivre à ses malheureux enfants, ainsi sois justement dégoûté de la vie ; sois durci en un roc soudainement dressé, comme la sœur de Pélops ».
- 58 Comme celle du crime féminin, *ibid.*, v. 349-364 : *Nec tibi contingat matrona pudicior illa, / Qua potuit Tydeus erubuisse nuru, / Quæque sui Venerem iunxit cum fratre mariti / Locris, in ancillæ dissimulata nece! / Tam quoque di faciant possis gaudere fideli / Coniuge quam Talai Tyndareique gener, / Quæque parare suis letum patruelibus ausæ / Belides adsidua colla premuntur aqua! / Byblidos et Canaces, sicut facis, ardeat igne, / Nec nisi per crimen sit tibi fida soror; / Filia si fuerit, sit quod Pelopea Thyesti, / Myrrha suo patri Nyctimeneque suo, / Neue magis pia sit capitique parentis amica / Quam sua uel Pterelæ uel tibi, Nise, fuit, / Infamemque locum sceleris quæ nomine fecit / Pressit et inductis membra paterna rotis*, « Puissest-tu ne pas trouver de femme plus chaste que la bru dont Tydée eut à rougir et la Locrienne qui s'unit d'amour au frère de son mari, dissimulant sa faute sous le meurtre d'une servante ! Que les dieux t'accordent aussi le bonheur d'avoir une épouse aussi fidèle que celle des gendres de Talaüs et de Tyndare, que les Bélides qui osèrent tramer la mort de leurs cousins et dont le cou ploie sans répit sous leur charge d'eau ! Que le feu de Byblis et de Canacé, comme celui d'une torche, brûle ta sœur et qu'elle ne te soit fidèle que par un crime ! Si tu dois avoir une fille, qu'elle soit ce qu'était Pélopée pour Thyeste, Myrrha pour son père et Nyctimène pour le sien ; qu'elle n'ait pas plus de piété et d'amour pour le chef de son père que n'en eut pour Ptérélas sa fille ou pour toi, Nisus, la tienne, et que celle qui attacha un nom infâme au lieu de son crime et écrasa le corps de son père sous les roues qu'elle guidait ! ».
- 59 Ainsi Rome, *ibid.*, v. 279-282 : *Vel tua, ne poenæ genus hoc cognouerit unus, / Viscera diuersis scissa ferantur equis, / Vel quæ qui redimi Romano turpe putauit / A duce Cinyphio pertulit, ipse feras*, « Pour que ce genre de supplice n'ait pas été réservé à un seul coupable [Régulus],

de l'outrance; c'est le « vertige de la liste » dans toute sa splendeur, un vertige dont Ovide a manifesté le goût à plusieurs reprises dans son œuvre, en particulier dans les *Métamorphoses* – pensons à la liste des chiens d'Actéon⁶⁰ – et qui s'y est déjà trouvé associé à un autre goût, celui de l'horreur (par exemple dans le long récit de la bataille des Centaures et des Lapithes)⁶¹, mais qui atteint ici une ampleur inédite, jointe à une cruauté qui ne retombe jamais⁶².

60 Pourtant, quand se termine ce jeu de la variation horrifique qui est en même temps un véritable tour de force de *name-dropping* – car le vertige, ici, est aussi celui des noms propres, qui envahissent de leurs syllabes difficiles l'espace textuel –, le lecteur ne revient pas au point d'où il est parti trois cent quatre-vingt-huit vers plus haut. Profondément transformé par cette séance d'envoûtement (et, pour certains critiques, de torture) qu'est la liste des supplices d'Ibis, placé dans un état de conscience modifié par le martèlement obsessionnel qui vient de lui être imposé, il ne sait plus de qui parle le texte. À qui appartient ce corps aux membres écartelés, ébouillantés, dévorés, aux os brisés, broyés ou réduits en poudre, ce corps affamé, noyé, calciné, métamorphosé, enterré vif, suicidé même, ce corps qui, au fil de la lecture, est devenu à la fois Chimère et Charybde, monstrueux hybride et gouffre anéantissant à chaque instant sa propre substance, trop-plein et vide absolu, ce corps qui, tel celui d'Érysichthon, personnage des *Métamorphoses* que l'on ne s'étonne pas de retrouver dans le *Contre Ibis*, se dévore lui-même et s'ôte ainsi la vie par l'acte même qui devrait la préserver⁶³ ? Le lecteur ne le sait plus, et en même temps, parce qu'il ne le sait plus, il peut enfin le savoir : parce que l'identité d'Ibis s'est atomisée dans l'extravagante démultiplication des outrages faits à son corps, réduisant à néant toute tentative de décryptage biographique, la voie est libre pour qu'apparaisse une autre silhouette, que le poème dessine aussi sûrement qu'un calligramme à la manière de Théocrite ou d'Apollinaire. Alors peut être énoncée la réponse à cette énigme en forme de poème, dont on comprend qu'elle n'a recouru aux *ambages* à la manière alexandrine que pour nous signaler la singularité de sa propre nature. Le dernier supplice de la liste est en effet le suivant : *Denique Sarmaticas inter*

que tes chairs déchirées soient écartelées par des chevaux, ou bien que les tourments infligés par le général cinyphien à celui qui jugea honteux le rachat d'un Romain ».

60 *Métamorphoses*, III, v. 206-225.

61 *Ibid.*, XII, v. 210-458.

62 Voir *a contrario* l'accalmie ménagée au sein du récit du combat entre Centaures et Lapithes par la vision du couple que forment Cyllare et Hylonomé (*ibid.*, XII, v. 395-417).

63 *Contre Ibis*, v. 425-426 : *Vtque pater solitæ uarias mutare figuras, / Plenus inextincta conficiare fame!* « Et, comme le père d'une fille habituée aux métamorphoses variées, puisses-tu, le ventre plein, te consumer d'une faim inassouvie ! » Cf. *Métamorphoses*, IX, v. 725-878.

*Geticasque sagittas / His precor ut uiuas et moriari locis*⁶⁴ ! Le destin d'Ibis, qui semblait être l'autre par excellence, se confond ici avec celui du poète-narrateur quand celui-ci nous dit que le supplice suprême, couronnement de tous les autres, qui à la fois les résume et les dépasse tous, n'est autre que celui qu'il est lui-même en train de vivre : cette *relegatio* qui, pour lui, représente la somme de toutes les tortures imaginables et signe l'éroulement complet de son être. Cette pointe finale est évidemment le sommet, absolument calculé, du jeu de la *variatio* : c'est le dernier tour, le plus difficile, celui qui, dans le numéro de l'acrobate, du magicien ou de la cantatrice, emporte définitivement l'adhésion du public et déclenche le tonnerre d'applaudissements ; mais c'est aussi la chute abrupte qui, mettant brutalement fin à l'expansion euphorique des variations, nous laisse soudain seuls face à la vérité nue, et nous bouleverse. Nous n'avons, heureusement, pas à choisir entre ces deux interprétations, car le corps supplicié d'Ibis est à la fois, pour reprendre et croiser des mots bachelardiens et barthésiens, le « corps des larmes⁶⁵ » du poète et le « corps certain⁶⁶ » du poème. La boucle est bouclée : non seulement le *Contre Ibis* se termine comme il a commencé, avec même un effet de chiasme qui referme hermétiquement le poème sur lui-même⁶⁷, mais il constitue par sa forme close et sa pleine cohérence une réponse indirecte, ironique et fière, à ceux

64 *Ibid.*, v. 643-644 : « Enfin, parmi les flèches des Gètes et des Sarmates, je souhaite que tu vives et meures ici même ».

65 G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 16.

66 R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 29.

67 On rapprochera les v. 1-12 : *Tempus ad hoc lustris bis iam mihi quinque peractis, / Omne fuit Musæ carmen inerme meæ, / Nullaque, quæ possit, scriptis tot milibus extat / Littera Nasonis sanguinolenta legi, / Nec quemquam nostri nisi me læsere libelli : / Artificis periit cum caput arte sua. / Vnus – et hoc ipsum est iniuria magna – perennem / Candoris titulum non sinit esse mei. / Quisquis is est (nam nomen adhuc utcumque tacebo), / Cogit inadsuetas sumere tela manus. / Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus / Non sinit exilio delituisse meo,* « Jusqu'à ce jour, alors que j'ai déjà vécu deux fois cinq lustres, jamais en ses chants ma Muse n'a pris les armes, et l'on ne peut, parmi tant de milliers de lettres qu'a tracées Nason, en lire une seule qui soit souillée de sang ; mes livres n'ont blessé que moi ; c'est l'artiste lui-même qui périt avec son art. Un seul homme – et cela même est un grand crime – ne me permet pas de garder un éternel renom de bonté. Quel qu'il soit (car, de toute manière, je tairai encore son nom), il contraint mes mains inexpertes à prendre les armes. Il ne souffre pas que, relégué aux lieux glacés où se lève l'Aquilon, je demeure oublié dans mon exil » des v. 637-644 : *Denique Sarmaticas inter Geticasque sagittas / His precor ut uiuas et moriari locis ! / Hæc tibi tantisper subito sint missa libello, / Inmemores ne nos esse querare tui, / Pauca quidem, fateor, sed di dent plura rogatis / Multiplicentque suo uota fauore mea. / Postmodo plura leges et nomen habentia uerum / Et pede quo debent acria bella geri,* « Enfin, parmi les flèches des Gètes et des Sarmates, je souhaite que tu vives et meures ici même. Reçois, en attendant mieux, ces vœux d'un petit livre impromptu, pour que tu ne puisses pas te plaindre de mon oubli ; c'est bien peu, je l'avoue, mais veuillent les dieux m'accorder au-delà de mes demandes et leur faveur multiplier mes vœux ! Plus tard tu en liras davantage, avec ton véritable nom et sur le mètre propre à la violence des guerres ».

qui reprochaient à Ovide de ne parler, dans ses élégies, que de sa souffrance de poète romain relégué aux marges de l'empire.

Avec le *Contre Ibis*, Ovide a relevé le défi qui lui était ainsi lancé, puisqu'il a non seulement abordé un sujet inédit (la souffrance d'Ibis) mais choisi de le traiter au moyen d'un matériau purement imaginaire (les supplices de la mythologie) et surtout d'une forme superlative d'écriture à contrainte, corsetée par la double loi de la *variatio* et de l'énigme. Mais tout en relevant ce défi, il en a montré le contresens fondamental, puisque les variations horribles de ce poème, précipité saisissant de toute une poétique ou, plus exactement, de toute une vie de poète, sont finalement ramenées à la souffrance et à la rage d'être relégué, ce *sensus unus* qui dépasse en horreur et éclipse en valeur poétique les fictions les plus folles. Et ce n'est pas un échec, mais, bien au contraire, une pleine réussite, assortie d'une véritable démonstration poétique : le *Contre Ibis* prouve que ce qui importe n'est pas tant le sujet du poème que le poème lui-même, supérieur au matériau dont il est fait⁶⁸, capable de triompher du naufrage existentiel de son auteur et de faire se rejoindre les larmes amères du banni et les pleurs de joie d'un homme resté poète avant tout :

62

*Tot tibi uæ! misero uenient talesque ruinae
Vt cogi in lacrimas me quoque posse putem.
Illæ me lacrimæ facient sine fine beatum;
dulcior hic risu tunc mihi fletus erit*⁶⁹.

68 *Materiam superabat opus*, « L'art surpassait la matière », écrit Ovide dans les *Métamorphoses* (II, v. 5) à propos des images ciselées sur les portes du palais du Soleil. Il y a dans ce rapport de l'œuvre d'art à sa matière première un trait majeur de la réflexion ovidienne sur la création.

69 *Contre Ibis*, éd. cit., v. 205-208 : « Dans ta misère, tu subiras de si nombreuses et si cruelles infortunes qu'elles m'arracheront, je crois, à moi aussi des larmes. Ces larmes me donneront un bonheur sans fin ; ces pleurs me seront plus doux que le rire ».

LA PÉNÉLOPE DE BRASSENS : UNE HÉROÏNE ÉLÉGIAQUE ?

Laurence Beck-Chauvard

Brassens et l'élegie : le rapprochement pourra sembler hasardeux. En quoi le poète de Sète se rattache-t-il aux élégiaques romains ? Est-il significatif et suffisant pour établir ce lien qu'à l'image d'Ovide et de la 1^{re} *Héroïde*, il consacre une pièce entière à l'épouse d'Ulysse ? Nous avons déjà eu l'occasion de montrer combien une lecture comparée de la poésie amoureuse de ces deux poètes éclairait tant la jouissance provocatrice de l'un que la profonde inspiration littéraire de l'autre¹. M'autorisait à cette lecture un entretien mené en 1967 par Michel Polac, dans le cadre de l'émission « Les livres de ma vie »². Au terme d'un long échange brassant avec gourmandise et affection des siècles de littérature française, Michel Polac interroge une dernière fois le chanteur : « Est-ce que vous les avez lus, les Grecs et les Latins ? ». La réponse de Brassens fuse : « Ovide ! », ainsi que la confidence : « Ces temps-ci, je rapprends le latin, pour essayer de les lire ces gens-là, c'est beau, dans le texte ». Malheureusement la dispersion de sa bibliothèque, sans recensement préalable, ne permet pas de définir plus précisément sa connaissance des sources antiques. Mais gageons que, même en traduction, elle fut digne de son imposante culture littéraire³.

Pénélope

Toi, l'épouse modèl', le grillon du foyer,
Toi, qui n'as point d'accroc dans ta rob' de mariée,
Toi, l'intraitable Pénélope,
En suivant ton petit bonhomme de bonheur,
Ne berces-tu jamais, en tout bien tout honneur,
De joli's pensées interlopes,
De joli's pensées interlopes ?

- 1 L. Beck-Chauvard, « *Les Amours*, d'Ovide à Brassens », dans *Chanson et intertextualité*, dir. C. Cecchetto, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 273-287.
- 2 M. Polac, « Les livres de ma vie », 19 juillet 1967. Consultable sur le site de l'Institut national de l'audiovisuel.
- 3 Voir sur la culture de poète classique de Brassens, à propos de la forme du priamel, F. Vuilleumier, « Les *Amours* de Pierre de Ronsard : sources ou modèles d'invention ? », dans *Ronsard, les Amours de Cassandre*, dir. M. Simonin, Paris, Klincksieck, 1997, 151-170.

Derrière tes rideaux, dans ton juste milieu,
 En attendant l'retour d'un Ulyss' de banlieu',
 Penché' sur tes travaux de toile,
 Les soirs de vague à l'âme et de mélancoli',
 N'as tu jamais en rêve, au ciel d'un autre lit,
 Compté de nouvelles étoiles
 Compté de nouvelles étoiles?

N'as-tu jamais encore appelé de tes voeux
 L'amourette qui pass', qui vous prend aux cheveux,
 Qui vous compte des bagatelles,
 Qui met la marguerite au jardin potager,
 La pomme défendue aux branches du verger,
 Et le désordre à vos dentelles,
 Et le désordre à vos dentelles?

N'as-tu jamais souhaité de revoir en chemin
 Cet ange, ce démon, qui, son arc à la main,
 Décoche des flèches malignes,
 Qui rend leur chair de femme aux plus froides statu's,
 Les bascule de leur socl', bouscule leur vertu,
 Arrache leur feuille de vigne,
 Arrache leur feuille de vigne?

N'aie crainte que le ciel ne t'en tienne rigueur,
 Il n'y a vraiment pas là de quoi fouetter un coeur
 Qui bat la campagne et galope!
 C'est la faute commune et le péché véniel,
 C'est la face caché' de la lune de miel
 Et la rançon de Pénélope,
 Et la rançon de Pénélope⁴.

En consacrant l'intégralité d'une chanson à la figure de Pénélope⁵, Brassens a pleinement conscience de jouer avec un ample et riche intertexte. Que l'auditeur ou le lecteur le partage ou non, la démarche du poète ne saurait être innocente. De cet héritage que fait-il? du personnage homérique et de ses avatars que restitue-t-il? quelles couleurs, quels traits, prête-t-il à sa Pénélope?

4 « Pénélope » (3mn 07s), dans *Les Funérailles d'antan*, Philips, B 76.488 R, 1960. G. Brassens, *Œuvres complètes*, éd. J.-P. Liégeois, Paris, Le Cherche Midi, 2007, p. 132.

5 Rares sont, dans le *corpus*, les chansons nominatives. Sur les cent vingt et une chansons enregistrées, vingt seulement sont éponymes, dont huit consacrées à des femmes : Pénélope étant la seule figure mythologique féminine.

Héritier de la *doxa*, dans la mesure où il célèbre « l'intraitable Pénélope », il la revisite, façonnant une figure personnelle qui s'intègre parfaitement à sa galerie de portraits féminins, de jeunes femmes offertes à l'aventure. Bien plus il l'insère dans un réseau de motifs qui structurent l'ensemble de sa poésie amoureuse et reflètent un idéal. C'est en cela, me semble-t-il, que sa Pénélope est élégiaque : non seulement le poème joue de la réécriture érotique du mythe mais organise, autour de l'héroïne, un univers construit sur un nouveau code amoureux, en rupture avec les préceptes bourgeois, à l'instar des élégiaques romains pour qui la femme est le pivot d'un nouveau monde subversif tant amoureux, poétique que politique.

À la source de la figure de Pénélope, pourtant, rien de magistral, mais deux quatrains livrés, sans date, par Brassens à l'un de ses multiples carnets :

Que mon amante Pénélope
 Par à-coups me fasse cocu
 Avec un marchand d'escalope
 La faim ma foi je n'ai rien vu

 Mais en trouvant cette salope
 Sur la toiture toute nue
 Auprès d'un nuage interlope
 J'avoue être tombé des nues⁶.

Un lieu commun grivois, celui de l'amant cocufié, ainsi qu'une rime structurent cette ébauche de poème et donnent lieu à une association provocatrice, mais facile, que l'on qualifierait volontiers de misogynne : « Pénélope / salope », et à d'autres plus obscures : « escalope / salope / interlope ». Ces deux strophes n'illustrent assurément pas le génie de Brassens et ne justifieraient en rien une étude si on n'y reconnaissait la matrice de plusieurs chansons : « P... de toi », enregistrée en 1954, qui reprend la rime « salope / escalope » pour déplorer l'amour vénal⁷. La rime « Pénélope / salope » est insérée dans « Les trompettes de la renommée », datant de 1962, où le poète, qui refuse de se plier au jeu de la médiatisation, revendique le droit de taire le nom de ses partenaires :

Si je publie des noms, combien de Pénélopes
 Passeront illico pour de fieffées salopes⁸,

6 Brassens, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1467.

7 « P... de toi » (2mn 41s), dans *Les Sabots d'Hélène*, Polydor, LP 530.033, 1954, strophe 8 : « Le comble enfin, misérable salope / Comme il n'restait plus rien dans le garde-manger / T'as couru sans vergogne, et pour une escalope / Te jeter dans le lit du boucher ».

8 « Les trompettes de la renommée » (5mn 12s), dans *Les Trompettes de la renommée*, Philips, B 76.563 R, 1962.

L'épithète *interlope*, enfin, apparaît dans la chanson éponyme, dont il clôt le premier sizain.

Une ultime occurrence du prénom Pénélope est fournie par la chanson posthume « La Nymphomane », cri de désespoir d'un amant éreinté :

Or, malheureusement, la bougresse est fidèle,
Les joies charnell's me perdent,
Pénélope est une roulure à côté d'elle,
Les joies charnell's m'emmerdent (*bis*)⁹.

66

Si ces quelques occurrences reflètent la verve gaillarde de Brassens, notons cependant que c'est bien la vertu de l'héroïne qu'elles convoquent : Pénélope demeure l'*exemplum* de la fidélité amoureuse, comme elle l'était dans les différents textes élégiaques où elle est citée à titre de paradigme. Catulle, déjà, la qualifie de « mère exemplaire », *optima mater*¹⁰. Properce, pour sa part, se désole de l'impudeur contemporaine et de l'infidélité de Cynthie, à qui il oppose la constance de l'épouse d'Ulysse¹¹. Et quand il célèbre un couple exemplaire, Galla et Postumus, il les assimile au couple d'Ithaque¹². De même Ovide loue la *pia*, la *candida* Pénélope¹³ et s'appuie sur son irréfutable exemple pour démontrer, dans l'élegie 4 du livre III des *Amours*, que pour demeurer chaste une femme n'a pas besoin d'être gardée¹⁴. Néanmoins, comme dans les chansons de Brassens, le contexte invite à relativiser l'éloge et prête à sourire : on le sait, cette élégie forme avec l'élegie 19 du livre II, un bien ambigu plaidoyer sur la tempérance féminine et sur l'intérêt érotique du *custos* ! De même, au livre I de *L'Art d'aimer*, Ovide invite l'amant à ne pas désespérer car avec le temps, même Pénélope peut être vaincue, tandis que l'élegie 8 du premier livre des *Amours*, laisse entendre que ce fut pour tester la force de ces jeunes amants que la reine fit tirer à l'arc, en une variation clairement érotique¹⁵. Dans les *Tristes* et les *Pontiques*, en revanche, elle retrouve sa parfaite exemplarité : c'est à elle que le poète exilé assimile sa propre femme¹⁶.

9 Brassens, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 316.

10 Catulle, *Carmen* 61, v. 228-230.

11 Properce, *Élégies*, II, 6, v. 23 ; III, 13, v. 23 et II, 9, v. 7 et 19.

12 *Ibid.*, III, 12.

13 Ovide, respectivement *L'Art d'aimer*, III, 15-16 et *Amours*, II, 18, v. 29.

14 *Id.*, *Amours*, III, 4, v. 23-24.

15 *Id.*, *L'Art d'aimer*, I, 477 et *Amours*, I, 8, v. 47.

16 *Id.*, *Tristes*, I, 6, v. 21-22 ; V, 5, v. 43-44 et v. 51-52 et *Pontiques*, III, 1, v. 107-108. Sur la place du mythe de Pénélope dans les poèmes de l'exil, voir A. Videau-Delibes, *Les « Tristes » d'Ovide et l'élegie romaine*, Paris, Klincksieck, 1991 et E. Tola, *La Métamorphose poétique chez Ovide : « Tristes » et « Pontiques »*. *Le poème inépuisable*, Louvain/Paris/Dudley (MA), Peeters, 2004.

Pour Ovide, Pénélope n'est pas monolithique et, quand bien même on célèbrerait sa fidélité, rien n'interdit de lui prêter doutes et inquiétudes, voire une certaine rancœur à l'égard d'Ulysse, comme il le fait dans la 1^{re} *Héroïde* grâce à un remarquable jeu intertextuel avec l'*Odyssee*¹⁷. La figure hiératique de la « sage Pénélope » (Περίφρων Πηνελόπεια) se fissure en un mouvement qui agita à maintes reprises les milieux érudits¹⁸. On sait que les interrogations sur la sagesse de Pénélope apparurent dès l'époque hellénistique. Elles exploitaient tant les ambiguïtés du texte homérique que les variantes des états antérieurs de la légende ou des cycles postérieurs, qui lui prêtaient des amours adultères, dont serait notamment né Pan, ou qui modifiaient l'issue du récit. Pénélope fut-elle aussi sage qu'on le dit ? ne songea-t-elle qu'à Ulysse en ces vingt longues années ? envisagea-t-elle réellement d'épouser l'un des prétendants ? enfin avait-elle reconnu Ulysse¹⁹ ? Une polémique qui occupait encore le monde romain du 1^{er} siècle, comme l'atteste l'extrait des *Lettres à Lucilius*, où Sénèque s'offusque des vains exercices de rhétorique qui se demandent si Pénélope avait été impudique ou si elle avait reconnu Ulysse²⁰.

Il serait présomptueux d'affirmer que Brassens eut connaissance de ce débat d'érudits, mais gageons que sa fine lecture de la littérature antique lui fit ressentir la note discordante entre cet horizon de désir et la figure canonique de l'épouse fidèle. En témoignent l'intelligence et la subtilité avec lesquelles il se glisse dans l'hypotexte homérique : point d'affirmations péremptoires sur l'adultère effectif de Pénélope, mais une série d'interrogations suggérant une rêverie érotique²¹. L'expression finale, « la rançon de Pénélope », serait alors pour le

17 Voir D. Kennedy, « The epistolary mode and the first of Ovid's *Heroides* », *Classical Quarterly*, 34, 1984, p. 415-422 et J.-C. Jolivet, « *Penelope polutropos* ? La philologie homérique et la première *Héroïde* », dans *Liber Amicorum. Mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, dir. F. Lestringant, B. Néraudau, D. Porte, J.-C. Ternaux, Paris, Champion, 2005, p. 121-137.

18 M.-M. Mactoux, *Pénélope : légende et mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

19 Ce questionnement fut réactualisé par P.W. Harsh, « Penelope and Ulysse in *Odyssey* XIX », *American Journal of Philology*, 71, 1950, p. 1-21. Il est encore vivace aujourd'hui et nourrit également la production littéraire. En 1997, L. Malerba publia *Itaca per sempre*, reconstruction du texte homérique partant du postulat qu'il est impossible que Pénélope n'ait pas reconnu Ulysse. Le roman fait se succéder les monologues intérieurs d'Ulysse et de Pénélope : blessée du peu de confiance de son époux qui se révèle à tous sauf à elle et enfermée dans son ressentiment, la reine fait à son tour le choix de la dissimulation, enrichissant ainsi le débat sur leur *metis* réciproque : *Ma perché Ulisse non viene in mio aiuto ? Perché si nasconde alla sua sposa [...] E va bene, starò anch'io al gioco delle finzioni e vediamo chi saprà condurlo con maggiore profitto* ? (L. Malerba, *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1998, p. 59-60) : « Mais pourquoi Ulysse ne vient-il pas à mon secours ? Pourquoi cache-t-il son identité à sa propre épouse ? [...] Eh bien, moi aussi j'entrerai dans le jeu des apparences trompeuses et voyons qui en tirera le plus grand profit » (nous traduisons).

20 Sénèque, *Lettres à Lucilius*, LXXXVIII, 8.

21 Chacune des strophes, ou presque, indique la dimension fantasmée de l'adultère : « pensées » (str. 1), « en rêve » (str. 2), « vœux » (str. 3), « souhait » (str. 4), tandis que la répétition de la formule interrogative, « ne... jamais », souligne son caractère hypothétique.

poète le moyen de signaler le jeu littéraire, une référence à cette exemplarité imposée qui condamne l'héroïne à rêver l'adultère, le prix à payer pour sa gloire immortelle²².

Le poème s'ouvre sur la célébration de « l'épouse modèle », soutenue par le rythme ample et régulier de l'alexandrin et des coupes à l'hémistiche. Si l'apostrophe « Toi, l'intraitable Pénélope », mise en valeur par la scansion de Brassens, se lit comme une réécriture de l'épithète homérique, sa vertu se chante également sur un mode moins soutenu à travers les métaphores populaires du « grillon » et de « l'accroc à la robe de mariée » qui illustrent une libre variation sur le modèle canonique. De même que les élégiaques dégradent l'univers épique dans leur réécriture du mythe, le subordonnant à la poésie érotique, n'offrant qu'une « perspective sentimentale » des hauts-faits héroïques, pour reprendre l'expression de Simone Viarre²³, de même Brassens procéderait à une dégradation²⁴ de l'épouse royale qu'il enferme dans sa réalité domestique contemporaine et qu'il condamne à son « petit bonhomme de bonheur » :

68

Derrière tes rideaux, dans ton juste milieu,
En attendant l'retour d'un Ulysse de banlieu'.

Cependant plus que d'une dégradation, la strophe initiale et la triple anaphore du pronom *toi* témoignent, par le recours au tutoiement, d'une familiarité, d'une proximité du poète avec son sujet qui l'autorise à l'interpeller librement et à l'entraîner dans son questionnement :

Ne berces-tu jamais, en tout bien tout honneur,
De jolis pensées interlopes,
De jolis pensées interlopes ?

La reprise de l'épithète *interlope* renvoie à l'ébauche de poème citée en introduction et permet de saisir le travail du poète. La double qualification des pensées inscrit l'antithèse au sein du sizain : elle brouille tout repère moral et interdit tout jugement. De même, l'insertion, dans le second hémistiche de l'alexandrin, de la formule stéréotypée « en tout bien, tout honneur » propose une évaluation ironique et peu contraignante du devoir de fidélité.

22 Par ailleurs, les enregistrements font systématiquement suivre « Pénélope » de « L'orage » : le personnage féminin adultère mis en scène dans cette dernière pièce réaliserait ainsi « les pensées interlopes » de la première !

23 S. Viarre, « Des poèmes d'Homère aux *Héroïdes* d'Ovide. Le récit épique et son interprétation élégiaque », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, mars 1987, fasc. 1, p. 2-11.

24 La dégradation permet également de restituer un milieu populaire plus proche du poète et de son univers poétique privilégié, celui de « Gavroche et Mimi Pinson, / [...] des titis, des grisettes » [« Supplique pour être enterré à la plage de Sète » (7mn 18s), dans *Supplique pour être enterré à la plage de Sète*, Philips, P 77.854 L, 1966].

Ainsi, le poète invite l'héroïne, délivrée des conventions, à une libre rêverie amoureuse qui offre de nombreux échos aux motifs élégiaques, dans le même temps qu'elle reflète les thématiques amoureuses qui structurent le corpus de Brassens. Cette richesse inter- et intratextuelle s'exprime dans l'incontournable évocation des travaux de toile qui empruntent tant à la scène homérique qu'à l'imaginaire médiéval si proche du poète :

Penché' sur tes travaux de toile,
 Les soirs de vague à l'âme et de mélancolie,
 N'as-tu jamais en rêve, au ciel d'un autre lit,
 Compté de nouvelles étoiles,
 Compté de nouvelles étoiles ?

La mention de la broderie ne fait pas précisément référence à la ruse inventée par Pénélope pour retarder l'ultimatum des prétendants, mais à une tentative de l'épouse délaissée pour tromper son mal-être. Pour comprendre l'intérêt de cette variante, le détour par l'héroïde ovidienne s'impose :

Je n'aurais point couché, glacée, dans un lit désert ; je n'aurais pas, abandonnée, accusé la lente course des jours, et, cherchant à tromper le vide des nuits, une toile inachevée ne laisserait pas mes mains de veuve²⁵.

Cette version hétérodoxe du texte homérique retient d'autant plus l'attention qu'elle est, on le sait, un jeu subtil avec le *corpus* de Properce, avec son évocation de Pénélope d'une part et les reproches de Cynthie et la plainte d'Aréthuse d'autre part²⁶. En mêlant ainsi les emprunts, Ovide estompe les traits de l'épouse héroïque et révèle un autre visage, celui d'une héroïne élégiaque ne tissant que pour tromper sa solitude et son désespoir nocturnes. De la même manière, Brassens interroge la dimension amoureuse et sentimentale de Pénélope.

25 Ovide, *Héroïdes*, I, v. 7-10, éd. H. Bornecque, trad. M. Prévost, rev. D. Porte, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1989 : *Non ego deserto iacuissem frigida lecto / Non querere tardos ire relicta dies / Nec mihi quærenti spatiosam fallere noctem / Lassaret uiduas pendula tela manus.*

26 Properce, *Élégies*, éd. S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2005, II, 9, v. 5-6 : *Coniugium falsa poterat differre Minerua, / Nocturno soluens texta diurna dolo*, « Avec un faux travail de Minerve, elle pouvait différer le mariage, défaisant par une ruse nocturne ce qui avait été tissé pendant le jour ». *Ibid.*, I, 3, v. 41-44 : *Nam modo purpureo fallebam stamine somnum, rursus et Orphææ carmine, fessa, lyræ ; / Interdum leviter mecum deserta querebar / Externo longas sæpe in amore moras*, « Car tantôt je trompais le sommeil en filant de la pourpre ; fatiguée, je reprenais la lyre d'Orphée et mes chants ; tantôt je me plaignais doucement à moi-même, dans mon abandon, des longs retards qui viennent souvent de l'amour pour une rivale ». *Ibid.*, IV, 3, 51 : *Nocturnis hibernis castrensia pensa laboro*, « Pendant les nuits d'hiver, je travaille à filer pour tes campagnes ».

Un étroit réseau d'échos lexicaux et thématiques enserme ces figures féminines, les enrichit mutuellement et les inscrit dans le *topos* élégiaque plus vaste de l'insomnie amoureuse et du *lectus viduus* ou *desertus*, symbole de l'abandon physique dans lequel se trouve plongé l'amante ou l'amant esseulé²⁷, mais aussi lieu du fantasme érotique²⁸. La périphrase « au ciel d'un autre lit », si elle illustre l'habileté du poète à défaire les expressions stéréotypées pour évoquer avec délicatesse les ébats amoureux, fait également résonner ce néologisme dans l'intertexte homérique : on peut y lire une allusion au célèbre lit conjugal, enjeu majeur de la scène de reconnaissance des deux époux.

Dans cette rêverie amoureuse, la figure de Cupidon s'impose d'elle-même et suggère un autre rapprochement avec Ovide :

70

N'as-tu jamais souhaité de revoir en chemin
 Cet ange, ce démon, qui son arc à la main,
 Décoche des flèches malignes,
 Qui rend leur chair de femme aux plus froides statu's
 Les bascul' de leur socl', bouscule leur vertu,
 Arrache leur feuille de vigne,
 Arrache leur feuille de vigne ?

Ovide propose un semblable enchaînement dans l'élégie programmatique qu'est la seconde élégie du livre I des *Amours* qui consacre le triomphe de Cupidon face à Apollon :

D'où vient que ma couche me semble si dure, que mes couvertures ne restent pas à leur place sur mon lit, que j'ai passé sans sommeil cette nuit, toute cette nuit, et qu'à force de me retourner mes os fatigués me font mal ? car, enfin, je m'en apercevrais, si quelque amour me tourmentait. À moins qu'il ne se glisse en moi et n'entre en tapinois, par un art caché, me faire du mal ? Oui, ce doit être cela : ses flèches menues se sont fixées en mon sein et le cruel Amour met en révolution mon cœur, où il est installé en maître²⁹.

27 Laurence Beck-Chauvard, « *Crudeles somni*. Sommeil, songes et insomnies dans la poésie amoureuse latine », *Camenæ*, 5, « Les visages contradictoires du sommeil, de l'Antiquité au XVII^e siècle », dir. V. Leroux, C. Pigné, 2008, en ligne : www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/8_L_Beck-Chauvard_-_article_6.pdf (lien obsolète en 2023).

28 Je renvoie aux lettres de Laodamie, Sapho et Héro dans le *corpus* ovidien. Voir *Héroïde* XIII, *Laodamie à Protésilas*, v. 105 : *Aucupor in lecto mendaces cælibe somnos*, « Je poursuis dans mon lit de célibat des rêves mensongers » ; *Héroïde* XV, *Sapho à Phaon*, v. 123-136 et *Héroïde* XIX, *Héro à Léandre*, v. 59-66.

29 Ovide, *Amours*, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002, I, 2, v. 1-8 : *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur / Strata, neque in lecto pallia nostra sedent, / Et uacuu somno noctem, quam longa, peregi, / Lassaque uersati corporis ossa dolent ? / Nam, puto, sentirem siquo temptarer amore. / An subit et lecta callidus arte nocet ? / Sic erit ; hæserunt tenues in corde sagittæ, / Et possessa ferus pectora uersat Amor.*

Cupidon occupe une place importante dans le *corpus* amoureux de Brassens³⁰. Facétieux et inconstant, doté, comme le montre l'extrait, de tous les attributs du dieu antique, il se joue du poète et on lui prêterait volontiers les traits de *L'Amour vainqueur* du Caravage, « sale petit bonhomme » prompt aux métamorphoses. On pourrait d'ailleurs se demander s'il n'est pas, dans cette chanson, le double, tentateur, du poète. Comme chez Ovide, le trouble amoureux qu'il provoque n'a pas ici d'objet spécifique, mais suscite un désir et une tension qui rendent son humanité et sa sensualité non seulement à Pénélope, mais également à toutes les femmes. La métamorphose des statues en amantes convoque la thématique du plaisir physique, portée par la paronomase « bascule / bouscule » et l'allusion à la frigidité révolue des « plus froides statues ». Ce plaisir féminin, Brassens le défend avec provocation dans « Quatre-vingt-quinze pour cent », regrettant que :

Quatre-vingt-quinze fois sur cent,
La femme s'emmerde en baisant.
[...]
À l'heure de l'œuvre de chair
Elle est souvent triste, peuchèr'³¹!

La revendication d'un plaisir partagé unit étroitement Ovide et le poète moderne³². Aussi permettez-moi d'interpréter cette occurrence du verbe *s'emmerder* comme l'exacte transposition de la périphrase « songer à ses fuseaux » qu'Ovide utilise pour décrire l'insensibilité féminine : « Je hais cette femme qui se livre parce qu'elle doit se livrer, et qui, froide au sein du plaisir, songe encore à ses fuseaux »³³.

Le désir peut aussi s'exprimer sur un mode plus retenu et plus allusif, dans le métaphorique « désordre à vos dentelles » du troisième couplet qui offre un nouvel écho aux travaux de toile homériques, ou dans les métaphores végétales, lieu d'une magistrale variation inter et intratextuelle :

N'as-tu jamais encore appelé de tes vœux
L'amourette

30 Témoin privilégié des amours heureuses, il accompagne cependant majoritairement les chansons de la désillusion. Voir « Cupidon s'en fout », « La chasse au papillon », « Le mouton de Panurge », « Le fantôme », « Sale petit bonhomme », « Sauf le respect que je vous dois » et « Le pornographe ». Dans ces trois dernières pièces, le lien entre Cupidon et la création poétique est souligné en une figure très proche de la *recusatio* antique.

31 « Quatre-vingt-quinze pour cent » (4mn 35s), dans *Fernande*, Philips, 6332 116, 1972.

32 Ovide, *Amours*, I, 5, v. 25, *Art d'Aimer*, II, v. 682-692 et III, v. 793-804. Je n'oublie pas l'élégie 15 du livre II de Properce qui évoque des ébats partagés et le caractère entreprenant de sa compagne, mais l'intérêt d'Ovide pour le plaisir féminin et ses mentions de la frigidité sont quasiment uniques dans la poésie antique.

33 *Id.*, *L'Art d'aimer*, III, v. 685-687.

[...]
Qui met la marguerite au jardin potager,
La pomme défendue aux branches du verger,
Et le désordre à vos dentelles,
Et le désordre à vos dentelles ?

Mêlant les symboles bibliques et courtois du désir et de l'amour, la pomme du paradis terrestre, certes, défendue, mais offerte, et le verger³⁴, à l'imaginaire populaire de la marguerite qu'on effeuille, le poète ouvre, sur un mode toujours fantasmé, un horizon de tentation brouillant les frontières du licite et de l'illicite. L'image se trouve prolongée, développée, expliquée dans une œuvre-clé du *corpus* de Brassens, « La non-demande en mariage », véritable « manifeste amoureux » qui célèbre une « fidélité librement consentie »³⁵.

72

À aucun prix, moi, je ne veux
Effeuille dans le pot-au-feu
La marguerite
[...]
Il peut sembler de tout repos
De mettre à l'ombre, au fond d'un pot
De confiture,
La joli' pomme défendue' ;
Mais elle est cuite, elle a perdu
Son goût « nature »³⁶.

Les métaphores culinaires dénoncent les désillusions de l'amour et la déchéance qui menace les époux. La marguerite et la « pomme défendue » qui s'offraient encore à Pénélope en sont le symbole : réduits au « pot-au-feu » ou au « pot de confiture », ils dénotent la dégradation tant poétique³⁷ que sentimentale de toute relation dans le quotidien et la réalité. Le seul moyen de préserver le lien amoureux est le libre engagement des amants :

Laissons le champ libre à l'oiseau,
Nous serons tous les deux prisonniers sur parole
[...]
Qu'en éternelle fiancée,

34 E. Caldarini, « Un lieu du roman médiéval : le verger », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 34, 1982, p. 7-23.

35 Nous empruntons l'expression à S. Laigneau, *Les Amours, L'Art d'Aimer. Ovide*, Paris, Ellipses, 2001, p. 70.

36 « La non-demande en mariage » (4mn 17s), dans *Supplique, op. cit.*

37 Le registre courtois cède la place au dicton populaire : « Les carottes sont cuites ».

à la dame de mes pensée'
Toujours je pense...

L'idéal amoureux se chante à nouveau sous le signe du lyrisme courtois, dénoté par le substantif *dame* ; le principe de non assouvissement du désir que traduit l'image de l'« éternelle fiancée » et ses connotations platoniques contraires à la célébration du plaisir physique qui sous-tend tout le *corpus*, doivent être corrigés, me semble-t-il, par la métaphore de l'oiseau et l'interprétation érotique du motif.

Les très nombreuses et brillantes attaques contre le mariage qui émaillent le *corpus* de Brassens n'empêchent donc pas la célébration d'un engagement durable, mais libre, qui repose sur la sincérité des sentiments quels que soient les agissements du corps. C'est une réinterprétation de la *fides* que n'aurait pas reniée Ovide pour qui une chasteté forcée est une aberration, une hypocrisie qu'il se plaît à dénoncer dans le diptyque paradoxal que forment les élégies II, 19 et III, 4 des *Amours*³⁸. Ainsi quand bien même Pénélope céderait à la tentation,

Il n'y aurait pas là de quoi fouetter un cœur
Qui bat la campagne et galope.

Le jeu sur les expressions stéréotypées et leur réécriture restituée à Pénélope son innocence, lui accorde un espace de liberté sentimentale et physique. De plus, le poète l'affranchit de toute condamnation morale et religieuse, s'arrogeant par avance le droit de l'absoudre : « N'aie crainte que le ciel ne t'en tienne rigueur ». La portée de cette transgression varie en intensité selon que l'alexandrin – « C'est la faute commune et le péché véniel » – s'applique à la rêverie seulement ou à l'adultère effectif. Dans le second cas, Brassens irait ouvertement à l'encontre tant de la loi civile qui, jusqu'en 1975, définit l'adultère comme une faute pénale que du magistère catholique et de sa classification des péchés qui le considère comme péché mortel. Il est ainsi l'héritier de la dimension subversive de l'élégie romaine et d'Ovide en particulier, dont maints poèmes sont un outrage aux lois augustéennes sur le mariage et le célibat³⁹.

L'univers de Brassens, on le sait, ne saurait être régi par les lois d'une société cléricale et bourgeoise. La morale libertaire qui nourrit toute son œuvre trouve

38 Tout en affirmant que la vertu est la seule protection contre l'adultère, il feint d'épouser le point de vue légal, invitant les maris à bien garder leurs épouses, pour les rendre plus excitantes !

39 Pour une analyse politique du *corpus* élégiaque, voir S. Laigneau, *La Femme et l'amour chez Catulle et les Élégiques augustéens*, Bruxelles, Latomus, 1999 et C. Merriam, *Love and Propaganda. Augustan Venus and the Latin Love Elegists*, Bruxelles, Latomus, 2006.

une expression privilégiée dans son discours amoureux. C'est en cela que sa réécriture de la figure mythique de Pénélope est pleinement élégiaque. Sans être exclusive, cette grille de lecture se révèle pertinente : à l'image des poètes latins, le récit de ses Amours opère un renversement des valeurs, dénonce les hypocrisies d'une société bien pensante et prompte à juger, tout en proposant un nouvel idéal amoureux.

LA SOPRAVVIVENZA DEGLI AUTORI E DEI TESTI TEATRALI
CLASSICI NEI *CURSUS STUDIORUM* DEI COLLEGI FRANCESI
DEL RINASCIMENTO

Don Giacomo Cardinali

RÉSUMÉ

Don Giacomo Cardinali, « La survivance des auteurs et des textes de théâtre classiques dans les *cursus studiorum* des collèges français de la première moitié du XVI^e siècle ».

L'article étudie la place des œuvres théâtrales classiques dans les *collèges* français non tant à un niveau concret qu'à un niveau théorique; en d'autres termes, non pas à partir de l'analyse des ouvrages scolaires mais de l'étude des *ordines studiorum* ou programmes d'étude, rédigés par des professeurs ou *régents* des collèges de l'époque.

Il s'agit donc d'affronter la question du rapport entre la composition des drames à usage scolaire à la Renaissance et l'héritage classique du point de vue plus proprement pédagogique, d'interroger non pas les dramaturges mais ceux qui ont réfléchi aux différents systèmes et moyens éducatifs et rédigé les *curricula studiorum*, grâce auxquels allaient se former les futurs auteurs de drames à usage scolaire.

L'eredità di figure e personaggi che il mondo classico, greco e romano, ha lasciato ai secoli successivi è composta non soltanto di miti, di figure letterarie o di personaggi storici, ma anche dagli autori stessi della letteratura greca e latina, che sono sopravvissuti alla morte e alla fine di quel mondo non soltanto grazie alle loro opere, ma anche vivendo una seconda vita, autonoma, come immagini e simboli di un tipo di letteratura, di un genere letterario, di uno stile o di un carattere morale.

Quello che ci interessa in questa sede è proprio la sopravvivenza degli autori teatrali antichi nei *cursus studiorum* dei collegi francesi della prima metà del XVI secolo.

Dal momento che abbiamo appena iniziato a presentare i primi risultati delle nostre ricerche che si sono concentrate sul versante tragico della produzione letteraria francese, sia neolatina sia in lingua volgare¹, abbiamo deciso di limitare per ora la nostra inchiesta alla prima metà del XVI secolo e, più precisamente, prima degli anni Quaranta del Cinquecento, data che segna la composizione, la probabile rappresentazione e la pubblicazione delle tragedie di George Buchanan e di Marc-Antoine de Muret, ossia dei primi esemplari, apparsi in Francia, di drammi latini composti in ambito scolastico secondo l'esempio dei modelli classici. Questa data è estremamente significativa anche per le opere teatrali comiche della produzione scolastica francese, visto che, secondo gli studi di Raymond Lebègue, è soltanto a partire da questi anni che sono composti degli esempi di vere e proprie commedie, poi stampate in Francia, mentre da qualche tempo le commedie di Terenzio erano portate in scena. Fissando, dunque, gli anni Quaranta del XVI secolo come il termine delle nostre ricerche, potremo prendere la necessaria distanza e ricostruire meglio il ruolo e il peso dei testi teatrali classici nell'orizzonte culturale di coloro che tenteranno, poco tempo dopo, la composizione di drammi scolastici, sia comici che tragici, in Francia.

Più particolarmente, ci proponiamo di studiare il posto delle opere teatrali classiche nei *collèges* francesi a un livello non tanto concreto, ma piuttosto teorico, ossia non a partire dall'analisi delle opere scolastiche composte, ma dallo studio degli *ordines studiorum* o piani di studio, redatti dai professori o *régents* dei collegi dell'epoca. Si tratta, dunque, di affrontare la questione del rapporto tra la composizione dei drammi scolastici del Rinascimento e l'eredità classica dal punto di vista più propriamente pedagogico; di interrogare non i drammaturghi, ma quelli che hanno riflettuto sui differenti sistemi e mezzi educativi e redatto i *curricula studiorum*, seguendo i quali si sono formati i futuri autori di drammi scolastici.

A partire dalla lettura di questi *ordines* proveremo a verificare se il teatro classico era l'oggetto di studio nei collegi francesi di quest'epoca o no; come se ne avvicinavano le opere che erano sopravvissute e, soprattutto, in vista di quale scopo se ne intraprendevano la lettura e l'analisi. Alla fine di questa inchiesta potremo comprendere meglio l'aspetto col quale il teatro classico appariva agli occhi dei professori e degli allievi dell'epoca e meglio valutare il suo peso e la sua importanza nella scrittura e nella composizione dei loro drammi scolastici.

Il va sans dire che, come abbiamo già indicato, quello che qui presentiamo non costituisce che un primo risultato parziale, che è pertanto suscettibile di essere

1 Mi permetto di ricordare qui la mia edizione di M.-A. de Muret, *Jules César*, trad. P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2012; e il mio capitolo « La rinascita della tragedia in Francia », in *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, cur. G. Guastella, G. Cardinali, Roma, Carocci, 2006, p. 243-286.

arricchito, corretto, rivisto, rifiutato o accettato. Il nostro scopo è di offrire alle ricerche sul teatro scolastico francese del Rinascimento una serie di dati e di dettagli che possa arricchire e sfumare la ricostruzione storico-letteraria che tutti gli studi e i manuali non fanno che ripetere dopo le ricerche di Gustave Lanson e Lebègue, e cioè che alla base della nascita del teatro scolastico in Francia stava lo studio attento e moderno del teatro classico :

Un mouvement international de redécouverte du théâtre antique prépare la renaissance du genre tragique à laquelle les écrivains néo-latins ont travaillé efficacement,

e :

Les pièces des humanistes d'Italie et des pays germaniques, largement diffusées en Europe, puisque le latin était la langue internationale des lettrés, donnaient l'exemple d'une imitation exacte et heureuse des modèles antiques. Elles devaient susciter l'émulation des lettrés français².

Ecco, ad esempio, quello che si può leggere in una delle più recenti e meglio informate ricostruzioni della storia del teatro rinascimentale francese :

On sait l'immense travail de l'Humanisme européen en matière de manuscrits et d'éditions des textes de l'Antiquité. On cherche des manuscrits, on édite, on publie des commentaires ; et l'on traduit. Et toute cette culture dont se nourrissent avidement les maîtres passe dans leur enseignement, puisque l'éducation des humanistes est fondée sur la littérature gréco-latine. Quant au théâtre, on le lit, on le traduit et on l'étudie ; on peut même jouer le théâtre latin³.

Una tale prospettiva non è né falsa né scorretta, beninteso ; ma va sfumata, visto che la situazione è assai più complessa.

Il punto di partenza per una ricerca come la nostra non può essere che la lettura e l'analisi dei trattati di pedagogia elaborati nel xv secolo dagli umanisti italiani, che hanno conosciuto grande fortuna e diffusione in tutta Europa, suscitando un notevole rinnovamento dei programmi e metodi scolastici⁴.

2 M. Lazard, *Le Théâtre en France au xvi^e siècle*, Paris, PUF, 1980, p. 83 e 85. Si veda anche, e.g., E. Balmas, Y. Giraud, *Histoire de la littérature française. De Villon à Ronsard : xvi^e-xvii^e siècles*, Paris, Flammarion, 1997 (1986), p. 142.

3 C. Mazouer, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Paris, Champion, 2002, p. 169-170.

4 Si veda a questo proposito almeno P.F. Grendler, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1989 e R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Gli umanisti italiani avevano previsto, redigendo i loro trattati, un posto preciso allo studio degli autori teatrali antichi, che erano raccomandati assieme agli altri grandi poeti antichi, come sostiene Leonardo Bruni (1370-1444) nel suo *De studiis et litteris liber ad Baptistam de Malatestis*, composto attorno al 1424:

78

Poetas insuper ut et legat et intelligat, volo. Quem enim summorum virorum expertem huius cognitionis fuisse videmus? Aristoteles certe Homeri, Hesiodi, Pindari, Euripidis ceterorumque poetarum versus frequentissime ponit tenetque omnes memoriter et facillime reddit, ut appareat illum non poetarum fere minus quam philosophorum studiosum fuisse. Apud Platonem quoque poetarum usus frequentissimus est, occurruntque illi ubique atque ultro se offerunt, auctoritateque illorum sua sæpe confirmat. Dixi de Græcis. Quid autem nostri? An Cicero parum structus poetarum cognitione videtur, qui, non contentus Ennio, Pacuvio, Accio ceterisque nostris, Græcorum insuper poemata in Latinum convertit totosque libros suos illis refersit? Quid Seneca, durus profecto vir atque severus: nonne et ipse poemata scripsit et totus interdum scaturit versibus? Mitto Augustinum, Hieronymum, Lactantium, Boethium, in quibus quanta cognitio poetarum fuerit, scripta eorum disputataque ostendunt⁵.

Ma, sul piano più concreto e pratico dell'insegnamento e dell'organizzazione dei corsi, questa alta considerazione per i poeti e i drammaturghi antichi urtava con un serie di ostacoli, che, se non arrivavano a impedirne la diffusione e lo studio, ne resero più difficile l'approccio e meno facile la lettura.

In primo luogo, gli autori teatrali, soprattutto i comici, erano sospettati di volgarità e immoralità, cosa che li rendeva poco raccomandabili alla lettura di giovani studenti. Era di questo avviso Leonardo Bruni, che ne traeva le conseguenze più rigorose:

Sed ne pertinax ipse sim, placet aliquid de iure meo remittere, præsertim cum ad mulierem scribam. Fateor ego: ut populus in nobilitatem plebemque dividitur, ita inter poetas gradus quosdam esse dignitatis. Si quid igitur vel a comico non satis pudico argumento protexitur aut a satyro vitium aliquod apertius exprobat, ne leget hæc mulier neve inspiciat! Sunt enim veluti vulgus poetarum. At enim proceres illos, Vergilium dico et Senecam et Statium ceterosque eiusmodi, nisi legerit, maximum sibi ornamentum sciat deesse litterarum; nec summum speret, cui hæc pars desit⁶.

5 L. Bruni, *De studiis et litteris liber ad Baptistam de Malatestis*, in *Humanist Educational Treatises*, cur. C.W. Kallendorf, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 2002, p. 110.

6 *Ibid.*, p. 120-122.

In secondo luogo, i precettori e i professori dovevano contentarsi dei pochi esemplari di drammi antichi sopravvissuti, cosa che non offriva una grande possibilità di scelta, come sottolinea, a proposito della tragedia, rappresentata dal solo Seneca, Enea Silvio Piccolomini (1405-1464) nel suo *De liberorum educatione*, composto nel 1450⁷.

Bisogna ricordare che i testi teatrali greci non godevano ancora di alcuna circolazione negli ambienti scolastici dell'epoca a causa della rarità delle edizioni e, soprattutto, delle difficoltà poste dalla lingua, dallo stile e dalla metrica di questo genere di testi. Questa difficoltà resterà così forte e persistente che quasi un secolo dopo, nel 1538, *Johannes Sturm* ne consiglierà una lettura pubblica sostenuta da commentari nel suo *De Litterarum ludis recte aperiendis liber*:

« Quales publicæ interpretationes, et quales privatæ lectiones esse debeant ». *Sed habet unaquæque sæpe ars scriptores multos, variosque libros, et multilplicem præceptionem, quibus in rebus electio est facienda. Incidere igitur in libros inconsiderati hominis est: summo cum consilio, summoque iudicio qui prudentes sunt, accedunt, Qua in re multos illa vulgata sententia fefellit, nullum esse librum tam malum, qui non aliquid boni habeat: sed ad id genus tum est tandem veniendum, cum quod optimum est, et quod obscuritatem magnam habet, et sine quo habere id quod sequimur, non conceditur a natura. Non omnia possunt etiam que utilia sunt explicari in scholis. Itaque necessaria et optima ex optimis autoribus deligere præceptores oportet, cætera relinquenda privatis studijs sunt, sine quibus impedita atque imperfecta doctoris industria est. Autorum explicatores, domi leguntur utilius, quam interpretentur in schola: [...] Poetæ excutiendi sunt, qui graves sunt, et ad intelligendum difficiles, post bene perceptum Vergilium et Homerum: et quoniam multa sunt Poetarum genera, ab utilioribus est incipiendum. Ovidius prope in omnibus facilis est, ideoque relinquendus bibliothecis et legendus domi. Fastorum tamen libri, et utilitatem habent, et difficultatem. Meamorphosis legi omnino debet, at scholæ curriculum impedit. Necessaria magis est Comicarum et Tragicorum græcorum explicatio: sed non omnium, vel Tragoediarum, vel comoediarum, sed Comicarum et Tragicorum omnium, sunt enim insignes, ut Euripides, Sophocles Æschylus: Aristophanem propter nubes, et calumnias adeversus optimum philosophum Socratem fictas atque conflatas de ludo eijcerem, nisi utilitas in eo tanta esset, ut cum optimis comparetur*⁸.

Infine, possiamo dedurre un altro indizio di una certa difficoltà d'approccio nel fatto che la lettura dei drammaturgi antichi, così come di tutti gli altri

7 E.S. Piccolomini, *De liberorum educatione*, in *Humanist Educational Treatises*, op. cit., p. 126-259, soprattutto p. 222, che citeremo infra.

8 J. Sturm, *De Litterarum ludis recte aperiendis liber*, Argentorati apud Vendelinum Rihelium, 1538, fol. [26]r^o-[27]r^o.

poeti, era consigliata soltanto per coloro che avevano raggiunto un livello di conoscenza piuttosto avanzata, come afferma Battista Guarino nel suo *De ordine docendi et studendi*, datato Verona, XV kal. Martii MCCCCLVIII:

*Paulatim deinde ad scriptores progredientur, et ad eos primo qui in soluta oratione faciliores; [...] Ad poetarum postea principem Homerum pervenient, [...] Vergilii [...] de Theocriti Bucolicis et Hesiodi Georgicis [...] Reliquis deinde et heroicis et tragicis et comicis insudabunt*⁹.

80

Malgrado questo insieme di difficoltà e limiti, i testi teatrali latini trovarono il loro piccolo spazio negli *ordines studiorum* concepiti e redatti dagli umanisti italiani. Secondo il loro avviso, questi erano testi molto utili nel quadro della formazione di un uomo libero e colto e la loro utilità, sebbene differente nel caso della commedia e in quello della tragedia, stava nel loro valore esemplare e di modello retorico. In altri termini, i precettori italiani consideravano le commedie e le tragedie latine come testi capaci di fornire strumenti ed esempi alla formazione di uomini dall'eloquenza grave e ricca.

Le righe di Piccolomini sono molto illuminanti al proposito e, se le paragoniamo a quelle di Guarino, possiamo trarne una breve, ma efficace presentazione degli elementi che rendevano interessante lo studio dei classici teatrali latini agli occhi di un professore o di uno studente rinascimentale. Il futuro papa Pio II affermava a proposito della commedia antica, sia quella di Plauto che quella di Terenzio, che era molto utile a sviluppare e educare l'eloquenza:

*Comoedi plurimum conferre ad eloquentiam possunt, cum per omnes personas et affectus eant. Ex hisce tantum duos habemus, Plautum et Terentium*¹⁰.

A questo proposito, Battista Guarino si rivela ancor più preciso e attento, distinguendo tra il valore didattico di Terenzio, più adatto ad educare gli studenti alla purezza e all'eleganza della lingua latina, e l'importanza pedagogica dell'opera di Plauto, che stava nella sua eloquenza, come era stato già riconosciuto dagli Antichi:

Ad sermonis tum puritatem et elegantiam, tum proprietatem, nemo Terentio magis idoneus, adeo ut Terentii verbo frequenter Cicero utatur, et libenter se uti Ciceronis Laelius ille testetur. Quare assiduitate legendi memoriae commendandus erit. [...]. Plautus non ad sales modo qui vite sunt ornamento, sed ad eloquentiam vehementer proderit, cum ei veteres tantum tribuerint ut affirmarent « Musas, si latine loqui voluissent, plautino

9 B. Guarino, *Ad Maffeuum Gambaram Brixianum adulescentem generosum discipulum suum, De ordine docendi et studendi*, in *Humanist Educational Treatises*, op. cit., p. 282-292.

10 E.S. Piccolomini, *De liberorum educatione*, op. cit., p. 222.

sermone fuisse locuturas ». Macrobius quoque duos antiquis temporibus eloquentissimos fuisse asserit: « Et comicum Plautum et oratorem Tullium »¹¹.

Per quel che concerne Seneca e il suo teatro tragico, Piccolomini ne raccomandava la lettura, perchè questa avrebbe offerto agli studenti un esempio di eloquenza grave e solenne, che avrebbe completato le acquisizioni dovute allo studio delle commedie, aiutando i giovani alunni a padroneggiare anche i registri più alti del discorso. Interessante notare che, a fianco di Seneca, Piccolomini cita il veneziano Gregorio Correr, che aveva composto una tragedia scolastica intitolata *Progne*, che attesta che quel genere di opera aveva lo stesso scopo didattico degli esemplari antichi e mirava a sopperire alla penuria di testi tragici antichi:

Tragoedi quoque perutiles sunt, sed latinum hodie præter Senecam, qui fuit magni Senecæ nepos, nullum habemus, nisi Gregorium Corario Venetum, qui me iuvene Terei fabulam, quæ apud Ovidium habetur, in tragoediam vertit. Cumque in oratione gravitas et elegantia requiratur, illam in tragoediis, hanc in comoediis reperies¹².

Infine, dalla consultazione di questi trattati possiamo tirare dei piccoli e brevi indizi a proposito del metodo di insegnamento impiegato dai precettori italiani del Rinascimento e, soprattutto, del loro modo di approcciare e proporre agli alunni i classici del teatro antico.

Battista Guarino, in un breve passaggio del suo trattato che abbiamo già anticipato sopra, fa eco all'abitudine degli studenti del Rinascimento di imparare a memoria ampi brani di opere antiche, per arricchire il proprio dizionario e padroneggiare le strutture essenziali della lingua e della frase latina:

Ad sermonis tum puritatem et elegantiam, tum proprietatem, nemo Terentio magis idoneus, adeo ut Terentii verbo frequenter Cicero utatur, et libenter se uti Ciceronis Lælius ille testetur. Quare assiduitate legendi memorie commendandus erit¹³.

Ma, a questo proposito, è Enea Silvio Piccolomini che offre le informazioni più importanti, specificando in modo chiaro che le commedie e le tragedie antiche erano lette ad alta voce dal professore in classe, che dunque non distingueva in modo netto le voci dei diversi personaggi, mentre gli studenti erano tenuti ad ascoltare attentamente:

Animadvertere tamen præceptorem oportet, dum tibi comoedos tragoedosque legit, ne quid vitii persuadere videatur. Sed personas que loquuntur, et affectus qui sequuntur, considerari ponderarique iubeat¹⁴.

11 B. Guarino, *De ordine docendi et studendi*, op. cit., p. 288-290.

12 E.S. Piccolomini, *De liberorum educatione*, op. cit., p. 222.B.

13 B. Guarino, *De ordine docendi et studendi*, op. cit., p. 288.

14 E.S. Piccolomini, *De liberorum educatione*, op. cit., p. 222.

Bisogna aggiungere che Piccolomini classificava i *comoedi* e i *tragoedi* tra gli autori *legendi*, senza sentire il bisogno di alcuna distinzione tra opere sceniche e non sceniche, ma accostando gli uni agli altri i *poeta*, gli *historici*, i *philosophi* e gli *oratores*, come se Plauto, Ovidio, Lucano, Claudiano, Orazio, Properzio, Cicerone, Sallustio e Terenzio fossero autori equivalenti, senza apprezzabili differenze quanto alle circostanze, ai contesti e alla destinazione delle loro composizioni letterarie.

82

Possiamo concludere rimarcando che, secondo i testi dei trattati di pedagogia italiani, nei collegi del Rinascimento gli autori drammatici latini erano studiati e letti in vista di uno scopo essenzialmente retorico e linguistico, e niente affatto scenico. I testi, letti dal professore e non portati in scena, perdevano automaticamente tutti i loro aspetti più propriamente teatrali e finivano per sembrare non tridimensionali, ma bidimensionali, esattamente come erano molte altre opere dialogate, ad esempio le egloghe virgiliane. La sostituzione dell'*actio scanica* con la *lectio* da parte di una voce solista comportava necessariamente la sparizione dei silenzi, dei gesti, delle battute, dei cambiamenti di voce, di tutti gli aspetti fisici dell'interpretazione e della profondità scenica, attutendo il valore principale del testo stesso.

Lasciando da parte l'orizzonte italiano per passare alla situazione francese, non possiamo ignorare la riflessione e l'opera di colui che ha contribuito più di ogni altro a diffondere per l'Europa intera le novità pedagogiche elaborate in Italia: Erasmo. L'umanista di Rotterdam nel 1511 aveva composto e messo in circolazione un trattato *De ratione studii*, che conobbe grande fortuna.

Si tratta di un testo che coniuga, da una parte, i risultati della riflessione pedagogica italiana e, dall'altra, gli interessi particolari di Erasmo, che amava il teatro antico e che, giusto cinque anni prima, aveva pubblicato la traduzione latina di due drammi di Euripide (*Alcesti e Ifigenia in Aulide*, Parigi, Josse Bade, 1506). Siamo dunque in presenza di un testo-cerniera, che rafforza il punto di vista degli umanisti italiani, arricchendolo di alcuni elementi importanti.

Nel suo *De ratione studii* nemmeno Erasmo dà prova di originalità, introducendo lo studio di alcuni drammi antichi tra le *lectiones eloquentium auctorum*:

Nam vera emendate loquendi facultas optime paratur, cum ex castigatae loquentium colloquio conuictaque, tum ex eloquentium auctorum assidua lectione, e quibus ii primum sunt imbibendi, quorum oratio, praeterquam quod est castigatissima, argumenti quoque illecebra aliqua discentibus blandiatur. Quo quidem in genere primas tribuerim Luciano, alteras Demostheni, tertias Herodoto. Rursum ex poetis primas Aristophani, alteras Homero, tertias Euripidi. Nam Menandrum, cui vel primas daturus eram, desideramus. Rursum inter Latinos quis utilior loquendi

auctor quam Terentius? Purus, tersus et quotidiano sermone proximus, tum ipso quoque argumenti genere iucundus adolescentiæ. Huic si quis aliquot selectas Plauti comoedias putet addendas quæ vacent obscœnitate, equidem nihil repugno. Proximus locus erit Vergilio, tertius Horatius, quartus Ciceroni, quintus C. Casari. Salustium si quis adiungendum arbitrabitur, cum hoc non magnopere contenderim, atque hos quidem ad utriusque linguæ cognitionem satis esse duco. Neque enim mihi placent qui in evoluendis hunc in usum auctoribus, etiam quibuslibet, vitam omnem conterunt, prorsus infantem existimantes eum quem vlla chartula suffugerit¹⁵.

Anche queste righe confermano lo spazio piuttosto esile accordato alle opere teatrali, tra le quali soltanto quelle di Terenzio godevano di una certa considerazione e di buona fama come strumento pedagogico, mentre Plauto appariva un autore sospetto a causa dell'oscenità di alcuni passaggi delle sue commedie e Seneca non aveva addirittura alcun posto in questo *curriculum*. Lo scopo dello studio degli autori teatrali era sempre retorico e linguistico, senza manifestare alcun interesse per l'aspetto scenico e drammaturgico proprio a questo genere di opere, che finivano per essere raffrontate ai testi di storici, poeti, oratori, scrittori di prosa. Erasmo, infatti, spiega anzitutto che il suo scopo è quello di insegnare agli alunni la *vera emendate loquendi facultas* e che questa si ottiene grazie alla lettura frequente (*assidua lectio*), che non aveva alcun legame con un qualsiasi sentore di *actio scenica*.

Questo approccio, al contempo retorico e bidimensionale, è spiegato da Erasmo in modo semplice e diretto come gli Italiani non avevano mai fatto, quando immagina come un professore debba presentare ai suoi studenti una *pièce* teatrale di Terenzio :

Veluti comoediam (vt hoc exempli loco sumamus) Terentianam interpretaturus, in primis de auctoris fortuna, de ingenio, de sermonis elegantia paucis disserat, deinde quantum habeat et voluptatis et vtilitatis comoediarum lectio, deinde quid significet ea vox et unde dicta, et quot sint comoediarum genera, et quæ sint comoediæ leges, deinde quam potest et dilucide et breuiter summam explicet argumenti. Carminis genus diligenter indicet, post ordinet simplicius, deinde singula fusius explicet. Deinde, si qua insignis elegantia, si quid prisce dictum, si quid nouatum, si quid græcanicum, si quid obscurius aut longius redditum, si durior aut perturbatior ordo, si qua etymologia, si qua deriuatio aut compositio scitu digna, si qua orthographia, si qua figura, si qui loci rhetorici, si qua exornatio, si quid deprauatum, diligenter admoneat. Tum loca similia ex auctoribus conferat, si quid diuersum, si quid affîne, si quid imitatum, si quid allusum, si quid aliunde translatum aut mutuo sumptum,

¹⁵ *Opera Omnia Desideri Erasmi Roterodami*, t. I, 2. *Ratio studii ac legendi interpretandique auctores*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1971, p. 79-152, specie p. 115-116.

*ut sunt pleraque Latinorum a Græcis profecta, ne id quidem taceat. Postremo ad philosophiam veniat, et poetarum fabulas apte trahat ad mores, vel tanquam exempla, ut Pyladis et Orestis ad amicitiae commendationem, Tantali fabulam ad auaritiæ detestationem. In his non mediocriter adiuuabit docentem Eustathius, Homeri interpretas*¹⁶.

Secondo le indicazioni pedagogiche di Erasmo un buon professore avrebbe dovuto affrontare lo studio di Terenzio, presentando inizialmente l'autore e la sua fortuna, le sue qualità e il suo stile; poi avrebbe fatto proprio l'approccio di Orazio, che insisteva sul piacere e l'utilità suscitata dalla lettura dell'opera; successivamente avrebbe presentato il genere letterario dell'opera, le sue caratteristiche e le sue regole, il suo argomento; infine, dopo una breve analisi metrica, il professore avrebbe dovuto procedere allo studio lessicale e retorico del testo, per terminare con un raffronto con altri autori antichi. Dunque, anche in questo caso non c'è traccia alcuna di un approccio che tenga conto dell'aspetto scenico della *pièce*.

Se, fino a questo punto, Erasmo non dà prova di originalità in rapporto alla riflessione pedagogica italiana, va nondimeno rilevato che, nel terzo passaggio del suo trattato, dove fa menzione dei testi drammatici dell'Antichità, invita i precettori a fare attenzione a un aspetto che non era stato sottolineato dagli altri autori che abbiamo visto e che più di ogni altro si avvicina all'aspetto scenico di questi testi, ossia il sistema delle battute dei differenti personaggi:

*Iam in aggressu cuiusque operis conueniet in genere demonstrare quæ sit argumenti natura, et quid in eo potissimum sit spectandum [...]. In tragoedia præcipue spectandos affectus, et quidem fere acriores illos. Hi quibus rebus moueantur, paucis ostendet. Tum argumenta veluti declamantium. Postremo descriptiones locorum, temporum, rerum aliquoties, et argutas altercationes incidere, quæ nunc distichis, nunc singulis versibus, nunc hemistichiis absoluantur. In comoedia cum primis obseruandum esse decorum et vitæ communis imitationem, affectus esse mitiores et iucundos magis quam acres. Decorum autem in primis spectari non solum illud commune, ut adolescentes ament, lenones peierent, blandiatur meretrix, obiurget senex, fallat seruus, iactet se miles, atque id genus alia, verum peculiare quoddam quod suo arbitratu aliis aliud affingit poeta*¹⁷...

Non c'è bisogno di dire che questa annotazione non costituisce di per sé la prova di una innovazione da parte di Erasmo all'interno della circolazione e dell'uso dei testi classici nei *cursus studiorum* del Rinascimento, ma sarebbe

¹⁶ *Ibid.*, p. 137-139.

¹⁷ *Ibid.*, p. 142-143.

scorretto e superficiale passare sotto silenzio una osservazione che attesta un leggero, ma eloquente primo sviluppo nel modo di affrontare e proporre lo studio di un testo teatrale antico.

Se, infine, passiamo all'ambiente culturale francese, non possiamo non osservare una forte continuità con la riflessione italiana e con il metodo proposti da Erasmo.

In primo luogo, la conoscenza e lo studio dei drammi antichi non aveva grande spazio nei *curricula studiorum*, che, tra i tre drammaturghi latini le cui opere erano sopravvissute, concedevano al solo Terenzio un posto di riguardo, lasciando da parte sia le commedie di Plauto sia le tragedie di Seneca. Un esempio eloquente è offerto dal piano di studi del Collège d'Auch al tempo del *principal* Philippe Massé, appena dopo la metà del XVI secolo (1564). Durante i sei anni di studio previsti, i testi del teatro antico erano sottomessi agli studenti solo nel corso del secondo e terzo anno (rispettivamente *cinquième* e *quatrième classes*) e si trattava sempre e soltanto delle commedie di Terenzio:

« Cinquième classe » : *Opera de nominum et verborum generibus, de præteritis et supinis* de Donat ou Despautères; Laurent Valla; *Lettres familières de Cicéron*; Térence¹⁸

e

« Quatrième classe » : *Grammaires latines* de Priscien, Laurent Valla, Diomède, Linacre; *De verborum copia* d'Erasme; *Grammaire grecque* de Clénard; *Comédies de Térence*; *Eglogues de Virgile*; *Élégies d'Ovide*; *Lettres de Cicéron*.

Le commedie di Terenzio erano il solo tipo di dramma antico ad esser letto e studiato anche in un altro celebre collège francese, quello di Guyenne a Bordeaux, dove avrà luogo ai tempi di Georges Buchanan e Marc-Antoine de Muret la vera nascita di un teatro di scuola d'ispirazione classica, sia greca che latina. Benché rivisto e pubblicato nel 1538, questo *ordo studiorum* offre un documento interessante e tanto più significativo che, per quanto aggiornato molti anni dopo gli esperimenti drammaturgici di Buchanan e Muret, tuttavia non accorda ancora molto spazio e molta importanza allo studio del teatro antico. Non c'è chi non ricordi (grazie all'attestazione entusiasta di Michel de Montaigne) l'*éclat* provocato dalle rappresentazioni dei drammi composti dai due celebri *régents*, che consacrarono un modo nuovo di avvicinare il teatro antico, non più attraverso la lettura a una sola voce, ma l'azione fisica sulla scena. Ebbene nemmeno questo trionfo fu capace d'imporre al Collège di

¹⁸ M.-M. Compère, D. Julia, *Les Collèges français. XVI^e-XVII^e siècles, Répertoire 1. France du Midi*, Paris, INRP-CNRS, 1984, p. 78-79.

Guyenne un posto più significativo allo studio dei testi del teatro antico nel *curriculum studiorum*.

L'eredità teatrale antica continuerà, infatti, a essere avvicinata come uno strumento didattico tra gli altri, senza che ne fosse messo nella giusta evidenza il carattere scenico, l'aspetto tridimensionale e, in generale, tutte le particolarità proprie a un'opera concepita, elaborata e scritta per la scena e non per una lettura. Ne consegue che, privata di ogni aspetto scenico e dell'interpretazione propria di un'opera teatrale, una commedia di Terenzio poteva essere presentata e studiata a fianco di un'orazione di Cicerone o di versi di Ovidio, come si faceva a Bordeaux durante il secondo (*octavus ordo*), quinto (*quintus ordo*), sesto (*quartus ordo*) e settimo (*tertius ordo*) anno di studi :

86

*Octavus Ordo: Octavo ordini, sui sunt libri destinati, unus ex selectis epistolis Ciceronis: alter ex aliquot scenis Terentii: tertius ex Colloquiis Maturini Corderii, cuncti in lectiones distributi, singulis diebus ediscendas pueris*¹⁹.

*Quintus Ordo: In quinta classe, hora octava, Ciceronis Epistolarum Familiarium liber aliquis Gallice exponitur. Meridiana, Despauterii Genera et Declinationes nominum cum Heteroclitis, Præterita et Supina verborum, et Syntaxis, ac tandem Versificatoria cum figuris. Tertia Terentii comoediarum aliqua, et sub anni finem aliqua Ovidii epistola. In repetendis autem postridie lectionibus, et de thematibus, omnia fiunt, sicut dictum fuit de sexto ordine et septimo*²⁰.

*Quartus Ordo: In quarto ordine hora octava, anni initio, prælegitur liber aliquis Familiarium, aut ad Atticum epistolarum: simulque Despauterii Genera, Declinationes, ac Heteroclitica percurruntur. Quibus absolutis oratio aliqua Ciceronis ex familiaribus substituitur, et compendium aliquod Rhetorices ex facillioribus. Meridie vero Syntaxis, ars Versificatoria, et Figure ejusdem Despauterii. Hora tertia, una ex Terentii fabulis explicatur: qua absoluta, progressus est ad Ovidium de Tristibus aut de Ponto. Repetuntur vero postridie omnia quæ fuerunt prælecta pridie, et ad Grammaticæ regulas exiguntur, ubi memoriter prius reddita fuerint. Themata vero frequentiora et longiora proponuntur, quam in classibus inferioribus: simul nonnulla versuum argumenta, sed hæc brevia et facilia*²¹.

Tertius Ordo: Tertianis hora octava exponitur Ciceronis Epistolarum liber Familiarium, aut ad Atticum Brutumve, aut ad Quintum fratrem, usque ad Calendas Januarias, idque Gallice. Post quod tempus, Ciceronis oratio aliqua ex facillioribus prælegitur, atque simul præcepta Rhetorica ex aliquo scriptore optimo. Hora Meridiana explicatur Syntaxis, ars Versificatoria, liber de Figuris ex

19 « Schola Aquitanica ». Programme d'études du Collège de Guyenne au *xvii*^e siècle, publié pour la première fois par Elie Vinet, en 1583, et réimprimé d'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, ed. e trad. L. Massebieau, Paris, Ch. Delagrave, 1886, p. 16.

20 *Ibid.*, p. 21.

21 *Ibid.*, p. 21-22.

Despauterio, quibus absolutis substituitur Terentii fabula. Hora tertia prælegitur Ovidii Fastorum et Metamorphoseon liber aliquis. Postridie vero memoriter redditur pridiana Ciceronis, Ovidii Despauteriique lectio: et in Ciceroniana Ovidianaque repetenda Grammatices præcepta diligenter inculcantur. Themata autem Gallica non minus frequentia hic sunt, quam in Quarto ordine, sed ampliora aliquanto: quibus accedunt argumenta ad versus scribendos frequentiora²².

Quel che vogliamo rimarcare diverrà più chiaro, leggendo le righe di un piano di studi già citato sopra, ossia quello elaborato e pubblicato nel 1539 a Strasburgo da *Joannes Sturm*. Nel suo *De litterarum ludis recte aperiendis liber* Sturm prevede la lettura di Terenzio e di Plauto (ma non di Seneca) per il quarto anno di scuola, a fianco di poeti, oratori e storici:

Ordo sextus: Non mihi dubium est quin consequatur puer quod pollicemur tribus hisce annis: ut latinæ atque dilucide orationis præcepta teneat, ipse etiam vim aliquam facendi similia comparet, si ingenium studiumque non desit, et si recte, atque hac ratione instituat. Post nonum igitur decimumve annum ingredi puer in eum locum debet, in quo educantur, quibus præcepta, reducenda potius in memoria sunt, quam tradenda nova. Itaque nisi quid addendum sit, quod antea doceri non poterat, vacatio præceptorum danda est eo anno, et solum cognitarum rerum memoriæ consulendum. Id commode in oratorum et poetarum explicatione fieri poterit. Per genere hic in Æneide adhuc debent, hora una, et absolvenda sunt ea, quæ ex Catulli et Horatij collectis carminibus restabunt. Deligendi etiam ex Cicerone speciosi et illustres quidam loci, ut sunt magnarum rerum infinitæ questiones, ut commemorationes quæ aliquam laudem, aut vituperationem, aut singularem quandam vel ordinem vel munitionem habent. Sunt etiam argumentationum pulcherrimarum exempla nonnulla, quæ recte ad imitandum proponuntur. Quidam sunt quoque in Cicerone, sententiarum circuitus, qui ornatum summum qui figurarum non unum genus habent, & utiliter mandatur memoriæ. Ipsæ præterea figuræ varie et singulari sæpe ratione commiscuntur quæ nisi notentur, occurrere in scribendo non solent. Illa omnia huic curiæ tribus libris, congeri ac distingui velim. Scio enim vituperandos esse illos libros, qui nobis pueris legebantur, et ex scriptoribus sine ordine coactas sententias habebant, breves illas quidem, et subtiles et elegantes, sed hoc genus memoriam vastat, aciem stili distrahit & sæpe facit, ut multa inepte scriptis interponantur. Sed quemadmodum summi oratores, quædam in forum Athenis et Romæ, scripta attulerunt, cætera parva commentatione quasi ante delineata dixerunt subito. ita etiam ego in scholis fieri velim, ut quæ ab oratoribus non potuisse dici videantur, nisi ante domi composuerint, ea certo iudicio seligantur, et adferantur in ludum.

22 Ibid., p. 22.

Neque inutile est in hoc loco, etiam ex alijs scriptoribus, aliquid ad cognoscendum interpretari: Medij sunt inter oratores, et Tragicos et Epicos et Melicos, poetae historici, etiam Comici, qui et ipsi poetae quidem certe sunt, sed tamen structura magis et argumenti genere, quam verbis atque sententijs. Historici poetica multa habent, verba scilicet et formas sententiarum, sed plura sunt oratorum. At utriusque quaedam habent peculiaris. Nam historici temporum saepe ut tum usurpabantur vocabula retinent, et liberum quidem compositionis genus habent, sed ad legendum diligenter, quam ad recitandum celeriter aptius. Casarem excipio qui oratori quam historico similior suas res quotidiani sermonis verbis, maluit conscribere. Itaque hunc solum in sextam tribum admitto. Utilis enim in isto loco voluptas erit, si inter Terentium et Plautum interponatur. Etiam Salustium darem, sed transfertur utilius in quartam, quod etiam in Plautinis malim teneri. In Terentio est, appellere animum, pro applicare sese, et occipere pro incipere, et pro Deum atque hominum fidem, etiam in Plauto tum similia tum etiam plura sunt, et libenter uterque postponit pronomina, in clausulis sententiarum. Sunt alia multa eius generis, quae notare quidem pueros, sed non uti velim nisi in re simili, aut cum potest fieri decore, id quod a magistro est demonstrandum. Oratorum stilus genus aliud orationis facit, et audaciores translationes similitudine explicat. Sic Catulus in secundo Ciceronis libro de oratore timide tanquam ad aliquem libidinis scopulum, sic tuam mentem ad philosophiam appulisti, eodem verbo usus est ille senes quo Terentius, sed oratorum more, expressa similitudine. Sed Terentio post Ciceronem nihil utilius est: purus est sermo, et vere Romanus, verum ut oratorem statim et recte sequitur, sic sine imitationis vicio non potest praecedere. Est enim ibi aliud orationis quam illud genus dicendi oratorum. quod tametsi ab omnibus adiumenta capiat, vult tamen principio ex suis fontibus ut perlucidus amnis defluere. Habebunt igitur praecipuos quod duabus horis in gymnasio explicent: tertia hora, id iterarem atque redintegrarem quod esset utilius, id quod saepe ad stilum est accomodandum: Cum enim carminis argumentum propositum est, recte Vergilius bis recitatur. cum vero epistole, aut argumentationis aut loci communis, utilius in illis tribus libris de quibus dixi pergitur. Mutari hic ordo non debet, nisi cum res tempusque postulat: Quartam horam scriptarum compositarumque rerum emendationi damus, neque poenitere nos debet eius temporis, quod in hac consumimus. Sed fit aliquando ut sit aliquid legendum. Itaque libenter hoc tempore Casarem et Terentium proponam, alternatim et explicatione menstrua²³.

Dunque, ancora una volta, gli alunni erano invitati a leggere studiare i testi comici latini per migliorare la loro formazione retorica, esattamente come facevano attraverso l'analisi di testi antichi poetici, storici o retorici, come se

23 J. Sturm, *De Litterarum ludi*, op. cit., fol. 17v^o-19r^o.

non sospettassero nemmeno di avere sotto gli occhi opere concepite e costruite in vista di una rappresentazione, senza la quale perdevano la loro specificità, per finire ridotte a una sorta di dialoghi senza alcuno spessore scenico.

Al termine dell'analisi dei testi e dei materiali che abbiamo potuto riunire fino ad ora, possiamo provare a tirare delle conclusioni, né complete né definitive, ma certe.

Nella prima metà del Cinquecento in Francia le opere del teatro classico greco non avevano alcun posto nei programmi scolastici, mentre quelle latine ne avevano uno ridotto, dove, per di più, erano destinate a una sopravvivenza libresca ben lontana dal palcoscenico. Anche nei *milieux* più innovativi del panorama culturale francese, come nei *collèges* più avanguardisti, la tragedia e la commedia classiche apparivano come un monumento archeologico: prestigioso, ma vetusto e difficile da interpretare. Tale era la condizione dei generi teatrali anche al Collège di Guyenne, « très florissant pour lors et le meilleur de France »²⁴, dove ancora nel 1539, il contratto notarile obbligava i *régents*: « Pour icelluy collègue régenter, et faire classe et règle, composer et prononcer oraisons, arangues, dialogues, comédies, et lire publiquement ».

Come si vede, i generi letterari classici non avevano spazio tra gli esemplari dei differenti generi letterari che gli insegnanti erano obbligati a comporre in latino per offrire ai loro studenti un tema su cui esercitarsi. Se, infatti, tra i generi « drammatici » si erano scelte e mantenute le forme del dialogo e della commedia, bisogna ricordare che questi termini designavano generi di origine e carattere medievali e non classici.

Con la definizione di *dialogus* si indicava abitualmente un genere simile a quello dei *Colloques* di Erasmo, nel quale due personaggi discutono insieme durante due atti come nel caso dell'*Uxor mempsigamos sive Conjugium* (1541) del *régent* lionese Barthélemy Aneau. Le commedie, scritte in latino e molto spesso designate col nome di *fabula*, assomigliavano alle *moralités* allegoriche e traevano il loro nome unicamente dal fatto di terminare con un finale felice²⁵. Inoltre, come si può dedurre dal testo del contratto, queste opere non erano rappresentate sulla scena, ma ci si diletta ad ascoltarle lette ad alta voce dal professore, (*prononcer*) o, al più, da uno studente con la funzione di *recitator*. Soltanto raramente queste *fabulae* venivano *actæ*, ossia declamate in classe da alcuni studenti che prestavano la loro voce ai vari personaggi.

Che le opere teatrali antiche, sia comiche sia tragiche, erano allora considerate e apprezzate – e lo saranno per molto tempo ancora –, anche da parte degli

²⁴ Sul *milieu* del Collège di Guyenne si veda M.-M. Compère, D. Julia, *Les Collèges français*, op. cit.

²⁵ C. Mazouer, *Le Théâtre français*, op. cit., p. 160, e L. Bradner, « Latin Drama of the Renaissance (1340-1640) », *Studies in the Renaissance*, IV, 1957, p. 31-70, specie p. 38-39.

eruditi più avanguardisti, come l'oggetto di una lettura e non come un testo destinato alla scena, è dimostrato, tra gli altri, dalle introduzioni di *Ascensius* alla sua edizione delle tragedie di Seneca:

... *Vt vero sileam fructum legendæ tragœdiæ omnibus perspicuum ac euidentem : [...]* hæc poemata tuto legeret²⁶...

e di Filippo Melantone al teatro di Terenzio:

*Nec dubium est, quin alende locupletandæque facundiæ causa tam sedulo legerit*²⁷.

e

ARGUMENTUM PHILIPPI MELANCHTONIS IN P. TERENCE COMOEDIAS [...] *Quæ inculcabunt professores eo diligentius, vt sciant pueri, quid ex illis petere debeant, quem fructum facturi sint legendis comoediis, Nam quo proprius cognorint & vim litterarum, & vtilitatem, eo impensius iuuat discere*²⁸.

90

Aggiungiamo che, agli occhi degli scrittori degli anni Quaranta, la struttura dialogica della tragedia appariva ancora comune a molti altri generi letterari e non indicava necessariamente una dimensione scenica del testo. Anche gli intermezzi del coro, letti dal *régent*, avevano lo stesso effetto di una successione di repliche in un'egloga di Virgilio o in un dialogo filosofico²⁹.

Se abbiamo molto insistito finora su questo particolare aspetto, è perché ci sembra un elemento importante e significativo non soltanto per quel che concerne lo studio dei drammi antichi nel Rinascimento, ma anche a proposito del teatro scolastico umanistico. Quasi tutti gli studiosi e gli editori di questo tipo di testi, infatti, sottolineano immancabilmente la debolezza o la mancanza di senso della scena, che caratterizzerebbe la più gran parte, se non la totalità dei drammi scolastici del Rinascimento. Non è difficile imbattersi in giudizi drastici, che rilevano in molte commedie o tragedie composte nell'ambito dei *collèges* o dell'accademia del tempo la mancanza di tensione scenica, una impressione di pesantezza e di staticità, dei dialoghi che, portati in scena, non funzionerebbero, dal momento che sovrappongono voci diverse senza alcuna profondità né ritmo teatrale.

26 L. *Annei Senecæ Tragœdiæ pristinae integritati restitutæ: per exactissimi iudicii viros post Auantium & Philologum. D. Erasmum Roterodamum. Gerardum Vercellanum. Ægidium Maserium cum metrorum presertim tragicorum ratione ad calcem operis posita. Explanatè diligentissime tribus Commentariis. G. Bernardino Marmita Parmensi. Daniele Gaetano Cremonensi. Iodoco Badio Ascensio, Parisiis, J. Badius, 1514.*

27 Pu. *Terentii Aphri Comoediæ sex, per Philippum Melan. Restitutæ...*, Coloniae, apud Eucharium Ceruicornum, 1527.

28 P. *Terentii Afri poetæ lepidissimi Comoediæ sex. Ex emendatissimis ac fide dignissimis codicibus summa diligentia castigatæ, Venetiis, apud Ventirinum Ruffelinum, 1546.*

29 D. Stone Jr., *French Humanist Tragedy. A reassessment*, Manchester, Manchester University Press, 1974, p. 29-45.

La maggior parte degli studiosi si limita a rimarcare questo aspetto, mentre altri, soprattutto nei secoli passati, lo criticavano come se si trattasse di una debolezza o ironizzavano su un elemento, che, a loro avviso, dimostrava la superiorità degli Antichi su qualsiasi prova drammatica moderna.

A nostro avviso, al termine della rassegna di testi che abbiamo presentato, questa mancanza di spessore scenico, questo aspetto di pesantezza, staticità e monotonia di alcuni drammi di ambito scolastico del Rinascimento non è la prova di una debolezza letteraria o di mancanza di un senso della scena, ma la conseguenza necessaria e consapevole anche del tipo di approccio col quale i drammaturghi del Rinascimento avevano scoperto e poi studiato il teatro e i testi classici, in particolare al tempo dei loro studi primi nei *collèges*³⁰.

³⁰ Si veda G. Cardinali, G. Guastella, « La tragedia nel Medioevo », in *Le rinascite della tragedia op. cit.*, p. 125-166.

DEUXIÈME PARTIE

**Personnages illustres
de la tradition biblique,
mythologique ou de l'histoire**

DÉBORA LA PROPHÉTESSE (JG. IV-V) :
UNE VOIX TRAGIQUE DANS *SISARAS* DE DENIS PETAU (1620)

Jean-Frédéric Chevalier

La *Ratio studiorum* des jésuites tolérait le théâtre tout en recommandant de ne pas mettre en scène de personnages féminins. Les premières pièces passées à la postérité semblent pourtant ne pas respecter cet interdit. Ainsi, dans *Sisaras*, le père Denis Petau suit fidèlement le livre des Juges pour conférer le premier rôle non à Baraq, mais simultanément à Débora, prophétesse et juge, et à Yaël, l'épouse d'Héber¹. Nous insisterons moins dans cet article sur la dimension historique et religieuse du personnage de Débora, un aspect très étudié, que sur la voix de la prophétesse². Petau rivalise, en effet, avec la Vulgate pour transposer le cantique de Débora (Jg. v) en hexamètres dactyliques. Empruntant aux poètes latins de l'Antiquité païenne leur *elocutio*, il confère au chant biblique un classicisme scolaire. Ce travail d'*imitatio* nous permettra de montrer combien le travail sur le vers latin était un enjeu important de la pédagogie jésuite³.

- 1 Cet article n'aurait pu être écrit sans les précieux conseils de nos collègues et amis Sophie Conte, Elena Di Pede et Alain Cullière. Nous leur exprimons ici toute notre gratitude.
- 2 Le P. Denis Petau S.J. (1583-1652) est l'auteur de trois tragédies latines : *Carthaginienses* (1614), une tragédie d'histoire romaine sur le suicide de l'épouse d'Asdrubal à la fin de la troisième guerre Punique ; *Usthanes* (1620), une tragédie mettant en scène le martyr de chrétiens en Perse au IV^e siècle ; enfin *Sisaras* (1620). Les tragédies de Petau ont été publiées en 1620 parmi ses *Opera poetica* à Paris, chez Sébastien Chappelet et chez Sébastien Cramoisy et elles ont été rééditées à plusieurs reprises jusqu'en 1642. La tragédie *Sisaras* a été publiée à part dans le tome 1^{er} des *Selectæ P.P. Soc. Iesu tragoediæ*, publiées à Anvers, apud Joannem Cnobbarum, en 1634 (voir p. 364-366 pour le *canticum Deborahæ*) ; puis dans les *Tragoediæ selectæ Latinorum recentiorum*, Monachii, typis J.G. Weiss, 1845 (p. 64-68 pour le *canticum Deborahæ*). Sur l'auteur, voir J.-C. Vital Chatellain, *Le Père Denis Petau d'Orléans, jésuite, sa vie et ses œuvres*, Paris, Librairie catholique internationale de l'œuvre de Saint-Paul, 1884 et C. Sommervogel, s.v. « Petau », dans *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruxelles/Paris, Shepens/Picard, t. VI, 1895 ; et pour une étude de l'éloquence de Petau, voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève/Paris, Droz/Champion, 1980 (3^e éd., Genève, Droz, 2002), p. 392-407.
- 3 Louis Des Masures, quelques décennies auparavant, avait transposé en vers lyriques latins ce même cantique de Débora. Voir Ludovici Masurii Nervii, *Poemata*, secundo edita, Basileæ, [Thomas Guarini], 1574, p. 21v^o-25r^o.

La tragédie *Sisaras* (1620) met en scène la chute de Sisera, le chef de l'armée de Yabin, roi de Canaan à la fin du XII^e siècle avant notre ère⁴. Cette expédition militaire, avec notamment ses neuf cents chars, effrayait les Israélites. Or ce n'est pas un homme, mais une femme, Débora, qui décide d'organiser la résistance⁵. Selon la mise en récit présente dans la Bible, Israël ne formait pas encore un territoire unifié autour d'un roi : les douze tribus s'alliaient au gré des circonstances contre les ennemis. Les Juges étaient ainsi des chefs de guerre souvent considérés tels des sauveurs. Le poème composé en quatre-vingt-cinq hexamètres dactyliques latins par Petau se situe à la fin du dernier acte de la pièce, avant le chœur final⁶. Célébrant la victoire obtenue grâce à l'aide de Dieu, il suit les trente-deux versets bibliques avec une assez grande fidélité. Sans intérêt majeur pour le déroulement de l'intrigue, le cantique est un morceau de bravoure, qui pourrait être aisément détaché de la pièce pour être retenu comme prière d'action de grâces.

Pour lire la Bible, Petau disposait notamment du *Commentaire du livre des Juges* composé par le jésuite Nicolas Serrurier (Serarius)⁷, lui-même s'appuyant sur le *Commentaire* de Thomas de Vio Cajétan⁸. Si ce long commentaire permet d'explicitier le contexte historique et religieux, il n'apporte, en revanche, aucun éclaircissement qui puisse expliquer les images poétiques de Petau. Serarius distinguait quatre mouvements dans ce cantique :

1. *Cantici huius partes videri potissimum quatuor, quarum prima continet Dei, qui victoriam tantam impertiit, laudationem.* 2. *Creaturarum, quæ ad eandem victoriam opis attulerunt aliquid, commendationem.* 3. *Eorum, qui ad bellum hoc concurrere noluerint, accusationem.* 4. *Contra hostes votum et precationem*⁹.

On reconnaît les préceptes de la rhétorique sacrée¹⁰. La poésie est démonstrative (louer/blâmer), mais aussi judiciaire (défendre/accuser) : le cantique glorifie le

4 Pour une analyse de l'intrigue, nous renvoyons au chapitre que nous avons consacré aux tragédies latines jésuites en France dans *Neo-Latin Drama in Early Modern Europe*, éd. J. Bloemendal, H.B. Norland, Leiden/Boston, Brill, 2013, p. 434-437.

5 Pour une étude du cantique de Débora dans son contexte historique, voir J. Bottéro, *Naissance de Dieu. La Bible et l'historien*, Paris, Gallimard, 1986 (rééd., Paris, Gallimard, coll. « Folio. Histoire », 1996), p. 139-154.

6 Nous donnons ce poème dans son intégralité à la fin de cet article avec une liste de *loci similes*.

7 N. Serarius S.J., *Judices et Ruth explanati*, Moguntia, e Balthasare Lippio, 1609 ; *id.*, *Commentarii in sacros Bibliorum Judicum et Ruth*, Lutetia Parisiorum, ex off. E. Martini, 1611 ; *id.*, *In libros Regum et Paralipomenon, commentaria posthuma*, Moguntia, Balthasar Lippius, 1617. Nous suivons le texte de 1609 : *Judices et Ruth*, *op. cit.*, p. 90-142.

8 Thomas de Vio Cajétan, *In omnes authenticos Veteris Testamenti historiales libros commentarii. In Iehosuum, Judices, Ruth, Reges, Paralipomena, Hezram, Nehemiam et Ester, Romæ*, in *ædibus Antonii Bladi Asulani*, 1533 ; rééd., Parisiis, apud Ioannem Roigny sub Basilisco et quatuor elementis, via ad divum Iacobum, 1546.

9 Serarius, *Judices et Ruth*, *op. cit.*, p. 115.

10 Voir S. Conte, « Quelques réflexions sur les genres aristotéliens dans les rhétoriques sacrées du XVI^e siècle », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 51, 2010, p. 107-124.

Seigneur, loue les fidèles, accuse les « traîtres » et maudit les ennemis. Le premier mouvement s'étend jusqu'au verset 8 ; le deuxième se termine au verset 22 ; le troisième au verset 30 et le dernier contient les deux derniers versets. Notre lecture suivra ce mouvement sans tenir compte des commentaires érudits des chercheurs biblistes commentant ce même cantique¹¹, puisque nous nous limitons à l'étude de l'écriture en hexamètres dactyliques selon le modèle des poètes latins. Le texte du cantique en hébreu, mais aussi celui, en grec, de la Septante ne sont pas à l'origine des images poétiques qui nourrissent les hexamètres de Petau. Qui voudrait comparer le poème de Petau au texte de la Vulgate clémentine – tel qu'il apparaît notamment dans le commentaire de Serarius – serait ainsi frappé par l'*elocutio* classique mise à l'œuvre dès l'attaque du poème. Les versets bibliques 2 et 3 s'adressaient aux rois pour magnifier le Seigneur d'Israël¹² :

2. *Qui sponte obtulistis de Israel animas vestras ad periculum, benedicite Domino.*

3. *Audite, reges; auribus percipite, principes.*

Petau, quant à lui, procède à un élargissement à finalité poétique, mais aussi politique :

Vos qui sponte caput duri ad discrimina belli

Obiicitis, magnum leti celebrate Tonantem.

Imperio quisquis populos nutuque coerces,

Audiat hæc memorique animo mea dicta reponat.

Isacidum decus et Divum cantare potentem

*Fert animus*¹³.

- 11 Voir notamment E. Assis, « Man, Woman and God in Judg 4 », *Scandinavian Journal of the Old Testament*, 20, 2006, p. 110-124 ; P. Auffret, « En ce jour-là, Debora et Baraq chantèrent : étude structurelle de Jg V, 2-31 », *Scandinavian Journal of the Old Testament*, 16, 2002, p. 113-150 ; S. Bakon, « Deborah : Judge, Prophetess, Poet », *Jewish Bible Quarterly*, 34, 2006, p. 110-118 ; C.L. Echols, « Tell me o Muse » : *The Song of Deborah (Judges 5) in the Light of Heroic Poetry*, New York, T. & T. Clark, 2008 ; J.P. Fokkelman, « The Song of Deborah and Barak : its Prosodic Levels and Structure », dans *Pomegranates and Golden Bells: Studies in Biblical, Jewish and Near Eastern Ritual, Law, and Literature in Honor of Jacob Milgrom*, dir. D. Pearson Wright, D.N. Freedman, A. Hurvitz, Winona Lake, Eisenbrauns, 1995, p. 595-628 ; A. Globe, « The Literary Structure and Unity of the Song of Deborah », *Journal of Biblical Literature*, 93, 1974, p. 493-512 ; M.A. Vincent, « The Song of Deborah: A structural and Literary Consideration », *Journal for the Study of the Old Testament*, 91, 2000, p. 61-82.
- 12 Nous citons le cantique tel qu'il se trouve dans le commentaire de Serarius, en conservant l'orthographe, mais en modifiant la ponctuation. Les différences avec le texte de la Vulgate sont minimes.
- 13 Petau, *Sisaras*, *op. cit.*, « Canticum Deboræ », v. 1-6 : « Vous qui librement exposez votre vie aux périls d'une bataille acharnée, célébrez dans l'allégresse le puissant Tonnant. Quiconque retient des peuples sous son empire et sa volonté, qu'il écoute mon chant et dépose mes paroles en sa mémoire fidèle. J'ai pour dessein de chanter la gloire des descendants d'Isaac et le Dieu Tout-Puissant ».

Le premier vers transforme le récit biblique en épopée par l'emprunt à Lucain¹⁴, en même position métrique, d'une *iunctura* célèbre (*discrimina belli*). La coupe penthémimère du premier vers met en évidence l'accusatif *caput*, qui ne se comprend lui-même qu'à la lecture du verbe *obiicitis*, mis en attente par son rejet au vers 2. L'accusatif *magnum Tonantem*, encadrant le verbe et l'apposition (*læti*) au vers 2, confère à son tour une solennité majestueuse à ce début de cantique. Le vers 2 est ainsi mis en valeur par une triple coupe : trihémimère, penthémimère et hephthémimère. Au centre de ce même vers, entre deux coupes, retentit l'adjectif *læti*¹⁵, désignant l'allégresse des vainqueurs. L'expression *fert animus* du vers 6, elle aussi en rejet accentué par la coupe trihémimère, inscrit le poème dans un héritage classique puisqu'elle est empruntée notamment à l'ouverture du livre I des *Métamorphoses* d'Ovide¹⁶ et à celle de la *Guerre civile* de Lucain¹⁷. Le travail du professeur devient un exercice de classicisme, une démonstration de virtuosité technique. Mais, derrière cette prouesse artistique, se dissimule un enjeu d'éthique politique. Les vers 3 et 4 sont inspirés non plus des épopées latines mais de la tragédie sénèqueenne. Cet avertissement, certes présent dans la Bible, rappelle le cri de douleur proféré par Hécube à l'ouverture des *Troyennes* de Sénèque¹⁸. S'il est évident, en effet, que la situation est inversée (le malheur d'Hécube/le bonheur de Débora), l'avertissement de Débora, qui incite les hommes de pouvoir à craindre le Tout Puissant n'est pas sans évoquer les maximes proférées par Hécube ; la grandeur n'appartient ainsi qu'à Dieu. La *iunctura* liant *imperio à coerceset* accentue, quant à elle, la dimension politique de ce vers, puisqu'elle est vraisemblablement empruntée à Cicéron¹⁹.

14 Lucain, *Guerre civile*, VIII, v. 389.

15 La *iunctura*, associant *læti* à *celebrate*, pourrait être une réminiscence de Virgile, *Énéide*, I, v. 731-735, quand Didon adresse une prière à Jupiter et invite les Troyens et son peuple à se réjouir. Elle peut aussi provenir de la lecture d'Ovide, *Fastes*, VI, v. 775 : *Ite, deam læti Fortem celebrate, Quirites*. La même formule avait cependant été christianisée par Augustin (*Sermones*, 271) : *Vos autem, fratres mei, membra corporis Christi, germina unitatis, filii pacis, hunc diem agite læti, celebrate securi*.

16 Cette influence est confirmée à la lecture de l'expression *memorique animo*, placée en même position métrique que dans Ovide, *Métamorphoses*, IX, v. 778 : *Sistrorum memorique animo tua iussa notavi* ; ou Ovide, *Métamorphoses*, XIV, v. 813 : *Nam memoro memorique animo pia uerba notavi*.

17 Lucain, *Guerre civile*, I, v. 67.

18 Sénèque, *Les Troyennes*, v. 1-6 : *Quicumque regno fidit et magna potens / Dominatur aula, nec leues metuit deos, / Animumque rebus credulum lætis dedit, / Me uideat et te, Troia : non unquam tulit / Documenta Fors maiora quam fragili loco / Starent superbi...*

19 Cicéron, *Des devoirs*, II, 7, 24 : *Sed iis qui ui oppressos imperio coercent sit sane adhibenda sæuitia ut eris in famulos si aliter teneri non possunt qui uero in libera ciuitate ita se instruunt ut metuantur iis nihil potest esse dementius*.

À partir du verset 4 commence le récit de la victoire : tremblement de terre et déluge transforment la scène inaugurale de l'arrivée de Dieu en combat surnaturel opposant le bien au mal. Dieu anéantira les ennemis par des trombes d'eau faisant déborder le cours du Qishôn (verset 21). C'est ainsi que Petau préfigure le combat qui ne sera pourtant décrit qu'à partir du verset 19 :

*Tu summe Parens cum celsa Seiris
Culmina desereres opulenta feracis Idumes
Arva petens, tremuit tellus concussa gravesque
Effudere imbrem nimbi liquefactaque circum
Decurrere iuga in præceps, fluxitque soluto
Colle Sina²⁰.*

Le texte de la Vulgate cité par Serarius était, quant à lui, plus sobre :

4. *Domine, cum exires de Seir et transires per regiones Edom, terra mota est coelique ac nubes distillauerunt aquis.*
5. *Montes fluxerunt a facie Domini et Sinai a facie Domini Dei Israel.*

Dieu quitte le mont Sinaï où il avait scellé son alliance avec Moïse pour venir au secours de son peuple. Son arrivée sur le champ de bataille où Baraq doit affronter Sisera bouleverse l'univers. Serarius établissait ainsi un triple parallèle, avec Ex. XIX, He. XII, 26 et Ps. LXVII, 9. Pour décrire Séir (c'est-à-dire Édom ou le Sinaï), Petau emprunte une *iunctura* assez répandue dans la poésie latine *celsa culmina*, fréquente notamment dans les *Punica* de Silius Italicus. Le « territoire d'Édom » devient « les riches campagnes de la fertile Idumée ». À une expression très prosaïque (*Terra mota est*) se substituent trois termes de couleur poétique (*tremuit tellus concussa*), mis en évidence par les coupes trihémimère, penthémimère et hephthémimère. On relève une réminiscence virgilienne, quand la foule des combattants troyens et rutules s'affronte dans la plaine : *Tum cæco puluere campus / Miscetur pulsuque pedum tremuit excita tellus*²¹. La victoire des troupes de Baraq est ainsi décrite avec des accents rappelant celle d'Énée face à Turnus et aux Rutules. Par ailleurs, le contre-rejet de *gravesque* accroît la violence de l'ouragan. Le cataclysme transforme le paysage en désolation.

Suit un tableau des souffrances du peuple de Dieu avant l'intervention providentielle de Yaël, Baraq et Débora. Le deuxième mouvement du texte, qui commence au verset 9, célèbre les tribus venues combattre les ennemis à

²⁰ Petau, *Sisaras*, *op. cit.*, « Canticum Deborahæ », v. 6-11 : « Alors que tu quittais, toi, Père Très-Haut, les sommets élevés de Séir pour gagner les riches campagnes de la fertile Idumée, la terre, ébranlée, a tremblé ; les lourds nuages ont versé l'orage ; les sommets alentour se sont liquéfiés et déversés en torrents ; le mont Sinaï fondit et ruissela ».

²¹ Virgile, *Énéide*, XII, v. 444-445.

travers les champs de Taanak (verset 19). Une formule attestée dans les textes latins ouvre cette séquence :

*Macti animo Hebræi proceres! Vos pectore toto
Complector. Vos qui sponte hæc discrimina adistis,
Vos celebrate Deum. Qui terga nitentis aselli
Scanditis et leges populis describitis æquas,
Quosque iuuant partæ peregrina per oppida merces,
Nec tectis residere licet: laudate Tonantem.
Hic ubi confracti currus vastaque perempti
Cæde iacent hostes, Domini sincera canatur
Iustitia inque suam facilis clementia gentem²².*

100

Petau emprunte les mots mêmes par lesquels Virgile exprime l'émotion d'Ascagne devant la bravoure de Nisus et d'Euryale: *Te uero, mea quem spatii propioribus atas / Insequitur, uenerande puer, iam pectore toto / Accipio et comitem casus complector in omnis²³*. Mais il condense trois vers de l'*Énéide* pour créer une fin d'hexamètre suivie du verbe placé en rejet, *vos pectore toto / complector*. Cette *laudatio* des princes d'Israël venus affronter les Cananéens s'inspire ainsi autant de Virgile que des versets de la Vulgate :

9. *Cor meum diligite²⁴ principes Israël: qui propria voluntate obtulistis vos discrimini, benedicite Domino.*
10. *Qui ascenditis super nitentes asinos, et sedetis in iudicio, et ambulatis in via, loquimini.*
11. *Vbi collisi sunt currus, et hostium suffocatus est exercitus, Ibi narrentur iustitiæ Domini, et clementia in fortes Israël...*

La Vulgate reprenait déjà des termes du verset 2 déjà cité (*discrimini, obtulistis, benedicite*) ou procédait avec des synonymes (*spontel propria voluntate*). Cette structure établit comme un refrain et participe musicalement de la célébration des héros. Si Petau reprend l'image des chars fracassés, il amplifie la violence du combat par une *iunctura* virgilienne (*vasta cæde*: *Énéide*, VI, v. 503) décrivant les massacres de la guerre de Troie. Par ailleurs,

²² Petau, *Sisaras, op. cit.*, « Canticum Deborah », v. 21-29: « Honneur à votre bravoure, dignitaires hébreux! De tout mon cœur je vous étreins! Vous qui avez librement affronté ces périls, vous, célébrez Dieu. Vous qui montez sur le dos de blanches ânesses et qui faites régner des lois justes pour vos peuples, vous qui aimez commercer à l'étranger de ville en ville et qui refusez de croupir chez vous, louez le Tonnant! Là, puisque les chars se sont fracassés et que les ennemis gisent, anéantis par un vaste massacre, que soient chantées la justice pure du Seigneur et sa douce clémence pour son peuple ».

²³ Virgile, *Énéide*, IX, v. 275-277.

²⁴ On lit *diligite* dans le commentaire de Serarius (*Iudices et Ruth, op. cit.*, p. 111), mais la leçon habituelle de la Vulgate est *diligit*.

l'image prosaïque des juges qui siègent (*et sedetis in iudicio*) prend des couleurs cicéroniennes (*leges describitis*)²⁵. Le subjonctif *canatur* fait écho à *narrentur* dans la Vulgate et participe d'un écho de louange avec l'impératif *benedicite*. En outre, la substitution de *canatur* à *narrentur* fait définitivement passer du récit au chant.

Cette même inspiration virgilienne se retrouve dans la description de la bataille qui correspond aux versets 20-21 :

*Hos contra micuere polo delapsa sub auras
Fulgura, dispositæque sua statione coruscis
Ignibus in Sisaram venere ad prelia stelle.
Multa Cison volvit tumidis correpta sub undis
Corpora seminecesque viros, largoque cruore
Tinctus iit. Sed nos rapidum traiecimus amnem
Innocui*²⁶.

La *iunctura* virgilienne *semineces uoluit* décrit ici le cours du Qishôn qui, tels les fleuves coulant dans la plaine de Troie, charrie les cadavres, alors qu'elle désignait dans l'*Énéide* l'assaut de Turnus renversant les bataillons troyens²⁷. Le contre-rejet de *largoque cruore* après la coupe hephthémimère et le rejet de *tinctus iit* (accentué par la coupe trihémimère) mettent en valeur la violence de la bataille. Les éclairs métamorphosent le ciel en une scène surnaturelle. Face aux bataillons de Sisera se rangent en ligne de bataille les étoiles : le Ciel combat les ténèbres. La scène où Baraq traverse le fleuve alors que celui-ci noie l'armée de Sisera peut rappeler celle où Moïse franchit la Mer des roseaux (Ex. xiv). D'une certaine façon, Sisera est assimilé au Pharaon et Baraq, le nouveau libérateur d'Israël, peut être vu comme un nouveau Moïse. D'ailleurs, au récit du franchissement de la Mer des roseaux suit un chant de victoire entonné par Moïse et « les enfants d'Israël » (Ex. xv). La construction des chapitres iv et v du livre des Juges a ainsi pu être élaborée par analogie avec les deux chapitres mentionnés de l'Exode, de même que le cantique de Débora n'est pas sans rappeler celui de Myriam, elle aussi appelée « prophétesse » (Ex. xv, 20).

25 Cicéron, *Sur l'orateur*, I, 33 ; III, 76.

26 Petau, *Sisaras*, *op. cit.*, « Canticum Deborah », v. 53-59 : « Contre eux les éclairs tombés du Ciel ont illuminé les airs, et les étoiles, rangées à leur poste, de leurs feux étincelants contre Sisera sont venues au combat. Le Qishôn a charrié et emporté, sous ses ondes gonflées, une multitude de corps et des hommes à moitié morts ; et son cours s'est teint de flots de sang. Mais nous, nous avons traversé le fleuve torrentueux sans dommage ».

27 Virgile, *Énéide*, XII, v. 329.

La troisième partie du poème, qui commence au verset 23, est consacrée à la malédiction de ceux qui ont refusé de se joindre à Baraq, puis à la bénédiction de Yaël. Petau rend le verset 23 par quatre hexamètres :

« *Dira Meroz terra!* » *Aligerum sic incipit unus;*
« *Dira Meroz! Tene auxilio, cum staret in armis,*
Non venisse Dei populo, nec castra secutam
*Fortia delectumque locis ex omnibus agmen*²⁸ ! »

La reprise anaphorique de *Dira Meroz*, accentuée par la coupe trihémimère, se substitue à l'anaphore *maledicite* de la Vulgate :

23. *Maledicite terræ Meroz, dixit angelus Domini: maledicite habitatoribus eius,*
quia non venerunt ad auxilium Domini, in adiutorium fortissimorum eius.

À la malédiction succède la bénédiction de Yaël, décrite avec des accents virgiliens :

102

O felix una ante alias fortissima coniux
Haberis generosa Iahel! Tu fonte petenti
Exhaustos latices rorantia lacte dedisti
Pocula. Tu dextra tuditem clavumque sinistra
Arripis, et valido tempus cum robore utrumque
Traiiicis. Ille solo afflictus largaque tepescens
*Cæde iacet, densæque oculos clausere tenebræ*²⁹.

Le rejet saisissant de trois dactyles à l'attaque de trois hexamètres qui se suivent (*pocula, arripis* et *traiiicis*) rend, par la métrique, la violence de l'assassinat. Le début de la bénédiction est, quant à lui, directement inspiré de Virgile, quand Andromaque proclame Polyxène bienheureuse d'avoir été condamnée à être sacrifiée sur le tertre funéraire d'Achille³⁰. Pour célébrer l'héroïsme de Yaël, Petau pense donc spontanément à la bravoure de Polyxène face à la

28 Petau, *Sisaras, op. cit.*, « Canticum Deborahæ », v. 61-64 : « Maudite sois-tu, terre de Méroz!, ainsi commence un des êtres ailés; Maudite sois-tu, Méroz! tu n'es pas venue au secours du peuple de Dieu, alors qu'il se dressait en armes! tu n'as pas suivi le camp de la bravoure, la colonne d'élite venue de toutes parts! » Méroz est peut-être maudite pour avoir accueilli des fuyards de l'armée de Sisera; voir J. Bottéro, *Naissance de Dieu, op. cit.*, p. 144. Quatre tribus n'ont pas porté secours à l'armée de Baraq: Ruben (versets 15-16), Galaad (verset 17), Dan (verset 17) et Asher (verset 17).

29 Petau, *Sisaras, op. cit.*, « Canticum Deborahæ », v. 65-71 : « Ô bienheureuse entre toutes, héroïque épouse d'Héber, Yaël au noble cœur! Toi, alors qu'il te demandait de l'eau puisée à la source, tu lui as tendu des coupes versant du lait goutte à goutte. Toi, tu saisis de la main droite le marteau et le piquet de la main gauche; et, avec une force puissante, tu traverses ses deux tempes. L'homme gît sur le sol, terrassé et baignant dans une mare de sang tiède; d'épaisses ténèbres ont fermé ses yeux ».

30 Virgile, *Énéide*, III, v. 321.

mort. Un poète chrétien, qui plus est un père jésuite, ne pouvait rendre plus bel hommage à la culture classique. Une seconde image épique vient clore la bénédiction : d'« épaisses ténèbres ont fermé ses yeux ». L'image est empruntée à la scène où Lucain décrit la mort de Domitius, du parti de Pompée, sur le champ de bataille. Après une ultime apostrophe à César, où il prophétise la mort du dictateur, Domitius meurt ainsi : *Non plura locutum / Vita fugit, densaque oculos uertere tenebræ*³¹. Petau emprunte l'image pathétique des ténèbres, non sans substituer un verbe plus attendu (*clausere*) à une expression qui renouvelait pourtant la métaphore habituelle (*uertere*). Deux scènes de pathos tragique empruntées aux deux modèles épiques les plus reconnus viennent donc ouvrir et fermer le tableau, lui aussi tragique, de la mise à mort de Sisera.

Le dernier mouvement fait entendre la malédiction à l'encontre des ennemis, puis une nouvelle bénédiction de l'homme fidèle à Dieu. L'attaque initiale du verset 31 de la Vulgate :

31. *Sic pereant omnes inimici tui, Domine : qui autem diligunt te, sicut Sol in ortu suo splendet, ita rutilent.*

32. *Qui euitque Terra per Quadraginta annos...*

reprise dans le premier des quatre hexamètres de Petau, est mise en valeur par la coupe trihémimère :

*Sic pereat, qui tete odiis exercet iniquis,
Omnipotens Genitor. Sic qui te diligit, ortu
Qualis in Eoo rutilat Phoebeia lampas,
Splendeat atque ævo aeternum meliore fruatur*³².

Mais, une nouvelle fois, des images empruntées à Virgile viennent solenniser la fin du cantique : l'invocation à Dieu *Omnipotens Genitor*³³ et l'image du flambeau de Phébus³⁴ transforment la scène finale en apothéose divine.

Par son cantique d'action de grâces, Débora est une héroïne moins tragique qu'épique. Alors que le modèle esthétique sénéquien offrait des exemples de jubilation monstrueuse à la fin d'une tragédie, Petau chante ici l'ordre du monde sauvé par Dieu. Cet élan lyrique à la fin de la pièce remplace peut-être le petit concert de musique spirituelle destiné habituellement à clore le spectacle. Le cantique de Débora est ainsi l'exemple même de cette

31 Lucain, *Guerre civile*, VII, v. 615-616.

32 Petau, *Sisaras*, *op. cit.*, « Canticum Deboræ », v. 82-85 : « Qu'ainsi périsse qui Te tourmente de ses haines iniques, Tout Puissant Créateur. Qu'ainsi resplendisse qui T'aime, comme le flambeau de Phébus brille à sa naissance en Orient, et qu'il jouisse éternellement de temps plus heureux ».

33 Virgile, *Énéide*, X, v. 668.

34 *Ibid.*, III, v. 637.

absence de frontière nette entre tragédie et épopée. Même si la pièce est structurée autour de la chute de Sisera, il ne suffit pas de mettre en scène la déchéance d'un homme dont le pouvoir est fondé sur de faux dieux. Il faut, pour le public mais aussi les élèves acteurs, tirer la leçon morale, politique et spirituelle d'une telle histoire. Elle est morale parce qu'elle invite l'auditoire à se comporter en bon chrétien ; elle est politique parce qu'elle rappelle que tout pouvoir terrestre est éphémère ; elle est spirituelle parce qu'elle invite à prier Dieu et à respecter l'ordre de la Providence. Si le cantique de Débora joue ce triple rôle final, il revêt cependant un autre intérêt : témoin de la culture classique et de l'art poétique d'un professeur renommé, il nous montre le travail du poète sur le vers latin. Cette réappropriation de l'hexamètre, de facture très classique, confère à la langue latine, en ce début de xvii^e siècle, vigueur et noblesse. La figure de Débora, quant à elle, continuera de fasciner poètes et musiciens. Déjà Pierre de Nancel avait publié dans son *Théâtre sacré* (1607) une *Déborah, ou la Délivrance* ; mais il avait omis le cantique³⁵. Plus spectaculaire sera la *Deborah* de Georg Friedrich Haendel en 1733, un oratorio bâti à partir du livret de Samuel Humphreys³⁶ : le cantique n'apparaît pas intégralement, mais plusieurs éléments sont répartis dans les différentes prophéties de Débora, notamment à l'acte I et dans le finale de l'acte III. En adaptant théâtralement et musicalement le récit de Jg. iv-v, Petau, puis Haendel et son librettiste s'inscrivent ainsi dans la tradition des poètes théologiens.

Debora sola.
Canticum Debora.

*Vos qui sponte caput duri ad discrimina belli*³⁷
Obiicitis, magnum læti celebrate Tonantem.
*Imperio quisquis populos nutuque coerces*³⁸,
*Audiat hæc memorique animo*³⁹ *mea dicta reponat.*
5 *Isacidum decus et Divum cantare potentem*
*Fert animus*⁴⁰. *Tu summe Parens cum celsa Seiris*

35 Quelques détails apparaissent cependant dans une prophétie de Débora au début de l'acte IV.

36 Voir P. Degott, *Haendel et ses oratorios : des mots pour les notes*, Paris, L'Harmattan, 2001.

37 *discrimina belli* : Lucain, *Guerre civile*, VIII, v. 389 ; Tacite, *Histoires*, III, 81, 1 ; cf. Tite Live, *Histoire romaine*, XXVIII, 11, 1, etc.

38 *imperio coerces* : cf. Cicéron, *Des devoirs*, II, 7, 24.

39 *memorique animo* : Ovide, *Métamorphoses*, IX, v. 778 et XIV, v. 813.

40 *fert animus* : Ovide, *Métamorphoses*, I, v. 1 ; *Art d'aimer*, III, v. 467 ; Lucain, *Guerre civile*, I, v. 67.

- Culmina*⁴¹ *desereres opulenta feracis Idumes*
*Arva petens, tremuit tellus*⁴² *concussa gravesque*
Effudere imbrem nimbi liquefactaque circum
- 10 *Decurrere iuga in præceps, fluxitque soluto*
Colle Sina. Ex quo se soboles Anathæa Iabelque
Extulit, haud quisquam vestigia certa tetendit
Consuetum per iter, lateque silentibus arvis
*Per calles tentata via est et inhospita tesqua*⁴³.
- 15 *Hinc compressa virum virtus animusque resedit*
Isacidum, excita est donec Lapidothis. Ab illo
*Omnipotens nova bella ciet*⁴⁴ *Martemque lacessit,*
*Oppida subvertens late portasque refringens*⁴⁵.
At prius equis erat de tot qui millibus hastam
- 20 *Spargeret aut clypeum adversos præferret in hostes ?*
*Macti animo*⁴⁶ *Hebræi proceres ! Vos pectore toto*⁴⁷
Complexor. Vos, qui sponte hæc discrimina adistis,
Vos celebrate Deum. Qui terga nitentis aselli
*Scanditis et leges populis describitis*⁴⁸ *æquas,*
- 25 *Quosque iuuant partæ peregrina per oppida merces,*
Nec tectis residere licet : laudate Tonantem.
*Hic ubi confracti*⁴⁹ *currus vasta que perempti*
*Cæde*⁵⁰ *iacent hostes, Domini sincera canatur*
Iustitia inque suam facilis clementia gentem.
- 30 *Per quam iterum leges rediviva que iura frequentes*
*Ceu quondam ad portas videt imperio que potitur*⁵¹.
Surge agedum, Debora, et dulci modularé triumphos
*Carmine*⁵². *Tu que o Nephtalia de stirpe Barace*
Surge agedum ; captiva trahens tecum agmina longo
- 35 *Ordine. Relliquias populi regnator Olympi*⁵³

41 *celsa culmina* : cf. Silius Italicus, *Guerres puniques*, II, v. 251 ; XIV, v. 420, etc.

42 *tremuit tellus* : Ovide, *Fastes*, IV, v. 267 ; cf. Virgile, *Énéide*, XII, v. 445.

43 *et inhospita tesqua* : Horace, *Épîtres*, I, 14, v. 19.

44 *bella ciet* : Virgile, *Énéide*, I, v. 541.

45 *refringens portas* : cf. Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 597.

46 *macti animo* : cf. Stace, *Silves*, II, 2, v. 95 ; V, 2, v. 97 ; *Thébaïde*, VII, v. 280.

47 *pectore toto complexor* : Virgile, *Énéide*, IX, v. 276-277 ; cf. Catulle, LXIV, v. 69 ; LXVI, v. 24 ; Virgile, *Énéide*, I, v. 717 ; VII, v. 356, etc.

48 *leges describitis* : cf. Cicéron, *De l'orateur*, I, 33 ; III, 76.

49 *confracti currus* : cf. Lucain, *Guerre civile*, VII, v. 573.

50 *uasta cæde* : Virgile, *Énéide*, VI, v. 503.

51 *imperio que potitur* : Tacite, *Annales*, XII, 15.

52 *dulci carmine* : Catulle, LXVIII, v. 7.

53 *regnator Olympi* : Virgile, *Énéide*, II, v. 779 ; VII, v. 558 ; X, v. 437.

*Eruit et sævos bellando*⁵⁴ *contudit*⁵⁵ *hostes.*
Dirus Ephrateos Amalec Ieminæaque sensit
Arma: Machiræi robur iunxere potentes.
Quique Zabulonis fraterna ab stirpe creati,
 40 *Issacharisque genus, Deboraham Baracumque secuti.*
*At reliquæ cessere tribus. Divisa*⁵⁶ *Rubenus*
Arva colens quidnam inter oves caulasque resedit
Securus? Placidi interea trans alta quievit
Flumina Iordanis Galaad. Dan navibus hæsit
 45 *Affixus. Portuque aut litore tutus aperto*⁵⁷
Stabat Aser. Soli patria pro gente Zabulon,
*Nephtalidæque acies in aperta pericula*⁵⁸ *Martis*
Obiecere animas, tereti qua culmine in auras
Arduus assurgit Tabor. Vbi castra profecti
 50 *Contulerant Chanaani duces, Tanachique per agros*
*Fusa Mageddonisque humentia culta tenebant*⁵⁹,
*Parcere non ulli*⁶⁰ *dociles pretiumve pacisci*⁶¹.
*Hos contra micuere polo delapsa*⁶² *sub auras*⁶³
*Fulgura*⁶⁴, *dispositaque sua statione coruscis*
 55 *Ignibus*⁶⁵ *in Sisaram venere ad prælia stelle.*
*Multa Cison volvit*⁶⁶ *tumidis*⁶⁷ *correpta sub undis*⁶⁸
Corpora seminecesque viros, largoque cruore
*Tinctus*⁶⁹ *iit. Sed nos rapidum traiecimus amnem*
*Innocui. Fugientis equi prolapsa*⁷⁰ *resedit*
 60 *Ungula*⁷¹ *et excussi terram petiere magistri.*

54 *bellando* : Virgile, *Énéide*, XI, v. 256.

55 *Contudit* : cf. Ovide, *Pontiques*, I, 3, v. 69.

56 Allusion aux divisions à l'intérieur même de la tribu de Ruben.

57 *litore aperto* : cf. César, *Guerre des Gaules*, IV, 23, 6 et V, 9, 1.

58 *aperta pericula* : cf. Virgile, *Énéide*, IX, v. 663 et XI, v. 360.

59 *culta tenebant* : cf. Lucrèce, *De la nature*, I, v. 164.

60 *parcere non ulli* : cf. Virgile, *Énéide*, X, v. 880; Sénèque, *Consolation à Polybe*, 4, 1.

61 *pretium pacisci* : cf. Ovide, *Les Amours*, I, 10, v. 47; *Métamorphoses*, VII, v. 306.

62 *polo delapsa* : cf. Virgile, *Énéide*, V, v. 838; Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 431.

63 *sub auras* : Virgile, *Énéide*, II, v. 158; III, v. 422; III, v. 576; IV, v. 494; IV, v. 504; VII, v. 768; VIII, v. 24, etc.

64 *micuere fulgura* : cf. Lucain, *Guerre civile*, I, v. 530; Stace, *Thébaïde*, X, v. 924.

65 *coruscis ignibus* : Horace, *Odes*, I, 34, v. 6.

66 *volvit semineces* : Virgile, *Énéide*, XII, v. 329.

67 *tumidis undis* : Ovide, *Tristes*, I, 5, v. 77.

68 *correpta sub undis* : Virgile, *Énéide*, I, v. 100-101.

69 *cruore tinctus* : cf. Ovide, *Pontiques*, III, 2, v. 54; *Métamorphoses*, IX, v. 132; Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 257; *Hercule sur l'Éta*, v. 1470; Lucain, *Guerre civile*, I, v. 619, etc.

70 *prolapsa ungula* : cf. Tite Live, *Histoire romaine*, XXI, 36, 8.

71 *equi ungula* : cf. Ovide, *Pontiques*, I, 2, v. 10; IV, 8, v. 80.

- « Dira Meroz terra! » *Aligerum*⁷² sic incipit unus;
 « Dira Meroz! Tene auxilio, cum staret in armis,
 Non venisse Dei populo, nec castra secutam⁷³
 Fortia delectumque locis ex omnibus agmen! »
- 65 *O felix una*⁷⁴ ante alias fortissima coniux
*Haberis generosa Iabel! Tu fonte petenti
 Exhaustos latices rorantia lacte dedisti
 Pocula*⁷⁵. *Tu dextra tuditem clavumque sinistra
 Arripis, et valido tempus cum robore*⁷⁶ utrumque
- 70 *Traiiicis. Ille solo afflictus*⁷⁷ largaque tepescens
*Cæde*⁷⁸ iacet, densæque oculos clausere tenebræ⁷⁹.
*Interea miseranda parens ululatus ædes
 Complebat*⁸⁰, *natiq̄ue moram incusabat*⁸¹ et: « ille
 Quonam abiit? » dixit; « cur matris gaudia differt? »
- 75 *Quadriiugo cur non patrias sublimis ad arces
 Invehitur curru*⁸² ? » *Luctum exceperet parentis
 Uxorū pia turba*⁸³. *Harum sapientior una:
 « Pone metum*⁸⁴ » dixit; « *Spoliis nunc forte potitus*⁸⁵
 Dividit hostilem prædam. Pulcerrima sorti
- 80 *Eximitur virgo*⁸⁶. *Vario saturata*⁸⁷ colore
*Texta legit teretique aptanda monilia collo*⁸⁸. »
*Sic pereat, qui tete odiis exercet iniquis,
 Omnipotens Genitor*⁸⁹. *Sic qui te diligit, ortu*⁹⁰

72 Si l'image poétique désigne le dieu Amour dans Virgile, *Énéide*, I, v. 663, elle qualifie ici les Anges (porteurs d'ailes); cf. Sénèque, *Phèdre*, v. 338.

73 *castra secutam*: cf. Virgile, *Bucoliques*, X, v. 23; Ovide, *Pontiques*, II, 2, v. 11, etc.

74 *o felix una*: Virgile, *Énéide*, III, v. 321.

75 *rorantia pocula*: Cicéron, *De la vieillesse*, 46.

76 *valido robore*: cf. Ovide, *Tristes*, V, 12, v. 11; Sénèque, *Œdipe*, v. 363.

77 *solo afflictus*: cf. Sénèque, *Hercule furieux*, v. 1317; Silius Italicus, *Guerres puniques*, VII, v. 613.

78 *larga cæde*: Stace, *Thébaïde*, IV, v. 409.

79 *densæque oculos... tenebræ*: Lucain, *Guerre civile*, VII, v. 616.

80 *ululatus complebat*: Virgile, *Énéide*, VII, v. 395; Ovide, *Fastes*, VI, v. 513.

81 *moram incusabat*: cf. Tertullien, *De l'âme*, 56.

82 *quadriiugo... invehitur curru*: Virgile, *Énéide*, XII, v. 162; Ovide, *Métamorphoses*, IX, v. 272.

83 *uxorū pia turba*: Properce, III, 13, v. 18.

84 *pone metum*: Tibulle, III, 10 (=IV, 4), v. 15; Ovide, *Art d'aimer*, I, v. 556, etc.

85 *spoliis potitus*: cf. Virgile, *Énéide*, IX, v. 450.

86 *sorti eximitur*: cf. Sénèque, *Les Troyennes*, v. 977-978.

87 *saturata*: cf. Sénèque, *Consolation à Helvie*, 11, 2.

88 *tereti monilia collo*: Ovide, *Métamorphoses*, X, v. 113; cf. Stace, *Achilléide*, I, v. 609.

89 *omnipotens genitor*: Virgile, *Énéide*, X, v. 668.

90 *ortu Eoo*: cf. Columelle, X, v. 291; Silius Italicus, *Guerres puniques*, XV, v. 223.

*Qualis in Eoo*⁹¹ *rutilat Phoebeia lampas*⁹²,
85 *Splendeat atque ævo æternum meliore*⁹³ *fruatur*⁹⁴.

Baraq.

Adeste comites! sacra reddantur poli

Votiva Domino. Rapite captivos greges.

Victorque pompam miles ante aras ferat.

⁹¹ *qualis in Eoo* : cf. Ovide, *Pontiques*, II, 5, v. 50.

⁹² *Phoebeia lampas* : cf. Virgile, *Énéide*, III, v. 637 ; IV, v. 6 ; Sénèque, *Les Phéniciennes*, v. 87 ; Silius Italicus, *Guerres puniques*, X, v. 111.

⁹³ *ævo meliore* : cf. Silius Italicus, *Guerres puniques*, VII, v. 166.

⁹⁴ *ævo fruatur* : Lucrèce, *De la nature*, I, v. 45 ; II, v. 647 ; cf. Cicéron, *La République*, VI, 13.

L'HOMMAGE AUX ÉCRIVAINS ILLUSTRÉS.
LES *LETTRES AUX ANCIENS* DE PÉTRARQUE
ET *SOGNI DI SOGNI* D'ANTONIO TABUCCHI

Laure Hermand-Schebat

Ce que tu as hérité de tes pères,
Acquiers-le pour le posséder
Goethe, *Faust*¹.

Il pourrait sembler audacieux, voire impertinent, de rapprocher deux auteurs aussi dissemblables que Pétrarque et Antonio Tabucchi. Même s'ils partagent comme langue maternelle l'italien, sautent d'emblée aux yeux leurs dissemblances : différence des époques, l'aube de la Renaissance et le xx^e siècle finissant, mais aussi différence des genres littéraires pratiqués. Le roman, genre de prédilection de Tabucchi, est un des seuls genres littéraires que Pétrarque n'ait jamais abordés. Alors, quoi de commun entre un Humaniste chrétien² et un romancier contemporain agnostique³ ? En outre, Pétrarque n'est pas un auteur auquel Tabucchi se réfère ou qu'il revendique comme modèle littéraire. Mais l'intertextualité naît parfois du regard subjectif du lecteur. C'est en les lisant successivement qu'il m'a semblé que deux petits ouvrages, les *Lettres aux Anciens* de Pétrarque⁴ et *Rêves de rêves (Sogni di sogni)* de Tabucchi, étaient portés par le même projet littéraire. Il s'agit pour chaque auteur de rendre hommage, par le détour de la fiction, aux écrivains illustres dont les œuvres ont constitué pour lui aussi bien des lectures que des modèles. Dans les deux cas,

- 1 Goethe, *Faust*, I, v. 682-683 : *Was du ererbt von deinen Vätern hast, /Erwirb es, um es zu besitzen*, cité par Sigmund Freud dans *Totem et tabou*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 2001, p. 222. Sauf indication contraire, les traductions sont miennes.
- 2 Sur l'Humanisme chrétien de Pétrarque, voir P.P. Gerosa, *Umanesimo cristiano del Petrarca. Influenza agostiniana. Attenenze medievali*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1966.
- 3 En 2006, A. Tabucchi se définit comme non croyant : *Io non sono credente, dunque, per me, i mei morti sono la mia memoria. Li tengo dentro di me* (« La mia vita altrove. La casa, la patria, la lingua italiana. Intervista ad Antonio Tabucchi », dans *Antonio Tabucchi narratore. Atti della giornata di studi, 17 nov. 2006*, dir. S. Contarini, P. Grossi, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2007, p. 115-121, ici, p. 117).
- 4 Ces lettres, insérées dans le livre XXIV des *Familiars*, sont intitulées par Pétrarque lui-même *Antiquis illustrioribus*, « Aux Anciens plus illustres que moi ». Voir *Familiars*, XXIV, 2, 6 : *Le Familiari*, éd. V. Rossi, U. Bosco, Firenze, Sansoni, 1968, t. 4, p. 223.

l'hommage n'est d'ailleurs jamais inconditionnel. À l'admiration se mêlent toujours la distance critique et l'humour. Ainsi Pétrarque qualifie ce projet de lettres adressées aux auteurs de l'Antiquité de jeu littéraire : « J'ai plaisanté avec ces grands esprits, peut-être avec un peu de témérité mais toujours avec amour, avec douleur et, je pense, avec raison, parfois, je dirais, avec plus de raisons que je n'aurais voulu⁵ ». La première lettre à Cicéron révèle cette part d'irrévérence inhérente à l'hommage : le célèbre orateur s'y voit apostrophé par Pétrarque et traité de « vieil agité malheureux⁶ » ! La part d'humour et même de distance ironique est encore plus nette dans l'opuscule de Tabucchi. Ainsi le très sérieux père de la psychanalyse, Sigmund Freud, dernier rêveur du recueil, apparaît dans son propre rêve sous les traits d'une de ses patientes hystériques, la jeune Dora, objet d'étude d'une des *Cinq psychanalyses* ; il découvre en outre sur son divan, demeuré au beau milieu de son jardin après la destruction de sa maison, un rustaud qui croit qu'il est la jeune fille et dont il doit essayer les avances ! Les deux ouvrages se présentent donc d'emblée comme des jeux littéraires qui à la sincérité de l'hommage mêlent les traits d'humour et l'irrévérence.

La plupart des lettres de Pétrarque sont adressées à des destinataires réels : ses amis, dont le plus célèbre est Boccace, son frère Gherardo, ses protecteurs, les Colonna, les Carrara, les Visconti ou bien d'autres encore. Sont exceptées les lettres aux auteurs de l'Antiquité qui constituent les lettres 3 à 12 du livre XXIV du recueil des *Familiars*. Ces dix lettres imaginaires ont toutes des destinataires morts depuis longtemps. Adressées aux écrivains de l'Antiquité classique, principalement latine⁷ – seule la dernière lettre est adressée à un auteur grec, Homère⁸ –, elles sont introduites par la *Familiaris* XXIV, 2 qui met en scène une discussion polémique entre Pétrarque et un vieillard au sujet de Cicéron. La lettre qui les suit, la *Familiaris* XXIV, 13, adressée par Pétrarque à son ami Angelo Tosetti, qu'il surnomme affectueusement Lélius, vient clore l'ensemble du recueil épistolaire des *Familiars*. Ce groupe, inséré dans l'architecture de l'œuvre, peut cependant être isolé. Boccace en effet le recopie séparément pour son usage personnel. L'ensemble des dix lettres

5 Pétrarque, *Familiars*, XXIV, 2, 16 (*Le Familiari*, éd. cit., t. 4, p. 224).

6 *Ibid.*, XXIV, 3, 2 (*ibid.*, p. 226) : *O preceps et calamitose senex*. Pétrarque reprend ironiquement des termes qu'il croit employés par Cicéron lui-même (pseudo-Cicéron, *Epistula ad Octavianum*, 6).

7 Les deux premières lettres sont adressées à Cicéron (*Familiars*, XXIV, 3 et XXIV, 4), vient ensuite une lettre à Sénèque (*Familiars*, XXIV, 5). Les suivantes sont adressées à Varron (*Familiars*, XXIV, 6), à Tite Live (*Familiars*, XXIV, 7), à Quintilien (*Familiars*, XXIV, 8) et à Pollion (*Familiars*, XXIV, 9). Ces sept lettres sont écrites en prose, contrairement aux deux suivantes, composées en vers. La lettre à Horace (*Familiars*, XXIV, 10) est en asclépiades mineurs et celle à Virgile (*Familiars*, XXIV, 11) en hexamètres dactyliques.

8 Pétrarque, *Familiars*, XXIV, 12.

était d'ailleurs déjà complet alors que Pétrarque n'avait pas encore achevé son recueil ; il lui donna même le titre *Antiquis illustrioribus* : « En effet au milieu de nombreuses lettres écrites à mes contemporains, j'ai composé un petit nombre de lettres "Aux Anciens plus illustres que moi" par goût de la variété et comme une plaisante distraction de nos soucis⁹ ». Les lettres *Antiquis illustrioribus* fonctionnent donc comme recueil qui peut être séparé de l'ensemble des *Familiares*.

Quant à Tabucchi, c'est la forme du rêve qu'il choisit pour rendre hommage aux artistes illustres qui l'ont marqué, dont la grande majorité est composée d'écrivains. *Sogni di sogni*, petit ouvrage publié en 1992, est un recueil de vingt rêves fictifs d'artistes, dont quatorze sont des écrivains. D'Ovide à Pessoa, les poètes y occupent une place de choix, aux côtés des romanciers tels que François Rabelais ou Robert Louis Stevenson. Le recueil s'ouvre sur le rêve de Dédale, « architecte et aviateur¹⁰ », et se clôt sur celui de Sigmund Freud, « interprète des rêves d'autrui¹¹ ». À l'exception du premier, personnage mythologique, les suivants sont des figures réelles. Pour l'Antiquité, Tabucchi met en scène les rêves d'Ovide et d'Apulée et, pour le Moyen Âge, ceux des poètes Cecco Angiolieri et François Villon. Puis viennent les rêves de François Rabelais, du Caravage, de Francisco Goya, de Samuel Taylor Coleridge. Une place est faite, mais sans prédilection particulière aux écrivains italiens : suivent les rêves de Giacomo Leopardi et de Carlo Collodi. Puis Tabucchi compose les rêves de Stevenson, d'Arthur Rimbaud, d'Anton Tchekhov, de Claude Debussy et d'Henri de Toulouse-Lautrec. Un des rêves est bien évidemment consacré au poète portugais Fernando Pessoa, dont Tabucchi a traduit l'œuvre en italien et auquel il a consacré plusieurs ouvrages¹². Puis s'y ajoutent les rêves de Vladimir Maïakovski et de Federico García Lorca. « Tabucchi a surtout retenu des figures d'hommes malheureux, car malades de vivre, en proie à l'angoisse, incompris, solitaires, ou en danger¹³ ». Le poète médiéval, auteur de sonnets, retenu par

9 Pétrarque, *Familiares*, XXIV, 2, 6 (*Le Familiari*, op. cit., vol. 4, p. 223) : *Inter multas enim ad coetaneos meos scriptas, pauce ibi varietatis studio et ameno quodam laborum diverticulo antiquis illustrioribus inscribuntur.*

10 A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 15 : *Architetto e aviatore*. Une traduction française par B. Comment a été publiée sous le titre : *Rêves de rêves*, Paris, Christian Bourgois, 1994.

11 *Ibid.*, p. 74 : *Interprete dei sogni altrui.*

12 Rappelons l'essai critique : A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 1990 ; et son livre de nature biographique : *id.*, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Palermo, Sellerio, 1994. Tabucchi a enseigné la littérature portugaise à l'université de Sienna durant de nombreuses années et c'est en portugais qu'il a écrit son roman *Requiem*, paru en 1992.

13 Y. Gouchan, « La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi », *Italies*, n° spéc., 2007, p. 191-213, ici p. 196 ; revue électronique : <http://italies.revues.org/3719> (consulté le 27 septembre 2012).

Tabucchi est le sulfureux Cecco Angiolieri, sorte d'« anti-Pétrarque » : poète siennois de la fin du Duecento, il critique, par l'usage de la parodie, le *dolce stil nuovo* ; ses sonnets amoureux, consacrés à Becchina, cultivent la sensualité et font l'éloge des passions terrestres.

Malgré ces divergences dans le choix des écrivains retenus, chaque auteur met ce choix au service d'un projet littéraire éminemment personnel et original. Il s'agit, pour Tabucchi comme pour Pétrarque, de mettre en scène sa propre conception de l'écrivain et de l'écriture dans ces figures d'écrivains illustres. Le choix de huit écrivains latins classiques reflète un projet de reviviscence de l'Antiquité qui est au cœur de toute l'œuvre latine de Pétrarque. Arnaud Tripet a bien mis en valeur la bipolarité temporelle sans cesse soulignée dans les *Lettres aux Anciens*¹⁴. La critique de l'époque présente se double d'un éloge du passé idéal que représente l'Antiquité. La lettre à Tite Live (*Familiaris* XXIV, 8) développe abondamment cette thématique. Pétrarque y exprime d'abord le regret de ne pas avoir vécu à la même époque que l'historien romain : « Je souhaiterais, si le ciel me l'accordait, avoir vécu à ton époque, ou toi à la nôtre, pour que soit mon époque, soit moi deviennent meilleurs à ton contact¹⁵ ». Il déplore ensuite que son époque ait laissé se perdre une partie de l'œuvre de son historien préféré. Les lettres à Cicéron, à Varron et à Quintilien développent d'ailleurs ce thème d'une époque qui préfère l'or et l'argent aux trésors que sont les textes antiques et qui laissent se perdre tant d'œuvres si belles et si utiles¹⁶. C'est la lecture de tels ouvrages qui permet d'ailleurs à l'Humaniste d'oublier sa triste époque :

112

Dans le peu qu'il reste de tes œuvres, je fais mes exercices quotidiens chaque fois que je veux oublier les lieux qui m'entourent, mon époque et ses mœurs, et je m'indigne toujours violemment des goûts de mes contemporains qui n'accordent de prix qu'à l'or, l'argent et le plaisir¹⁷...

La lecture de Tite Live le plonge donc dans une autre époque et lui fait côtoyer les Cornélius, les Scipions et les Lélius, lui permettant ainsi d'oublier son époque injuste¹⁸.

14 A. Tripet, *Pétrarque ou la Connaissance de soi*, Paris, Champion, 2004 [1^{re} éd. : Genève, Droz, 1967], p. 118-119, 125.

15 Pétrarque, *Familiars*, XXIV, 8, 1 (*Le Familiari*, éd. cit., t. 4, p. 243) : *Optarem, si ex alto datum esset, vel me in tuam vel te in nostram etatem incidisse, ut vel etas ipsa vel ego per te melior fierem.*

16 Voir *ibid.*, XXIV, 4, 12 ; XXIV, 6, 2-4 ; XXIV, 7, 1.

17 *Ibid.*, XXIV, 8, 3 (éd. cit., t. 4, p. 244) : *In his tam parvis tuis reliquiis exerceor quotiens hec loca vel tempora et hos mores oblivisci volo, et semper acri cum indignatione animi adversus studia hominum nostrorum, quibus nichil in precio est nisi aurum et argentum et voluptas...*

18 Voir *ibid.*, XXIV, 8, 4-5.

Pétrarque souhaite devenir le contemporain de ces écrivains illustres qui l'ont précédé. L'écriture vise alors l'abolition de la distance temporelle qui sépare l'écrivain de ses modèles. Quand il évoque sa lecture des lettres de Cicéron, en 1345 à la bibliothèque capitulaire de Vérone, il écrit à son ami Ludwig van Kempen, qu'il surnomme affectueusement Socrate :

À leur lecture, séduit autant que choqué, je n'ai pu m'empêcher de lui écrire, sous la dictée de la colère, comme à un ami de mon époque, avec cette familiarité que j'ai avec lui, comme si j'oubliais la distance temporelle qui nous sépare, et je lui ai reproché tout ce qui m'avait choqué dans ses paroles¹⁹.

Le projet littéraire des *Antiquis illustrioribus* est bien de créer cette intimité (*familiaritate*), avec les Anciens qui fera d'eux des contemporains du poète (*tanquam coetaneo amico*). L'écriture permet alors d'oublier la distance temporelle (*quasi temporum oblitus*), de combler le fossé chronologique qui le sépare lui, le Moderne, des Anciens qu'il admire et chérit tant.

Pétrarque ne manque pas de souligner la nouveauté et l'originalité d'un tel projet littéraire. Il déclare en ouverture de la *Familiaris* XXIV, 2 : « J'ai trouvé une nouvelle matière à mon écriture²⁰ ». Dans la suite de la lettre, il affirme qu'elles « frapperont de stupeur le lecteur non averti lorsqu'il découvrirait des noms aussi illustres et aussi anciens mêlés à de récents²¹ ». Pétrarque rappelle cette innovation et l'originalité de ce groupe de lettres dans la dernière lettre du recueil :

Dans ce recueil, j'ai tenu compte non des thèmes, mais de la chronologie ; à l'exception en effet des dernières lettres adressées aux illustres Anciens, que j'ai regroupées au même endroit au vu de leur unité et parce que j'étais conscient de leur originalité [...], presque tout a été écrit dans l'ordre des événements²².

Ces dix lettres échappent donc, par leur nature si originale, à l'ordre chronologique temporel qui gouverne le recueil.

Comme chez Pétrarque, les écrivains choisis par Antonio Tabucchi dans *Rêves de rêves* « sont convoqués à titre d'hommages littéraires ou comme référence

19 *Ibid.*, I, 1, 42 (éd. cit., t. 1, p. 12) : *Quibus legendis delinitus pariter et offensus, temperare michi non potui quominus, ira dictante, sibi tanquam coetaneo amico, familiaritate que michi cum illius ingenio est, quasi temporum oblitus, scriberem et quibus in eo dictis offenderer admonerem.*

20 *Ibid.*, XXIV, 2, 1 (éd. cit., t. 4, p. 222) : *Novam scribendi materiam inveni.*

21 *Ibid.*, 6 (*ibid.*, p. 223) : *Que lectorem non premonitum in stuporem ducant, dum tam clara et tam vetusta nomina novis permixta compererit.*

22 *Ibid.*, XXIV, 13, 4 (éd. cit., p. 264) : *Hic sane non rerum sed temporum rationem habui ; preter has enim ultimas veteribus inscriptis illustribus, quas propter similitudinem novitatis sciens unum simul in locum contuli [...], cetera pene omnia quo inciderant scripta sunt ordine.*

personnelle²³ ». Mais ce choix amène aussi à « prendre en compte un motif absolument récurrent, inséparable de toute idée relative à l'écriture, le motif de la mort²⁴ ». Dans *Rêves de rêves*, aussi bien que dans les romans qui mettent en scène une figure d'écrivain, Tabucchi tisse un lien entre l'écrivain et la mort²⁵. Dans les rêves de Maïakovski et de García Lorca, la mort n'est pas effective mais présente comme une menace imminente : le premier est condamné à réciter des poèmes sur une locomotive sous la menace d'un bourreau, tandis que le second, chantant sur une scène de théâtre « une chanson qui parlait de duels et d'orangeries, de passions et de mort²⁶ », est interrompu par des soldats qui le maltraitent ; à son réveil, le rêveur entend d'ailleurs le bruit des crosses de fusil contre sa porte. L'œuvre met aussi en scène des écrivains qui attendent sereinement la mort. Robert Louis Stevenson, par exemple, attend paisiblement la mort en lisant sa propre œuvre dans une grotte où l'ont conduit les indigènes d'une île déserte :

114

Puis il s'étendit sur l'herbe et il ouvrit le livre à la première page. Il savait qu'il allait rester là, sur ce sommet, à lire ce livre. Parce que l'air était pur, et que l'histoire était comme l'air, elle ouvrait l'âme ; et c'était beau d'attendre la fin, là, tout en lisant²⁷.

Dans ce cas, « la mort signifie l'apaisement dans la contemplation de l'œuvre écrite²⁸ », alors que d'autres écrivains du recueil, tels Cecco Angiolieri et François Villon subissent dans leurs rêves les violences atroces qu'ils ont évoquées dans leurs poèmes. Le recueil vient ainsi questionner le rapport de l'écrivain à sa propre mort et le rôle que peut y jouer l'écriture. Comme l'affirme le personnage éponyme de *Tristano meurt*,

de tout ce que nous sommes, de tout ce que nous fûmes, restent les paroles que nous avons dites, les paroles que toi, écrivain, tu écris maintenant, et non ce que moi j'ai fait dans ce lieu donné et à ce moment donné du temps²⁹.

23 Y. Gouchan, « La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi », art. cit., p. 192.

24 *Ibid.*, p. 193.

25 Qu'il nous suffise d'évoquer un des derniers romans de Tabucchi, le très beau *Tristano meurt* – *Tristano muore* –, paru en 2004 : un ancien héros de la résistance au fascisme confie sur son lit de mort ses souvenirs à un écrivain qui aura la charge d'en tirer un livre.

26 A. Tabucchi, *Rêves de rêves*, trad. cit., p. 135 ; *Sogni di sogni*, op. cit., p. 71 : *Una canzone che parlava di duelli e di aranceti, di passioni e di morte.*

27 A. Tabucchi, *Rêves des rêves*, trad. cit. p. 94 ; *Sogni di sogni*, op. cit., p. 52 : *Poi si stese sull'erba e aprì il libro alla prima pagina. Sapeva che sarebbe rimasto lì, su quella vetta, a leggere quel libro. Perché l'aria era pura, la storia era come l'aria e apriva l'anima ; e là, leggendo, era bello aspettare la fine.*

28 Y. Gouchan, « La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi », art. cit., p. 204.A.

29 A. Tabucchi, *Tristano meurt*, Paris, Gallimard, 2004, p. 249-250 ; *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 155 : *Di tutto ciò che siamo, di tutto ciò che fummo, restano le parole che abbiamo detto, le parole che tu ora scrivi, scrittore, e non ciò che io feci in quel dato luogo e in quel dato momento del tempo.*

Pour mener à bien son projet littéraire, chacun des deux écrivains choisit une forme littéraire qu'il affectionne particulièrement : la lettre pour Pétrarque et le récit de rêve pour Tabucchi. Même si le Florentin est passé à la postérité d'abord pour ses poésies en toscan, l'importance littéraire de sa correspondance, entièrement écrite en latin, ne semble plus à démontrer. Les lettres de l'Humaniste tracent une véritable autobiographie littéraire. La somme littéraire que représente sa correspondance nous offre non seulement les grandes étapes de sa carrière et de sa vie, mais constitue également un véritable manifeste littéraire et poétique, comme en témoignent les trois lettres sur l'imitation littéraire dans le recueil des *Familiars*³⁰, dont l'influence sur la théorie et la pratique de l'imitation littéraire à la Renaissance fut considérable³¹. De même, le rêve est un élément récurrent dans l'œuvre narrative d'Antonio Tabucchi. Revenant sur son roman *Requiem* (1992) dans *Autobiographies d'autrui*, Tabucchi consacre plusieurs chapitres aux rêves : « De quoi sont faits les rêves », « Mon rêve », « Les langues des rêves »³². Il est d'ailleurs significatif que le dernier rêveur des *Sogni di sogni* soit Freud qualifié d'« interprète des rêves d'autrui ». Pour Tabucchi, l'écrivain est lui aussi « interprète des rêves d'autrui ». Comme l'a montré Pérette-Cécile Buffaria, le rêve constitue plus largement chez Tabucchi une « modalité inhérente à la fiction, voire à l'écriture même »³³.

Les deux petits ouvrages ont également en commun la présence d'éléments historiques au cœur de la fiction de la lettre ou du rêve. Si dans les deux projets l'imagination de l'auteur joue un rôle fondamental, il s'agit toutefois de mettre en scène ces illustres prédécesseurs dans le contexte historique qui a été le leur. Les notations historiques abondent. Chez Tabucchi, le même schéma se retrouve à l'ouverture de chaque rêve : le récit commence par l'expression « la nuit du » (*la notte del*), suivie d'une date et d'une indication de lieu ; viennent ensuite le nom de l'artiste, ainsi que des qualificatifs qui lui sont appliqués pour le définir. Cette phrase inaugurale de chaque rêve se clôt par l'expression « fit un rêve » (*fece un sogno*). C'est ainsi que le rêve de Rimbaud non seulement situe d'emblée l'écrivain dans son cadre historique, mais fait une allusion directe à l'amputation de sa jambe subie lors de son retour à Marseille : « La nuit du vingt-

30 Pétrarque, *Familiars*, I, 8 ; XXII, 2 ; XXIII, 19.

31 Voir F. Bausi, « Poésie et imitation au Quattrocento », dans *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, dir. P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 438-462.

32 A. Tabucchi, *Autobiographies d'autrui. Poétiques a posteriori*, trad. L. Chapuis et al., Paris, Le Seuil, 2002, p. 30-39.

33 P.-C. Buffaria, « *Sogni di sogni* : de l'écriture de la fantasmagorie à la racine carrée des phantasmes » dans *Antonio Tabucchi narratore, op. cit.*, p. 89-98, ici p. 90.

trois juin 1891, à l'hôpital de Marseille, Arthur Rimbaud, poète et vagabond, fit un rêve. Il rêva qu'il était en train de traverser les Ardennes³⁴ ».

Chez Pétrarque, c'est une structure récurrente qui sert de formule de clôture à la lettre: s'ouvrant sur l'expression « chez les vivants » (*apud superos*), elle se termine par la date d'écriture de la lettre. Cette date est toujours située par rapport à la naissance du Christ par l'expression, *anno ab ortu Eius*, précisée par une proposition relative qui fait souvent allusion au statut de païen du destinataire en opposition avec la position de chrétien de l'auteur. Ainsi, la formule d'adieu de la première lettre à Cicéron rappelle que ce dernier n'a pas connu le Christ:

Chez les vivants, sur la rive droite de l'Adige, à Vérone, dans l'Italie transpadane. Le 16 juin de l'année 1345 après la naissance du Dieu que tu ne connaissais pas³⁵.

116

La formule varie quelque peu dans la lettre à Varron où Pétrarque regrette que ce dernier n'ait pas connu le Christ:

Chez les vivants, à Rome, capitale du monde, qui fut ta patrie et est devenu la mienne, le premier novembre de l'année 1350 après la naissance de celui dont j'aurais souhaité que tu le connusses³⁶.

Relevons toutefois une différence entre Tabucchi et Pétrarque dans les notations de dates: si c'est la date du vivant de l'artiste, qui sert de référence dans les rêves de Tabucchi pour préciser le temps et le lieu de la narration, c'est la date de l'auteur et de l'écriture de la lettre qui est indiquée par Pétrarque, accordant une plus grande importance au moment de l'énonciation et donc à la position contemporaine de l'auteur. Ainsi, les rêves des écrivains s'ordonnent selon une chronologie historique chez Tabucchi alors que les lettres de Pétrarque sont classées selon un ordre personnel chez Pétrarque, en fonction de la date d'écriture, réelle ou fictive, de la lettre.

Au fil de la lettre ou du rêve, les deux écrivains prennent soin de resituer chaque écrivain illustre dans son contexte historique propre: la disgrâce et l'exil par Auguste sont au cœur du rêve d'Ovide chez Tabucchi, et Pétrarque, critiquant dans la *Familiaris* XXIV, 3 les revirements politiques de Cicéron,

34 A. Tabucchi, *Rêves des rêves*, trad. cit. p. 97; *Sogni di sogni, op. cit.*, p. 53: *La notte del ventitre giugno del 1891, nell'ospedale di Marsiglia, Arthur Rimbaud, poeta e vagabondo, fece un sogno. Sognò che stava attraversando le Ardenne.*

35 Pétrarque, *Familiars*, XXIV, 3, 7 (*Le Familiari*, éd. cit., t. 4, p. 227): *Apud superos, ad dextram Athesis ripam, in civitate Verona Transpadane Italie, xvi Kalendas Quintiles, anno ab ortu Dei illius quem tu non noveras, MCCCXLV.*

36 *Ibid.*, 6, 11 (*ibid.*, p. 240): *Apud superos, in capite orbis Romae, que tua fuit et mea patria facta est, Kalendis Novembris anno ab ortu Eius quem utinam novisses, MCCCL.*

ne manque pas d'évoquer Pompée, César, Dolabella, Antoine, Auguste ou Brutus³⁷. Mais l'essentiel consiste en la mise en valeur des éléments propres à la création littéraire de chaque artiste. Horace est appelé par Pétrarque, au premier vers de la *Familiaris* XXIV, 10, le « prince de la poésie lyrique » (*regem lyrici carminis*)³⁸ ; la lecture des œuvres du poète est présentée comme une promenade au cours de laquelle le toscan suit son modèle à travers les bois et les prés peints par la poésie horatienne :

Il m'est doux de te suivre dans les gorges sauvages ;
De voir les sources vives à l'ombre des vallées,
Les collines dorées, les prairies verdissantes,
Les lacs aux eaux glacées, les grottes rosoyantes³⁹.

Nathalie Dauvois a bien montré comment

Pétrarque construit son épître non seulement sur une série de titres à la mémoire du poète de Venouse, mais sur plusieurs séries anaphoriques qui reprennent et amplifient le mouvement de l'éloge de Pindare de la deuxième ode du livre IV des *Carmina*⁴⁰.

De même, Tabucchi désigne Ovide comme « celui qui a enseigné l'art d'aimer, qui a parlé de courtisances et d'artifices, de miracles et de métamorphoses⁴¹ », réunissant en une même phrase les principales œuvres ovidiennes que sont *L'Art d'aimer*, les *Amours* et les *Métamorphoses*. François Rabelais rêve qu'il est en train de déjeuner avec son personnage Pantagruel⁴², tandis que l'écrivain italien Carlo Collodi se retrouve au cours de son rêve dans le ventre d'un monstre marin, tout comme ses personnages Gepetto et Pinocchio⁴³. La même démarche est faite pour le peintre Caravage : Tabucchi le met en scène à la place de Matthieu dans le tableau *La Vocation de saint*

37 Voir *Familiares*, XXIV, 3, 4-5.

38 *Ibid.*, XXIV, 10, 1 (*Le Familiaris*, éd. cit., t. 4, p. 247).

39 *Ibid.*, 8-11 (*ibid.*, p. 248) : *Te nunc dulce sequi saltibus abditis, /Umbras et scatebras cernere vallium, /Colles purpureos, prata virentia /Algentesque lacus antraque roscida*. Pour la traduction de cette lettre, voir P. Laurens, « La lettre de Pétrarque à Horace (*Familiares*, XXIV, 10) : un modèle de la silve politianesque », dans *La Bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*, dir. M. Brock, F. Furlan, F. La Brasca, Turnhout, Brepols, 2011, p. 115-129, ici p. 117.

40 N. Dauvois, « Horace à la Renaissance, modèle de *varietas* et modèle d'écriture : l'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camænæ*, 12 « *Quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes* : l'œuvre d'Horace dans sa diversité », dir. R. Glinatsis, juin 2012, p. 2, en ligne : www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/8-N-Dauvois.pdf (consulté le 27 septembre 2012).

41 A. Tabucchi, *Rêves des rêves*, trad. cit., p. 24 ; *Sogni di sogni, op. cit.*, p. 20 : *Colui che ha insegnato l'arte di amare, che ha parlato di cortigiane et di belletti, di miracoli e di metamorfosi*.

42 *Ibid.*, p. 32.

43 *Ibid.*, p. 47.

Matthieu, d'où s'ensuit un dialogue entre le Christ et le peintre⁴⁴. Pour le père de la psychanalyse, Sigmund Freud, c'est l'instrument même de son travail qui est placé au cœur du rêve, son célèbre divan : « Sa maison, sa belle maison, n'existait plus, elle avait été détruite par un obus. Mais dans le petit jardin qui survivait intact, il y avait son divan⁴⁵ ».

Dans *Sogni di sogni*, « l'articulation des vicissitudes narrées et de l'énoncé des rêves d'autrui a pour pivot l'allusion à l'œuvre principale ou majeure de l'artiste ou homme célèbre en train de rêver⁴⁶ ». Les *Lettres aux Anciens* et *Rêves de rêves* se présentent donc tous deux comme des hommages non seulement aux écrivains, mais aussi à la création littéraire elle-même, comme une célébration vivante de l'écriture qui emprunte le détour de l'éloge des écrivains morts des siècles passés.

118

Chacune des deux œuvres constitue en effet un dialogue entre un vivant et des morts. Si dans ses *Dialogues des morts*, l'auteur grec Lucien fait dialoguer entre eux des personnages mythologiques ou historiques décédés, Tabucchi, tout comme Pétrarque, instaure un dialogue entre le vivant qu'il est et les morts que sont ces écrivains du passé. Ce dialogue entre un vivant et des morts permet de mettre en valeur l'auteur lui-même comme écrivain vivant en opposition aux écrivains illustres morts : Pétrarque clôt chaque lettre par cette expression déjà évoquée « chez les vivants » (*apud superos*). L'écrivain se place ainsi en position de successeur, d'héritier de ceux auxquels il rend hommage et avec lesquels il rivalise par sa propre création littéraire présente. Antonio Tabucchi fait précéder ses récits de rêves d'une note à valeur de préface, sorte de métatexte permettant de déchiffrer et d'interpréter ce qui va suivre :

Le désir m'a souvent gagné de connaître les rêves des artistes que j'ai aimés. Malheureusement, ceux dont je parle dans ce livre ne nous ont pas laissé les parcours nocturnes de leur esprit. La tentation d'y remédier est grande, en appelant la littérature à remplacer ce qui s'est perdu. Je me rends pourtant compte que ces récits de substitution, imaginés par un nostalgique de rêves ignorés, ne sont que de pauvres suppositions, de pâles illusions, d'improbables prothèses. Qu'ils soient lus comme tels, et que les âmes de mes personnages, qui à présent rêvent de l'Autre Côté, soient indulgentes avec le pauvre représentant de leur postérité⁴⁷.

44 *Ibid.*, p. 38.

45 *Ibid.*, p. 76 : *La sua casa, la sua bella casa non esisteva più, era stata distrutta da un obice. Ma nel giardinetto, che sopravviveva intatto, c'era il suo divano.*

46 P.-C. Buffaria, « *Sogni di sogni* », art. cit., p. 97.

47 A. Tabucchi, *Rêves de rêves*, trad. cit., p. 11 ; *Sogni di sogni*, op. cit., p. 13 : *Mi ha spesso assalito il desiderio di conoscere i sogni degli artisti che ho amato. Purtroppo quelli di cui parlo in questo libro non ci hanno lasciato i percorsi notturni del loro spirito. La tentazione di rimediare in qualche modo è grande, chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto. Eppure mi accorgo che queste narrazioni vicarie, che un nostalgico di sogni ignoti ha*

Par rapport à ses modèles illustres, l'écrivain contemporain se présente comme « le pauvre représentant de leur postérité », expression qui rappelle celle que Pétrarque utilise dans la *Familiaris* XXIV, 3 pour se désigner lorsqu'il écrit à Cicéron : « Un des représentants de ta postérité, de tous le plus amoureux de ton nom⁴⁸ ». Le rêve, comme la lettre, est une fiction qui instaure une continuité temporelle entre passé et présent, qui crée un lien, un dialogue avec les auteurs du passé, qui vient suppléer à une rencontre directe qui n'a pas eu lieu.

Chacune de ces deux formes que sont la lettre et le rêve représente une modalité de dialogue avec les écrivains du passé. La lettre est un véritable dialogue chez Pétrarque qui lui permet de s'inscrire dans un rapport au passé conçu comme vivant. Dans la *Familiaris* XXIV, 3, première des deux lettres adressées à Cicéron, Pétrarque déclare qu'il a souvent entendu Cicéron parler – *audivi multa te dicentem*⁴⁹ – et lui demande de l'écouter à son tour – *unum [...] lamentum audi*⁵⁰. L'emploi du verbe *dicere* exprime cette oralité de l'échange, de même que le verbe *audire*, dont la répétition souligne en outre que Pétrarque entend marquer cette relation à Cicéron du sceau de la réciprocité. Le paragraphe suivant est d'ailleurs une succession de questions adressées à l'Arpinate. La salutation finale, *ateternum vale*, accompagnée de la mention *apud superos*, « chez les vivants », rappelle de manière malicieuse la situation d'énonciation tout à fait particulière de la lettre. La *Familiaris* XXIV 5, lettre à Sénèque, est encore plus significative de ce point de vue⁵¹. Pétrarque y affirme tout d'abord qu'il prend plaisir à dialoguer avec les grands écrivains du passé :

J'ai plaisir à dialoguer avec vous, hommes illustres, dont toutes les époques ont certes supporté la disette, mais dont la nôtre a supporté la méconnaissance et la complète absence. En tout cas moi je vous écoute parler tous les jours avec plus d'attention qu'il n'est imaginable ; c'est sans impudence que je formule le vœu d'être écouté une seule fois à mon tour de vous⁵².

tentato di immaginare, sono solo povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi. Che come tali vengano lette, e che le anime dei miei personaggi, che ora stanno sognando dall'Altra Parte, siano indulgenti con il loro povero postero.

48 Pétrarque, *Familiars*, XXIV 3, 1 (*Le Familiars*, éd. cit., t. 4, p. 226) : *Vnus posterorum, tui nominis amatissimus.*

49 *Ibid.*, p. 225.

50 *Ibid.*

51 A. Tripet, *Pétrarque ou la Connaissance de soi*, op. cit., p. 140 : « Mais dans le groupe de lettres aux Anciens qui composent le dernier livre des *Familiars*, c'est la lettre à Sénèque qui donne au destinataire les attributs les plus évidents de la vie ».

52 Pétrarque, *Familiars*, XXIV 5, 2 (*Le Familiars*, éd. cit., t. 4, p. 231-232) : *luvat vobiscum colloqui, viri illustres, qualium omnis etas penuriam passa est, nostra vero ignorantiam et extremum patitur defectum. Certe ego quotidie vos loquentes attentius quam credi possit audio; forte non improbe ut ipse a vobis semel audiar optaverim.*

Cette lettre met en œuvre comme la précédente le vocabulaire de l'oralité (*colloqui, loquentes* et le verbe *audire* répété). Pétrarque y exprime aussi l'exigence de réciprocité nécessaire au dialogue : à la forme active, *audio*, répond le passif *audiar*. Mais la réciprocité n'est qu'apparente et désirée par l'Humaniste : le décalage entre le réel, *audio*, exprimé par le présent de l'indicatif et l'envisagé que marque le subjonctif *audiar*, inclus dans une proposition finale, est le reflet du déséquilibre de cette relation entre un mort et un vivant. Ensuite, Pétrarque pose à Sénèque une série de questions et apporte lui-même les réponses sur le mode de la supposition, exprimée par l'éventuel : « Tu répondras : J'ai voulu fuir, mais je n'ai pas pu⁵³ ». Pétrarque va même jusqu'à demander à son destinataire de s'approcher pour que personne d'autre ne les entende⁵⁴. C'est que, pour lui, « les Anciens n'ont pas dit leur dernier mot [...]. Ils vivent encore⁵⁵ ». Il cherche à construire l'illusion de la présence des auteurs qu'il aime tant. Commentant la première lettre de Pétrarque à Cicéron, Arnaud Tripet montre comment l'Humaniste trouve dans ce dialogue avec les Anciens la « création continuée de la vie vertueuse⁵⁶ ».

Sur un mode quelque peu différent, *Rêves de rêves* instaure aussi un dialogue avec les écrivains illustres que l'auteur fait rêver. En effet, pour Tabucchi, l'activité onirique est au cœur de l'activité créatrice de l'homme :

L'histoire des rêves accompagne celle des hommes. Depuis qu'il a appris à se raconter, l'homme raconte ses rêves, attribuant au fait de rêver des motivations différentes. L'interprétation des interprétations de l'activité de rêver pourrait constituer une interprétation de la civilisation humaine⁵⁷.

Dans la constitution de la figure d'écrivain, le soi se construit avec l'autre, comme le met en valeur le paradoxe du titre *Autobiographies d'autrui*. L'écrivain construit sa propre œuvre et sa propre vie à partir de celles des autres. Le rêve

53 *Ibid.*, 10 : *Respondebis* : « *Effugere volui, sed nequivi* ». Pétrarque trouve en Cicéron le modèle de ce faux dialogue avec le destinataire de la lettre. Abordant des questions politiques, Cicéron anticipe, dans une lettre à Atticus, les réponses de son ami. Voir Cicéron, *Ad Atticum*, IV, 18, 1-2 : Cicéron y emploie les verbes *inquies* et *dices*, imagine et rapporte au discours direct les arguments que pourrait avancer son ami et destinataire. Voir aussi *Ad Atticum*, II, 1, 8 ; II, 20, 1 ; VII, 5, 5 ; XV, 7 et XV, 9, 1.

54 Pétrarque, *Familiares*, XXIV 5, 12 (*Le Familiari*, éd. cit., t. 4, p. 234) : *Ades modo et accede propius, nequa externa auris interveniat*, « Approche-toi, viens plus près afin qu'aucune oreille intrusive ne se mette entre nous ».

55 A. Tripet, *Pétrarque ou la Connaissance de soi*, op. cit., p. 140.

56 *Ibid.*, p. 139.

57 A. Tabucchi, *Autobiographies d'autrui*, trad. cit., p. 30 ; voir le texte original : *id.*, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 25-26 : *La storia dei sogni accompagna la storia degli uomini. Da quando ha imparato a raccontarsi, l'uomo racconta i suoi sogni, attribuendo al fatto di sognare motivazioni diverse. L'interpretazione delle interpretazioni dell'attività di sognare potrebbe costituire un'interpretazione della civiltà dell'uomo.*

devient un mode d'entrée privilégié dans la culture littéraire du passé, un dialogue de l'écrivain avec ses prédécesseurs illustres autour de la question de la mise en mots. Si l'écrivain se situe sur un plan qui n'est pas le même que celui de l'interprète des rêves ou celui du rêveur lui-même, il est confronté comme ces deux derniers aux difficultés de traduire en mots les sensations, les impressions et les émotions. C'est pourquoi Tabucchi consacre un chapitre d'*Autobiographies d'autrui* aux « Langues des rêves » :

La difficulté de formuler les rêves en termes narratifs est bien connue de ceux qui sont familiers de la psychanalyse, et surtout de l'interprétation des rêves par Freud : dans le récit de ses rêves fait au psychanalyste par le patient, on comprend la difficulté de ce dernier à en structurer diégétiquement la matière [...] parce que chaque rêve est une émotion, une sensation qui trouve son « sens » dans la dimension du rêve, mais qui le perd quand on tente d'inscrire ce même sens dans la réalité de l'état de veille⁵⁸.

Le récit de rêve apparaît ainsi comme une forme littéraire capable de questionner cette difficulté d'ordonner en récit la matière vécue. Ces « pauvres suppositions », ces « pâles illusions », ces « improbables prothèses » que sont les *Rêves de rêves*, tels que les décrit la préface de l'ouvrage, pointent du doigt les limites de l'écrivain et de la création littéraire ; « la littérature intervient comme compensation ou pis-aller, faute de savoir rivaliser avec les pouvoirs de l'imagination et de la songerie d'autrui »⁵⁹.

Au delà de ces deux petits ouvrages « cousins », la parenté littéraire entre Pétrarque et Tabucchi me semble plus large malgré leurs différences apparentes. Originaires tous deux de Toscane, ils sont bien évidemment unis par la langue italienne. Mais c'est aussi le bilinguisme qui les unit : l'Humaniste florentin possède une intimité si grande tant avec la langue latine qu'avec le toscan qu'on peut se demander laquelle constitue en fin de compte sa langue « maternelle ». Si Tabucchi présente l'italien comme sa langue maternelle, cette dernière côtoie dans son œuvre le portugais, langue qu'il a véritablement adoptée, dont il est profondément imprégné et qu'il s'est pleinement approprié (il écrivit *Requiem* en portugais). Il déclare en effet dans un entretien de 2004 avec le journaliste Fabio Gambaro :

58 *Ibid.*, p. 37 (*ibid.*, p. 30-31 : *La difficoltà di formulare i sogni in termini narrativi è ben nota a quanti hanno nozione di psicoanalisi, soprattutto dell'interpretazione dei sogni secondo Freud. Nel racconto dei sogni all'analista da parte del paziente si indovina la difficoltà di quest'ultimo a strutturare diegeticamente la propria materia. [...] Perché ogni sogno è un'emozione, una sensazione che trova il suo « senso » finché appartiene alla sua specifica « realtà », e che lo perde quando si tenta di trasferirlo alla realtà dello stato di veglia.*

59 P.-C. Buffaria, « *Sogni di sogni* », art. cit., p. 97.

Le portugais et moi, nous nous sommes adoptés mutuellement. Écrire un texte littéraire dans une langue différente de la sienne propre est une expérience capitale. C'est comme un baptême. On éprouve des émotions nouvelles parce que chaque langue porte en elle un bagage émotionnel différent. Et après avoir écrit un roman dans une autre langue, on ne peut pas dire que cette langue ne nous appartient pas. L'appropriation devient totale. À partir de ce moment-là, on a deux langues⁶⁰.

Cette adoption réciproque ou appropriation de la langue portugaise par Tabucchi me semble une manière très juste de qualifier le rapport de Pétrarque à la langue latine. Dans la *Senilis* XVI, 1, Pétrarque rappelle les premières impressions sensorielles et les émotions inaugurales qu'a imprimées en lui la langue latine durant son enfance, à une époque où il ne comprenait pas encore le sens des mots :

122

Depuis ma plus tendre enfance, à l'âge où tous les autres désirent lire Prosper ou Ésope, je me suis quant à moi plongé dans les livres de Cicéron [...]. À cet âge toutefois, je ne pouvais encore rien comprendre, seules la douceur des mots et leur sonorité me captivaient au point que tout ce que je pouvais lire ou écouter d'autre me semblait rauque et très dissonant⁶¹.

Cette imprégnation du latin s'est poursuivie par une lecture assidue des classiques, qui seule permet cette imprégnation dont témoigne le célèbre passage de la *Familiaris* XXII, 2 :

J'ai lu du Virgile, de l'Horace, du Boèce et du Cicéron ; je ne les ai pas lus qu'une fois, mais mille, je ne les ai pas parcourus mais je m'y suis plongé, et je m'y suis arrêté, usant de toutes les forces de mon esprit ; je les ai mangés le matin pour les digérer le soir, je les ai avalés dans mon enfance pour les ruminer dans ma vieillesse. Leurs mots se sont installés intimement en moi, se sont fixés non seulement dans ma mémoire mais dans ma moelle pour ne faire qu'un avec mon esprit⁶².

60 F. Gambaro, « Conversazione con Antonio Tabucchi », 2004, en ligne : www.feltrinellieditore.it/IntervistaInterna?id_int=1384 : *Io e il portoghese ci siamo adottati vicendevolmente. Scrivere un testo letterario in una lingua diversa dalla propria è un'esperienza molto importante. È come un battesimo. Si provano emozioni nuove, perché ogni lingua porta in sé un bagaglio emotivo diverso. E dopo che si è scritto un romanzo in un'altra lingua, non si può più dire che questa lingua non ci appartiene. L'appropriazione diventa totale. A partire da quel momento si hanno due lingue* (consulté le 27 septembre 2012, lien obsolète en 2023).

61 Pétrarque, *Seniles*, XVI, 1 : *Ab ipsa pueritia, quando caeteri omnes Prospero inhiant, aut Aesopo, ego libris Ciceronis incubui [...]. Et illa quidem aetate, nihil intelligere poteram, sola me uerborum dulcedo quaedam et sonoritas detinebat, ut quicquid aliud uel legerem uel audirem, raucum mihi longaeque dissonum uideretur.*

62 Pétrarque, *Familiares*, XXII 2, 12 (*Le Familiari*, éd. cit., t. 4, p. 106) : *Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium ; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et*

La langue latine, langue d'adoption, vient ainsi s'inscrire au tréfonds de l'être de l'écrivain, prenant profondément racine dans son âme et devenant, selon l'expression de Tripet, comme une « seconde nature »⁶³.

La vie des deux écrivains est également caractérisée par l'errance et le nomadisme. Si ces errances sont de manière récurrente matière à plaintes dans la correspondance pétrarquienne, le nomadisme est clairement revendiqué et valorisé par Tabucchi :

Ma vie est caractérisée par une sorte de vagabondage incessant, même si naturellement je reste lié à la Toscane qui m'a vu naître. À ce propos, je suis effrayé par le retour d'un régionalisme exacerbé. [...] Je préfère les peuples qui portent leurs morts dans leur cœur. Nous portons nos morts à l'intérieur de nous-mêmes, nous pouvons aller partout. Nous ne sommes pas des arbres ancrés dans la terre. Nous devons être nomades⁶⁴.

Quant à Pétrarque, c'est l'exil de sa famille qui l'a d'abord éloigné de sa terre natale, qui est aussi la Toscane. Ensuite, les errances de sa carrière diplomatique et de ses différentes missions auprès du pape ou des familles seigneuriales ont prolongé ce nomadisme qu'il évoque dans la lettre d'ouverture du recueil des *Familiars*, en comparant ses errances à celles d'Ulysse :

Quant à moi c'est une toute autre affaire, moi qui, jusqu'à maintenant, ai passé presque toute ma vie à voyager. Compare les errances d'Ulysse aux miennes : certes, à supposer que l'éclat du nom et des actions fût le même, ce dernier n'a voyagé ni plus longtemps ni plus loin que moi⁶⁵.

L'écrivain fait de manière répétée l'expérience du voyage, expérience que vient mimer ou restituer l'écriture, conçue elle-même comme voyage.

Les deux écrivains mettent aussi en lumière l'affinité entre l'écriture et le silence. Pour Antonio Tabucchi, l'écriture s'oppose à la parole et est avant tout silence :

totis ingenii nisibus immoratus sum ; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo.

63 A. Tripet, *Pétrarque ou la Connaissance de soi*, op. cit., p. 143.

64 F. Gambaro, « Conversazione con Antonio Tabucchi », art. cit. : *La mia vita è caratterizzata da una specie di vagabondaggio continuo, anche se naturalmente resto sempre legato alla Toscana in cui sono nato. A questo proposito, sono spaventato davanti al ritorno di un regionalismo spinto. [...] Preferisco i popoli che portano i propri morti nel cuore. Se portiamo i nostri morti dentro di noi, possiamo andare ovunque. Non siamo alberi ancorati alla terra. Dobbiamo essere nomadi.*

65 Pétrarque, *Familiars*, I, 1, 21 (*Le Familiars*, éd. cit, t. 1, p. 7) : *Michi autem sors longe alia ; nempe cui usque ad hoc tempus vita pene omnis in peregrinatione transacta est. Ulixeos errores erroribus meis confer : profecto, si nominis et rerum claritas una foret, nec diutius erravit ille nec latius.*

L'écriture est silence. C'est une voix passive qui a toujours besoin d'un sujet qui la rende active, d'un lecteur qui lui insuffle la vie. Parfois, paradoxalement, celui qui parle a nécessairement besoin de l'écriture pour exister. Et ainsi, dans notre culture, l'écriture, imperméable au temps, prévaut sur la voix, éphémère. Par exemple, la voix du Christ est bien plus importante que celle des apôtres, mais sans les écritures de ces derniers, nous n'en aurions aucune trace⁶⁶.

Pétrarque, quant à lui, souligne la force rhétorique du silence qui possède parfois plus d'expressivité que les mots eux-mêmes :

Souvent le silence, pour exprimer les pensées de l'âme, est plus puissant que n'importe quel discours ; et Niobé par son silence ne manifestait pas moins la douleur nichée dans son âme qu'Hécube par ses aboiements ; alors que, selon la légende, c'est en pierre que la première a été transformée et en chienne la seconde, la statue muette de la première ne parlait pas moins de son propre malheur que la rage plaintive de la seconde⁶⁷.

124

Jerrold Seigel souligne la place du silence dans la rhétorique pétrarquienne⁶⁸. Les premiers mots d'une des lettres de consolation du Florentin évoquent, avant le déferlement des arguments et des exemples, le dialogue silencieux que Pétrarque se plaît à entretenir avec son ami, présenté comme un élément de consolation : « Mon âme elle-même se plaît à s'entretenir avec toi en silence⁶⁹ ».

Dans la *Familiaris* XX, 11, adressée à Stefano Colonna, c'est l'âme de l'épistolier plongée dans le silence qui lui permet de communiquer avec son ami ; la relation est d'ailleurs réciproque puisque l'ami, sans voir Pétrarque, sait combien ce dernier désire le voir⁷⁰. Le dialogue avec l'ami, construit par les lettres, implique une part de silence.

66 F. Gambaro, « Conversazione con Antonio Tabucchi », art. cit. : *La scrittura è silenzio. È una voce passiva che ha sempre bisogno di un soggetto che la renda attiva, di un lettore che le infonda la vita. Qualche volta, paradossalmente, colui che parla ha necessariamente bisogno della scrittura per esistere. E così, nella nostra cultura, sulla voce, effimera, prevale la scrittura, impermeabile al tempo. Per esempio, la voce di Cristo è ben più importante di quella degli apostoli, ma senza le scritture di questi ultimi non ne avremmo traccia.*

67 Pétrarque, *Familiars*, XX, 2, 2 (*Le Familiari*, éd. cit, t. 4, p. 9) : *Sepe silentium ad exprimendos animi conceptus quovis sermone potentius fuit, nec minus silentio Niobe quam latratu Hecuba dolorem animo insitum designabat; itaque cum illa in saxum, hec in canem versa fingatur, non minus mutum illius simulacrum quam huius querula rabies suam miseriam loquebatur.*

68 J.E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton University Press, 1968 (rééd. 1991), p. 44-45.

69 Pétrarque, *Familiars*, XIII, 1, 1 (*Le Familiari*, éd. cit, t. 3, p. 53) : *Animus ipse meus tecum silentio etiam loqui solet.*

70 *Ibid.*, XX, 11, 1-2 (*ibid.*, t. 4, p. 34) : *Multa michi de te literarum ipsarum sententiosa brevitatis [...], sed ad persuadendum michi de te nemo non satis est eloquens; nullus autem plura quam animus ipse meus in silentio. Cupio te videre, quod, etsi taceam, nosti,* « Ta lettre, brève mais riche en matière, me fournit beaucoup d'informations sur toi [...], mais pour me convaincre à

Enfin, on trouve finalement chez Tabucchi une référence indirecte à Pétrarque, lorsque de manière inattendue, il rapproche le roman du sonnet. Dans son entretien avec Fabio Gambaro, le romancier italien compare le roman et le sonnet qui lui apparaissent comme deux formes closes :

La littérature est comme une armoire qui renferme des habits adaptés à diverses occasions. Parmi eux, l'un des mes préférés est le roman, même si c'est un genre littéraire très difficile. Comme le sonnet, c'est une forme close et qu'il faut achever dans un laps de temps limité⁷¹.

L'image du vêtement pour qualifier les genres littéraires rappelle d'ailleurs l'image du vêtement employée par Pétrarque pour désigner le style propre à chaque écrivain. Dans la *Familiaris* XXII, 2, le style est comparé à un vêtement (*in morem toge habilis*), image héritée de la rhétorique antique⁷², et ce n'est pas tant la richesse de l'ornement de celui-ci qui compte que l'adéquation de sa forme et de sa taille à celui qui le porte⁷³. C'est donc le caractère personnel du style d'un écrivain qui prime sur son élégance et son raffinement :

Je préférerais de beaucoup avoir mon style à moi, certes négligé et rugueux, mais qui m'aille comme un gant⁷⁴, fait à la mesure de mon talent, plutôt que celui d'autrui, plus raffiné par ses ornements ambitieux mais venant d'un plus grand talent, se répandant de toutes parts et ne convenant pas à la taille modeste de mon esprit⁷⁵.

Pétrarque choisit pour parler du style l'image de la toge, qui insiste sur le rapport de ce style avec les traits de caractère propres à chaque écrivain. Il utilise d'ailleurs pour exposer ce rapport une énonciation à la première personne renforcée par l'allitération en *m* (*multo malim meus michi*) : la personne de l'écrivain est au cœur de la question du style.

ton sujet, personne n'est assez éloquent ; nul ne m'en dit davantage que mon âme elle-même plongée dans le silence. Je désire te voir, chose que tu sais même si je n'en parle pas ».

71 F. Gambaro, « Conversazione con Antonio Tabucchi », art. cit. : *La letteratura è come un armadio che racchiude abiti adatti a diverse occasioni. Tra questi uno dei miei preferiti è il racconto, anche se è un genere letterario molto difficile. Come il sonetto, è una forma chiusa che è necessario terminare in un lasso di tempo limitato.*

72 On trouve cette image chez Cicéron et Quintilien, ainsi que chez Horace.

73 Sur la métaphore du vêtement, voir T.M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven/London, Yale University Press, 1982, p. 97-98.

74 Cette expression idiomatique semble la plus apte à rendre l'idée exprimée en latin par l'image de la toge et a l'avantage d'appartenir aussi au domaine vestimentaire ; elle a toutefois l'inconvénient de faire disparaître la réalité antique de la toge, choisie par Pétrarque.

75 Pétrarque, *Familiaris*, XXII 2, 16 (*Le Familiari*, éd. cit, t. 4, p. 106-107) : *Multo malim meus michi stilus sit, incultus licet atque horridus, sed in morem toge habilis, ad mensuram ingenii mei factus, quam alienus, cultior ambitioso ornatu sed a maiore ingenio profectus atque undique defluens animi humilis non conveniens stature.*

Malgré toute la modernité de son écriture romanesque, Antonio Tabucchi revendique, tout comme Pétrarque, son inscription dans une filiation aux écrivains qui l'ont précédé, dans une tradition littéraire. Il déclare en effet :

Et dans le travail de l'écriture, nous sommes le produit de nombreuses influences. Je ne crois pas à ces écrivains qui se considèrent comme libres de toute hérédité ou de toute descendance. En ce qui me concerne, je suis conscient du fait qu'avant moi, il y a eu une tradition millénaire. Nous ne pouvons pas nous couper de cette tradition⁷⁶.

126

La singularité de l'écrivain est aussi le produit de toutes ses filiations littéraires. C'est en se reconnaissant fils et héritier de certains de ses prédécesseurs qu'un écrivain accède dans le même temps à une originalité et une singularité propre. Dans la *Familiaris* XXIII, 19, Pétrarque recourt, pour qualifier l'imitation littéraire, à l'image du père et du fils en développant une dialectique de la ressemblance et de la dissemblance : s'il y a entre eux un « air de famille », les détails de leurs traits respectifs restent fondamentalement différents⁷⁷. L'image de la filiation permet à Pétrarque d'exposer le paradoxe de l'imitation, qui doit cultiver ressemblance en même temps que dissemblance, la copie et la reprise alliées à la création. Mais elle montre aussi que Pétrarque se sent uni aux auteurs de l'Antiquité par des liens de filiation ; cette image lui permet de se revendiquer fils spirituel de Cicéron et des autres auteurs antiques. Reconnaître ses filiations littéraires tout en continuant de revendiquer son originalité et sa singularité, tel semble être un des enjeux essentiels de l'écriture littéraire. Le détour par la fiction du dialogue ou du rêve des illustres prédécesseurs offre à l'écrivain une voie d'accès à la tradition qui l'a précédé tout en mettant en œuvre la singularité de sa propre écriture.

⁷⁶ F. Gambaro, « Conversazione con Antonio Tabucchi », art. cit. : *E quando noi lavoriamo alla scrittura, siamo il prodotto di numerose influenze. Non credo agli scrittori che si considerano liberi da qualunque eredità e discendenza. Per quel che mi riguarda, sono consapevole del fatto che prima di me c'è stata una tradizione millenaria. Non possiamo prescindere da questa tradizione.*

⁷⁷ Pétrarque, *Familiars*, XXIII, 19, 11-12 (*Le Familiari*, éd. cit, t. 4, p. 206).

LES FEMMES « ILLUSTRÉS » DE BOCCACE.
LES CONDITIONS LITTÉRAIRES DE L'HÉROÏSME

Jean-Yves Boriaud

Dripetrua, fille de Mithridate, bien qu'elle eût reçu de mère nature, *natura parens*¹, une double et disgracieuse rangée de dents, montra, en conservant à son père toute sa *fides*, en dépit des revers que lui infligea la Fortune, qu'elle ne gardait pas rancune à ses parents de ce legs encombrant : ce faisant, elle mérita doublement de figurer parmi les cent six femmes illustres de Boccace, qui toutes partagent un éminent privilège, celui d'être stylistiquement nimbées d'un *fulgor*² qui les illumine tout autant, quelles que soient la raison et l'époque de leur distinction. Quelles sont les qualités qui confèrent aux femmes, dans l'œuvre, leur éclat particulier ? Première prérogative, la femme illustre est évidemment et simplement « brillante », *clara*, comme Jocaste, ou Isis (*clarissima regina*). Elle peut l'être à double titre, comme Clytemnestre – *genere et coniugio clara, nephario tamen ausu clarior facta est* – ou simplement *insignis*, comme Érythrée ou Mantho, ou pour sa *femina pietate*, comme Hypsipyle, mais surtout pour sa *formositas*, comme Déjanire, ou Lavinia, ou bien Camille, ou encore Europe (*mirabili formositate*) et Médée, à qui la beauté est concédée (avec réserves : *formosa satis*), en même temps que l'excellence dans la branche de savoir qui la caractérise (*et malefitorum longe doctissima*). D'où viennent-elles pour mériter cet éclat (*lux corusca*) littéraire ? Des mythographes, pour les grandes déesses comme Isis, Vénus ou Cérès, des historiens (Tacite, Tite Live, Valère Maxime, Suétone) et ce sont alors, et sans surprise, les héroïnes que l'Antiquité classique avait depuis longtemps distinguées (Cléopâtre, Agrippine, Julie). Mais aussi d'une Antiquité plus tardive (Irène), ou d'une modernité médiévale, pour nous « pré-renaissante » comme Camiola.

Quelles conditions, cette femme intemporelle doit-elle alors remplir pour être ainsi élue ? les conditions de la *célebrité* peuvent être minimales (comme pour la

1 Les citations sont ici empruntées à G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, éd. V. Zaccaria, dans *Tutte le Opere*, éd. dirigée par V. Branca, Milano, Mondadori, t. X, 1967 ; voir aujourd'hui Boccace, *Les Femmes illustres. De Mulieribus claris*, éd. et trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

2 *De Eva parente prima*, l, 1 : *Scripturus igitur quibus fulgoribus mulieres claruerint insignes...*

malheureuse Dripetrua), mais elles dépassent toutes le simple *topos* traditionnel de la louange féminine, l'équilibre classique et harmonieux entre *forma* et *mores* : l'essentiel est dans le *facinus* qui inscrit la femme illustre dans une individualité de plus en plus concrète au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre qui, on le sait, fut rédigée en plusieurs temps – neuf, semble-t-il³. Dès la première phase, l'été 1361, sont en effet rédigés les chapitres touchant les héroïnes mythiques, depuis Ève (*De Eva, parente prima*) jusqu'à Europe, reine de Crète, en passant par Sémiramis, Ops, Junon, Cérès, Minerve, Vénus et Isis. Les déesses païennes sont d'ailleurs pour lors frappées d'un évhémérisme (forcément) réducteur, qui permet à Boccace de mettre en lumière le *facinus* qui leur vaut leur lustre : si la gloire de Junon, due à son mariage supposé avec « Jupiter de Crète », ne lui est venue que *poetarum carmine et errore gentilium* – car Boccace déplore de ne pouvoir lui attribuer le moindre exploit (*opus mirabile dictu*) –, Vénus, reine de Chypre, est connue pour avoir inventé la prostitution⁴ ; et si Cérès fut une *vetustissima Syculorum regina*, son lustre lui vient d'avoir inventé l'agriculture. Boccace qui, en parallèle avec le *De mulieribus claris*, travaille sur ses *Genealogia*, fait d'abord ici œuvre de mythographe et, en tant que tel, doit déontologiquement, tout comme ses successeurs renaissants, enraciner l'histoire du « dieu » ancien dans un terreau de réalité banale. L'en fait sortir un acte d'exception où la stupidité humaine discerne la marque de la divinité. C'est cette stupidité qui valut à la jeune Minerve d'être tenue pour une déesse : *Virgo tanta claritate conspicua ut non illi fuisse mortalem originem arbitrati sunt homines*, alors que sa gloire « humaine » ne lui venait que de ses multiples *comperta* : l'usage du quadrige, de l'huile, de la flûte, la disposition des nombres, pour lesquels l'Antiquité lui attribua le *numen sapientia*, comme lui fut assignée pour attribut la chouette, afin de signifier sa *prudentia*⁵. Boccace est ici face à des monuments de l'Antiquité, dont le sens est à trouver ailleurs que dans la trame, comme les *mirabilia* romains prennent à la même époque leur signification dans une pluralité sémantique léguée par des « sages » de l'Antiquité, pluralité ouverte où la modernité se donne le droit d'inventer du sens : les jumeaux cavaliers (Castor et Pollux) sur le Monte Cavallo ne sont rien d'autre, pour ces *mirabilia*, que deux « philosophes » de l'époque de Tibère : « Phidias » et « Praxitèle », venus faire étalage de leur *sapientia* devant l'Empereur.

3 V. Zaccaria, « Le fasi redazionali del *De mulieribus claris* », *Studi sul Boccaccio*, I, 1963, p. 253-332.

4 Boccaccio, *De mulieribus claris*, éd. cit., VIII, 9 : *Prima, ut aiunt, meretricia publica adinvenit et fornices instituit et matronas inire compulit.*

5 *Ibid.*, VI, 7 : *Eiusque in tutelam noctuam posuere, firmantes, prout in luce, sic et in tenebris videre prudentes.*

Puisque derrière ces histoires léguées par le passé fabuleux, il convient de chercher une morale, le référent est l'anecdote même – et peu importe alors le truchement – ce que nous appellerions la « source » littéraire où elle a été puisée : Boccace s'efface en effet devant sa (ses) source(s) puisque la source en question, c'est l'*antiquitas*, ou la *vetustas*, concepts suffisamment larges et suffisamment vagues pour embrasser la pluralité des versions fabuleuses, dont il paraît rendre compte avec grand scrupule. Ce sont ainsi des hommes d'un « grand sérieux » (*nonnulli gravissimi viri*), qui veulent que, vu le nombre des *comperta* prêtés à la déesse, il y ait eu non pas une mais plusieurs Minerves. Dans l'ouvrage qui les magnifie, les femmes illustres sont donc toutes égales devant l'indéfinition de leur source – une seule d'entre elles est explicitement citée, Lycophron, à propos de l'histoire de Pénélope⁶. Pour désigner l'origine (les *autores*) de la trame, Boccace use, avec une récurrence significative, d'une nomenclature d'une grande simplicité :

Vt nonnullis placet, alii tamen scribunt quod; si priscis credimus; sunt autem qui dicant; arbitrantur quidam; sunt tamen qui velint; sunt preterea qui dicant; alii vero aliter sentiunt dicuntque; quidam vero arbitrati sunt; ut placet aliquibus; alii vero volunt; alii autem dicunt; alii vero asserunt; volunt igitur; volunt tamen aliqui; sunt qui credant; volunt autores; nam si fides claris scriptoribus præstanda est; sunt tamen qui velint; creditum quidem est; ut satis igitur constat; testari videtur antiquitas; verum sunt qui dicant; aiunt enim; sunt preterea qui velint.

Autant de formules destinées à voiler ainsi la « source » de l'histoire d'une héroïne que Boccace dote à chaque fois, en tête de chapitre, d'un squelette de généalogie, en formules convenues : « Hypermestre, fameuse pour sa famille et ses mérites, fut la fille de Danaos, roi des Argiens, et l'épouse de Lyncée⁷ », quand il ne se borne pas à constater l'absence totale de renseignements à ce sujet pour concentrer l'attention de son lectorat sur l'essentiel, le *facinus*.

Il est en effet à remarquer que Boccace ne s'en tient pas à l'indistinction évhémériste destinée à banaliser l'histoire païenne des déesses, mais que la dernière partie de l'œuvre marque, avec l'arrivée d'héroïnes pratiquement contemporaines, un resserrement de la trame autour du *facinus* qui les a distinguées, telle la florentine Gualdrada (CIII) qui surgit des *Esposizioni* (XVI, 16-20) de Dante pour refuser, malgré les instances de son indigne père, de donner à l'Empereur

6 *Ibid.*, XL, 13 : *Vult tamen Lycophron quidam, novissimus poetarum ex Grecis, hanc suasionibus Nauplii senis, ob vindictam occisi Palamedis filii sui, fere omnes Grecorum conjuges lenocinio in meretricium deducentis, Penelopem cum aliquo ex procatoribus in amplexus et concubitum venisse.*

7 *Ibid.*, XIV, 1 : *Hypermestra, genere et dignitate clara, Danaï, Argivorum regis, filia, et Lyncei coniunx fuit.*

Othon IV le baiser qu'il souhaitait : impressionnant le souverain par sa *constantia*, elle devient aux yeux de Boccace la championne de l'*integritas mentis*, et si l'écrivain a choisi d'exposer ce *facinus* qu'il développe, à partir de son modèle supposé, en une saynète à trois personnages, c'est pour faire honte aux jeunes filles contemporaines – *Hec dixisse placuit in dedecus modernarum* –, « dont la légèreté et la liberté de mœurs sont telles que sur un coup d'œil, sur un geste, on les voit se précipiter dans les bras de qui leur a jeté un regard⁸ ».

130 C'est que dans le même temps se dessine en creux, d'anecdote en historiette, la nécessité pour Boccace d'inscrire ces trames dans une cohérence éthique, surtout à partir du cinquième des neuf états de la rédaction de l'ouvrage : alors en effet apparaissent, en fin de récits, de nombreuses « morales », comme celle qui vient conclure l'histoire de la sibylle Amalthée – « Si les femmes parviennent à ce degré de clairvoyance par leur divine intelligence, que doivent penser les malheureux hommes, mieux aptes en tout⁹? » –, ou celle de Carmenta (XXVII), d'Athalie (LI) et de Sulpicia, l'épouse de Fulvius Flaccus (LXVII), où sont développées en détail les conditions et composantes de la *pudicitas* absolue (*integra*) de la matrone, qualités nombreuses qui, exceptionnellement réunies chez elle, lui valent, en dépit de son obscurité historique, de faire une entrée, digne et respectable, dans les rangs des femmes illustres.

Ce lissage moral, installé après-coup, vient gommer les aspérités du *facinus*, en le réinsérant dans la hiérarchie des *mores* médiévaux. De là, les attaques convenues contre les dangers de la *mollities* féminine :

Toutes ces aventures de Poppée me donnaient de quoi tonner contre l'excessive mollesse, les caresses, l'effronterie, les larmes des femmes, poison sûr, autant que mortel, pour les âmes crédules. Mais pour ne pas paraître donner plus dans la satire que de l'histoire, j'ai décidé de laisser cela de côté¹⁰.

De là aussi les diatribes attendues contre les mariages multiples, lors de l'évocation (XCIV) de la vertu de Pompeia Paulina, veuve de Sénèque, vertueuse *univira*, bien loin de ces femmes d'aujourd'hui qui sans sourciller se marient jusqu'à huit fois! :

De telles femmes, je ne saurais exactement dire si elles sortent de la chambre de leur défunt mari ou d'une cellule de bordel, et je ne peux m'empêcher de me

8 *Ibid.*, CIII, 8 : *Quarum tanta animi levitas est et effrenati sunt mores, ut oculis gestibusque irruere in quorumcumque intuentium videantur amplexus.*

9 *Ibid.*, XXVI, 9 : *Demum si ingenio et divinitate pervigiles valent femine, quid hominibus miseris arbitrandum est, quibus ad omnia aptitudo promptior?*

10 *Ibid.*, XCV, 14 : *Erat mihi inter has Poppee fortunas quid dicerem in molliciem nimiam, in blanditiis petulantiam lacrimasque mulierum, certissimum atque perniciosissimum virus credentium animorum. Sed ne viderer satyram potius quam hystoriam recitasse, omittendum censui.*

demander ce qui l'emporte, de l'infamie de celles qui y entrent ou de la bêtise de qui les y fait entrer. Malheureux que nous sommes ! Jusqu'où nos mœurs se sont-elles effondrées ? Les Anciens, naturellement portés sur la pureté, tenaient pour honteux pour une femme, je ne dirai pas un septième mais un second mariage : elle ne pouvait désormais fréquenter les honnêtes épouses. Aujourd'hui, c'est bien différent : elles gardent le silence sur leur prurit de débauche, et se pensent plus belles et mieux aimées pour avoir, par des épousailles répétées, vaincu l'infortune de leur veuvage, en séduisant tant de divers maris¹¹.

Mais impossible, en revanche, de ne pas distinguer, chez Boccace, dont le modèle – il le rappelle en préface – est le *De viris illustribus* de Pétrarque, le souci d'inventer un héroïsme féminin qui dépasse évidemment l'hymne à la *castitas* et à la *pudicitia* qui scande l'œuvre :

Que rougissent donc non seulement celles qui poursuivent sans trêve le mirage du bonheur, celles qui, quand il est question du soin de leur mariage, redoutent la nausée, s'effondrent devant la moindre épreuve, tremblent à la vue de nations étrangères et sont prises de terreur à peine entendu le mugissement du bœuf ; alors que, dès qu'il s'agit de suivre leur amant, elles font l'éloge de la fuite, vantent la mer et font courageusement face à tous les accidents que leur vaut leur abominable crime¹².

C'est là l'*exclamatio* qui conclut (LXXXV, 6) l'histoire de Sulpicia (tirée de Valère Maxime) venue, malgré les dangers, affronter avec son époux les rigueurs de l'exil. Même chose pour Triaria (XCVI) qui, délaissant tous les apprêts féminins traditionnels, combattit aux côtés de son époux avec un tel cœur, qu'elle fut même accusée de cruauté excessive – *crudeliter nimium atque superbe in hostes egisse...* :

Immenses sont les forces de l'amour conjugal dans un cœur sain : des femmes comme celle-là ne craignent rien, tant qu'il est question d'accroître la gloire de

11 *Ibid.*, XCIV, 10-11 : *Equidem non satis certum est an ex lupanari cellula an ex premortui viri thalamo tales exire dicende sint ; nec dubitem suspicandum quis agat aut inhonestius intrans, aut stultius introducens. / Heu moseri, quo nostri corruere mores ? Consuevere veteres, quibus erat pronus in sanctitatem animus, ignominiosum arbitrari, nedum septimas, sed secundas inisse nuptias ; nec posse de cetero tales honestis iure misceri matronis. Hodierne longe aliter ; nam libidosam pruriginem reticentes suam, formosiores carioresque se existimantes, quoniam crebris sponsalitiis, vuduitatis superata fortuna, totiens placuerint maritis variis.*

12 *Ibid.*, LXXXV, 6 : *Erubescant igitur, non que solum felicitatis umbreulam totis sequuntur pedibus, sed et he magis que pro comuni coniugii commodo, nauseam timent, levi solvuntur labore, nationes exteras horrent et expavent bovis forsan audito mugitu, cum in sectandis mechis fugam laudent, maria placeant fortemque animum quibuscumque oportunitatibus scelestissime present.*

leur époux. Aucun souvenir du respect humain ni de la pudeur féminine, nulle compréhension des circonstances¹³ !

Mais l'*acmé* de la gloire des femmes, aux yeux de Boccace, bien plus que dans la vaillance militaire, se situe dans l'aptitude aux travaux littéraires, et surtout dans la capacité à transcender ainsi, comme la poétesse Cornificia, les pesanteurs de leur condition :

Quelle gloire pour une femme que d'avoir délaissé ses soucis de femme pour appliquer son esprit à l'étude des plus grands poètes ! Honte aux paresseuses et à celles qui doutent d'elles-mêmes ! Elles qui, comme si elles étaient nées pour l'oisiveté et la chambre, se persuadent qu'elles ne sont utiles qu'à l'étreinte des hommes et à la conception et à l'entretien des enfants, alors que si elles voulaient s'attacher avec ardeur à tout ce qui donne de la gloire aux hommes, elles pourraient le partager avec eux. Elle réussit, sans renoncer aux qualités dont la Nature la gratifia, à se hisser au-dessus du sexe féminin par son talent et ses efforts et à s'attirer par son vertueux travail une renommée éternelle, honneur peu commun, aussi rare qu'extraordinaire, et réservé à petite élite¹⁴.

132

Mais l'enthousiasme de Boccace pour le talent féminin atteint son apogée avec l'exaltation de Proba, droit sortie des *Étymologies* (I, 39, 26) et des *Écrivains ecclésiastiques* (V, 18) d'un Isidore de Séville, qui déjà vantait la *concinnitas* de ses vers et même son talent – *Cuius quidem non miramur studium sed laudamus ingenium* – à défaut de sa science. Le centon virgilien attribué à Proba circulait abondamment au XIV^e siècle, mais la louange essentielle de Boccace porte sur son hypothétique centon homérique, dont on n'a nulle trace, mais dont il souligne avec grande emphase la haute probabilité, pour aboutir à une *laudatio* en bonne et due forme :

Elle aurait pu se limiter, si l'on s'en tient aux occupations féminines, à la quenouille, à l'aiguille et au tissage, si elle avait voulu, comme la plupart de ses congénères, rester dans l'apathie ; mais comme elle eut l'intelligence de nettoyer son esprit de la rouille de l'indolence, elle parvint à un lustre éternel. Que s'intéressent à cet exemple toutes celles qui s'adonnent aux plaisirs et à

13 *Ibid.*, XCVI, 4 : *Ingentes in sano pectore coniugalis amoris sunt vires : nulla illis, dummodo viri gloria extollatur, formido, nulla pietatis memoria, nulla feminei sexus erubescencia, nulla temporum qualitatis existimatio.*

14 *Ibid.*, LXXXVI, 3-4 : *O femineum decus neglexisse muliebria et studiis maximorum vatium applicuisse ingenium ! Verecundentur segnes et de se ipsis misere diffidentes ; que, quasi in ocium et thalamis nate sint, sibi ipsis suadent se, nisi ad amplexus hominum et filios concipiendos alendosque utiles esse, cum omnia que gloriosos homines faciunt, si studiis insudare velint, habeant cum eis comunia. /Potuit hec nature non abiectis viribus, ingenio et vigiliis femineum superasse sexum, et sibi honesto labore perpetuum quesisse nomen : nec quippe gregarium, sed quod estat paucis etiam viris rarissimum et excellens.*

l'oisiveté, pour qui le fin du fin est de rester dans leurs appartements, de perdre un temps qui ne reviendra pas à de frivoles historiettes, et du premier matin jusqu'à la nuit complète, à des bavardages ineptes ou des médisances, ou bien encore de s'abandonner au seul libertinage! Qu'elles pensent à la différence qu'il y a entre chercher la gloire et enterrer son nom en même temps que son cadavre pour mourir comme si l'on n'avait pas vécu¹⁵!

C'est que Proba a su parvenir à l'héroïsme littéraire par cette *temeritas*, qualité essentielle de la femme potentiellement illustre, qui s'oppose à la *desidia* ou la *segnitia* qui, selon Boccace, marque les caractères de son temps. Le *De mulieribus claris* est donc bien un ouvrage de morale, une morale qui se diffuse de saynète en anecdote et leur fait comme une basse continue sur le fond de laquelle vient se détacher l'« exploit » qui autorise Boccace à renouveler le *rumor* qui faisait de ces femmes, au gré des textes anciens, des femmes d'exception, pour les proposer en modèles aux yeux des lecteurs modernes, cette force paradigmatique étant renforcée par plusieurs histoires héroïques empruntées à l'« actualité ». Boccace, ici, transcende, en s'appuyant sur lui, le matériau du mythographe appliqué à rendre compte, pour l'édification du lecteur, de la globalité de la fable, et en posant ainsi les règles de l'héroïsme féminin il passe, de par la construction même de ses cent six histoires, de la morale commune à une forme d'éthique aristocratique.

15 *Ibid.*, XCVII, 10-11: *Erat huic satis – si femineos consideremus mores – colus et acus atque textrina, si, more plurium, torpere voluisset; sed quoniam sedula studiis sacris ab ingenio segniciei rubiginem absterxit omnem, in lumen evasit eternum. Quod utinam bono intuerentur animo voluptatibus obsequentes et ocio, quibus pregrande est cubiculo insidere, fabellis frivolis irreparabile tempus terere et a summo diei mane in noctem usque totam persepe sermones aut nocuos aut inanes blaterando deducere, seu sibi tantum lasciviendo vacare! Adverterent edpol quantum differentie sit inter famam laudandis operibus quærere, et nomen una cum cadavere sepelire, et, tanquam non vixerint, e vita discedere.*

L'OTIUM DU PRINCE.
FRÉDÉRIC I^{er}, ROI DE NAPLES, AUX BAINS DE BAÏES,
PAR GIOVANNI PONTANO

Hélène Casanova-Robin

Familier de la dynastie aragonaise qui règne sur Naples durant toute la seconde moitié du Quattrocento, Giovanni Pontano joue un rôle majeur auprès des princes de son temps, aussi bien par son action politique, diplomatique et militaire que par l'impulsion culturelle sans précédent qu'il donne à la cité campanienne, dont il préside l'Académie, de 1471 à sa mort, en 1503¹. S'il ménage une place importante à la figure du souverain, à ses devoirs et à ses vertus dans les nombreux traités et dialogues qu'il rédige tout au long de son existence², sa poésie, quel que soit le genre pratiqué, n'offre que peu d'occurrences de personnages politiques contemporains. L'adresse au roi Frédéric I^{er}, dans deux pièces des *Hendécasyllabes* (II, 31 et II, 32)³, en apparaît d'autant plus singulière et elle invite à considérer de plus près quels enjeux éthiques, poétiques et symboliques lui sont attachés.

Frédéric I^{er} (1451-1504)⁴, accède au pouvoir en 1496, au moment où Naples se trouve encore fortement ébranlée après l'invasion des troupes

- 1 Sur la vie de Giovanni Pontano (1429-1503), on se reportera notamment à E. Percopo, *Vita di Giovanni Pontano*, éd. M. Manfredi, Napoli, Industrie tipografiche editoriali assimilate, 1938 ; ainsi qu'à C. Kidwell, *Pontano, Poet and Prime Minister*, London, Duckworth, 1991.
- 2 Mentionnons seulement les principaux traités, dans leurs éditions modernes chaque fois qu'elles existent : G. Pontano, *De principe*, éd. G.M. Cappelli, Roma, Salerno Editrice, 2003 ; *De obedientia*, Napoli, Mattia Moravo, 1490 ; *De magnanimitate*, éd. F. Tateo, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969 ; *I Trattati delle virtù sociali. De liberalitate, De beneficentia, De magnificentia, De splendore, De conviventia*, éd. F. Tateo, Roma, Ateneo, 1965 ; *De immanitate liber*, éd. L. Monti Sabia, Napoli, Loffredo, 1970.
- 3 Les textes des *Hendécasyllabes* cités ici sont empruntés à l'édition suivante : Ioannis Ioviani Pontani *Carmina*, éd. J. Œschger, Bari, Laterza, 1948.
- 4 Fils de Ferdinand I^{er} de Naples et d'Isabelle de Chiamonte. Il succède à son neveu, Ferdinand II, qui a régné moins de deux ans, en 1495-1496, après que son père Alphonse II a été mis en déroute par les troupes françaises et contraint d'abdiquer, tant l'hostilité des Napolitains contre lui était vive. Frédéric I^{er} doit céder à son tour devant Louis XII, roi de France, et il part en exil en France, où il mourra, le 9 novembre 1504, au château de Plessis-lès-Tours.

françaises de Charles VIII en 1495. Si bref qu'il ait été l'événement⁵, il a affaibli considérablement le pouvoir royal des Aragonais et Pontano lui-même, à partir de ce moment-là, n'exerce plus de responsabilités politiques au sein du royaume. La familiarité du ton est sans doute justifiée par cette retraite de l'Humaniste fameux, mais elle est également empreinte d'une réflexion aux accents paternalistes sur l'existence, issue de son expérience d'homme d'État et nourrie de ses lectures assidues des textes antiques. Après avoir été le témoin de la barbarie humaine, Pontano a exprimé à plusieurs reprises la nécessité de trouver un *leuamen*, une *refocillatio animi*, un apaisement grâce auquel l'âme peut recouvrer un équilibre mis en péril par les souffrances endurées. Cette aspiration est récurrente dans l'œuvre de l'académicien, qu'il s'adresse à ses amis chers ou qu'il en éprouve lui-même le besoin⁶. Cependant, elle n'a jamais été formulée à l'égard du prince. La *persona* ainsi modelée par cette adresse offre une représentation de Frédéric I^{er} particulièrement originale, surtout au regard de celle, plus connue, composée par Iacopo Sannazaro, qui met en scène à de nombreuses reprises le roi, son ami d'enfance, sous un masque beaucoup plus grave. Dans le poème II, 31, Pontano opte ainsi pour un autre type de portrait du prince, ne renonçant pas à manifester la *dignitas* de son interlocuteur, mais en invitant Frédéric I^{er} à quelque délassément, exaltant ainsi les vertus d'un *otium* présenté comme compatible avec la majesté requise, puisqu'il participe de cette *humanitas* requise aussi chez les grands.

Quelques années plus tard, l'élegie III, 1 de Sannazaro⁷, centrée également sur le roi Frédéric I^{er}, renouera avec une représentation plus traditionnelle, quoique empreinte de nostalgie : le langage mythologique servira à construire la dimension héroïque de l'Aragonais désormais en exil, tandis que le distique élégiaque soulignera l'injustice du destin subi, qu'il s'agira de compenser par

5 Les troupes françaises arrivent à Naples le 22 février 1495 ; Charles VIII repart en France en mai de la même année, laissant Gilles de Montpensier sur place, doté du titre de vice-roi, mais celui-ci ne résiste pas longtemps face aux assauts de Ferdinand II qui reprend possession de la ville le 7 juillet 1495. La bibliographie est très riche sur ce sujet. On pourra lire avec intérêt l'étude de J. Barreto, « La première guerre d'Italie dans la *Cronaca napoletana figurata* de Ferraiolo », dans *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, dir. G. Abbamonte, J. Barreto, T. d'Urso, A. Perriccioli Saggese, F. Senatore, Roma, Viella, 2011, p. 363-375. D'autres articles très pertinents sur la première guerre d'Italie figurent aussi dans cet ouvrage collectif : nous ne pouvons ici les citer tous.

6 Pontano explique cela notamment dans l'ouverture du *De Sermone*, traité publié en 1499, disponible dans l'édition moderne d'A. Mantovani (Roma, Carocci, 2002). Diverses pièces témoignent de cette quête d'un allègement de l'âme par l'écriture poétique et plus largement par la pratique d'une sagesse imprégnée de stoïcisme et d'épicurisme mêlés : l'élegie I, 40 du recueil l'*Eridanus*, par exemple. Voir sur ce texte H. Casanova-Robin, « L'adresse de Giovanni Pontano à Girolamo Carbone dans l'élegie I, 40 de l'*Eridanus* : un idéal d'*humanitas* ? », dans *Pratiques latines de la dédicace*, dir. J.-C. Julhe, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 445-464.

7 Le texte est disponible dans l'édition moderne de M.C.J. Putnam : *Jacopo Sannazaro, Latin Poetry*, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, 2011.

une rhétorique de l'éloge propre à exhausser toutes les qualités topiques du souverain. Le contraste entre les deux pièces écrites à quelques années sinon quelques mois de distance⁸, fait apparaître le choix de Pontano comme éminemment singulier et, au delà de la légèreté du ton, suggère une méditation sur l'existence assez proche, de fait, de cette amertume véhiculée par les innombrables traités sur la *nobilitas* qui ont fleuri tout au long du siècle. La pièce pontanienne comporte donc une forme d'exhortation paradoxale : au moment même où le pouvoir royal se trouve considérablement affaibli, au moment où Naples voit son indépendance mise en péril, près de tomber sous la tutelle de la branche espagnole des Aragonais, l'ancien Premier ministre invite son prince à profiter des bains de Baïes : provocation ou incitation à une sage distance ? Certes, l'Humaniste omet ici d'associer la cité campanienne à la luxure et à la débauche, comme l'ont fait Cicéron⁹, Ovide¹⁰ ou Properce¹¹ dans l'Antiquité, il s'inscrit plutôt dans le sillage de Stace qui vantait les *blandissima litora*¹², « rivages si séduisants » de la station balnéaire¹³. D'autre part, les précédents fameux sur ce genre d'exhortation ne manquent pas, bien que les circonstances d'écriture de chacun diffèrent sensiblement : le lecteur érudit songe à Horace conseillant à Mécène à prendre quelque repos, mais aussi à Sénèque s'adressant à Sérénus, dans le *De tranquillitate animi*, œuvre de prédilection de Pontano, comme l'attestent de multiples références tout au long de son œuvre¹⁴. Peut-être alors faut-il considérer le poème de Pontano comme un ultime appel à la reconstruction de soi, étayée par sa lecture du traité sénèque, avant que ne s'effondre définitivement la puissance royale. La dernière partie du texte de Sénèque (XVII, 4) semble en effet constituer le paradigme du discours tenu par le poète : le philosophe y affirme la nécessité de l'*otium*, la compatibilité entre la *dignitas* et le divertissement, le caractère naturel de la fête : *Nec in eadem intentione aequaliter retinenda mens est, sed ad iocos deuocanda*, « Il n'est pas bon

8 Il est difficile de dater précisément l'une et l'autre pièce. La proximité des deux Humanistes peut laisser supposer que l'élégie de Sannazar soit une réponse, à quelques mois d'écart, une fois le roi parti en France, à celle de Pontano, lorsqu'il n'est plus temps de s'abandonner au plaisir.

9 Dans le *Pro Caelio*, par exemple, à diverses reprises.

10 Voir Ovide, *Ars Amatoria*, I, 255.

11 Dans l'élégie, I, 11, Properce exprime sa crainte que Cynthia, à Baïes, ne succombe à toutes les tentations.

12 Stace, *Silvæ*, III, 5, v. 96.

13 Sur la représentation de Baïes chez les Anciens, on pourra se reporter à l'étude de R. Luzzi, « *Non era tanto salubre quest'acqua!* : le acque di Baia in età romana », dans *Intorno ai Campi Flegrei. Memorie dell'acqua e della terra*, dir. R. Valenti, Napoli, Grimaldi, 2011, p. 17-43

14 On songe par exemple aux réminiscences de la fin de ce traité qui apparaissent dans la pièce II, 31 de l'*Eridanus*, adressée à l'historien humaniste fameux Marco Antonio Sabellico, où le poète expose que la sérénité provient aussi de l'activité créatrice suscitée par une flamme vive.

non plus d'avoir toujours l'esprit également tendu ; il faut savoir le divertir »¹⁵. Le précepte est suivi d'*exempla* où se trouvent associés Socrate, Caton et Scipion qui savaient, dit Sénèque, se divertir *non facturi detrimentum*, « sans que leur prestige risquât d'en souffrir¹⁶ », avant que ne soit justifiée la nécessité du loisir, voire de l'ivresse, de toute forme de délassement, inscrite certes dans un espace-temps bien circonscrit¹⁷. Pontano pourrait bien proposer ici une relecture du propos sénèqueien, lorsqu'il dépeint l'arrivée du roi Frédéric I^{er} à Baïes, haut lieu de divertissement depuis l'Antiquité, mais il lui donne un tour tout à fait personnel :

II, 31 *De Federico rege ad balneas
accedente*

*Quid, quod plus solito serenus ær*¹⁹,
Et gramen uiret, et nitescit arbos?
Quid, quod plus solito canunt uolucres,
Cantant gutture leniore cygni,
Progne et lugubrioribus querelis?
En spirant Zephyri salubriores,
Et rident pelago silente arenae,
Nulla et murmure litus obstrepescit;
En ducunt choreas per arua nymphae,
Et Musæ numeris suis sequuntur,
Ipsa et balnea perstrepunt cachinnis.
An non, adueniente Federico,
Ipsa et balnea molliter cachinment,
Ipsa et litona suauiter susurrent?

II, 31 L'arrivée du roi Frédéric aux bains¹⁸

Pourquoi l'air est-il plus serein que de coutume,
Le gazon plus verdoyant et l'arbre plus resplendissant ?
Pourquoi les oiseaux chantent-ils plus que de coutume,
Les cygnes donnent-ils de la voix d'un son plus doux ?
et Procné se plaint-elle plus tristement ?
Vois les Zéphyrs exhaler un souffle plus revigorant,
Vois les plages riantes dans le silence de la mer,
Et le rivage que ne trouble aucun murmure ;
Vois les nymphes danser dans les champs,
Et les Muses les suivre en cadence,
Les bains eux-mêmes qui résonnent de leurs rires.
À ton arrivée, Frédéric, n'entendons-nous pas
Les bains eux-mêmes rire doucement,
Les rivages eux-mêmes murmurer délicieusement ?

138

15 La traduction est celle de R. Waltz (Sénèque, *De tranquillitate animi*, dans *Dialogues*, éd. R. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. IV, 1927).

16 *Ibid.* p. 104.

17 L'argumentation prend place dans les § 5 à 10 du chap. XVII.

18 Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont miennes.

19 Jean Visagier s'inspirera (sans le citer) de cet *incipit* pour publier en 1538 un petit poème en distiques élégiaques en l'honneur de Gilles Bohier, prieur de l'abbaye Saint-Michel de Frigolet en Provence, intitulé *De Mæcenate ad Frigoletos hortos accedente* (« Inscriptionum libri duos », fol. 8v^o-9r^o) : *Quid quod plus solito lætantur singula in hortis ? / Cur primos fructus pinguis oliua parit ? / Gutture cur solito cantat leuiore uolucres ? / Cur plus læta seges, plus quoque lætus ager ? / Quid quod plus solito promittit uinea botros ? / Quid quod plus solito mella reponit apis ? / Quid rident syluæ ? Rident cur pascua ? Quid quod / Omnia nunc solito fertilia uirent ? / Illa illa haud alia est ratio, quod cuncta nitescant : / Senserunt dominum non procul esse suum.* Certes, l'imitation ne reproduit pas la grâce du poème pontanien où toute redondance est bannie.

*Agnoscut dominum suum lacunæ,
 Regem balneole suum salutant,
 Assurgunt et ero suo liquores.
 Aduentat decus elegantiarum,
 Et flos aduenit omnium leporum;
 Illum delitiæ sequuntur omnes,
 Illum munditiæque gratiæque
 Et sceptro speciei potente digna.
 Ne ne, balneolæ, timete, ne ne
 Mauortem socium trucesque uultus,
 Mauortem socium nihil timete;
 Iussa nam timet ipse Federici
 Paretque imperio, et ueretur illum.
 Felices, domino lauante, thermæ,
 Felices et, ero iocante, Baiaë,
 O felix, spatiante rege, litus.
 Myrti, dicite: « Io, euge Federice,
 Euge, io, canite, euge Federice ».*

Les piscines reconnaissent leur maître,
 Les bains saluent leur roi,
 Se dressent les eaux pour leur seigneur.
 Arrive le modèle d'élégance
 Et s'approche la fine fleur de tous les charmes ;
 Tous les délices le suivent,
 Ainsi que les raffinements et les grâces
 Et la beauté digne du sceptre puissant.
 Ne craignez rien, bains délicats,
 Ce compagnon de Mars au visage féroce,
 Ne le craignez en rien, ce compagnon de Mars ;
 Car lui aussi, il craint les ordres de Frédéric
 Et, respectueux, il se soumet à son pouvoir.
 Heureux thermes, votre maître se baigne,
 Heureuse Baïes, lorsque ton seigneur s'amuse,
 Heureux rivage, lorsque le roi se promène.
 Myrtes, dites : « Io, vive Frédéric,
 Vive Frédéric, io, chantez, vive Frédéric ! »

Le poème pontanien s'ouvre sur une évocation d'un *locus amoenus*, dans laquelle le lecteur est tenté de déceler, dès le premier vers, une allusion discrète aux traités de Sénèque précédemment cités : l'air y est, en effet, qualifié d'emblée de *serenus*, du nom même de l'interlocuteur stoïcien à qui répond le philosophe. L'épithète est suffisamment rare dans l'œuvre poétique de Pontano (seules vingt occurrences dans l'ensemble de ses vers) pour qu'on lui accorde, peut-être, ce surcroît sémantique. Mais, plus encore, on reconnaît dans cet *incipit* les éléments d'un paysage vivifié par les souvenirs virgiliens et lucrétiens, ceux d'un lieu tout entier animé par cette vitalité harmonieuse qui unit, dans un même élan, les oiseaux et les végétaux, incitant à mettre en concordance l'âme humaine et le dynamisme de la nature, en vertu de l'injonction prononcée par Sénèque à la fin du chapitre V du *De otio*.

Illustrer à son tour un tel *topos* et l'insérer dans un discours à visée argumentative, requiert, de la part de l'Humaniste, la mise en œuvre d'un *labor* poétique affiné, qui produise un texte susceptible d'éveiller les sens du lecteur-auditeur, à la mesure du tableau dépeint : l'appel aux sensations visuelles, premier, est ainsi appuyé par une subtile stimulation sonore, à l'image du chant qui s'y trouve décrit. Le choix de l'anaphore de trois monosyllabes, procédé analysé par Pontano lui-même dans son

dialogue l'*Actius*²⁰ comme propre à conférer au mot suivant une plénitude sonore incomparable, est amplifié ici par un jeu d'allitérations : le poète crée ainsi un thème musical approprié pour exprimer le phénomène de l'animation de la nature et pour inciter son interlocuteur à jouir de ce moment d'exception²¹. Les reprises lexicales et sémantiques participent à une solide structuration du vers, elle-même assortie de parallélismes et de chiasmes, qui suggère tout un monde de reflets et de syntonie. Les variations sur le motif du chant (*canunt/cantant*) traduisent la vibration mélodieuse du lieu déjà investi par le mythe, comme l'indique la mention de Procné. Cette figure mythologique du rossignol introduit, par ses plaintes lugubres singulières ici, l'indice discret d'une situation douloureuse dont la nature même est imprégnée. L'intention de l'Humaniste pourrait être confirmée par l'annotation éloquentes qu'il a ajoutée sur son manuscrit personnel de l'*Héroïde* XV d'Ovide, témoignant des connotations accordées à ce personnage : à l'occurrence *Progne*, Pontano signale en effet une citation empruntée à Catulle (LXV, 13-14) qui évoque le deuil de son frère chéri : *[Carmina] qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias absumpti fata gemens Itylei* ; « [Des chants] semblables à ceux que chante dans l'ombre des feuillages épais la Daulienne, gémissant sur le sort de son Itys qui lui a été ravi ». La référence suffit ainsi à rappeler implicitement, sous l'allégorie du mythe, les malheurs napolitains.

Toute la description est élaborée à partir d'images virgiliennes, empruntées notamment à la *Bucolique* IX, que le poète recompose à la manière catullienne, choisissant, selon un goût qui lui est propre, de personnifier le paysage marin, accentuant par là, l'appropriation des modèles dans la création d'un lieu unique, tout entier dévolu à enchanter le prince par l'atmosphère fabuleuse dont il est investi. Certes, l'arrière-plan antique tend à signifier la rupture et la fin d'un monde ; mais l'Humaniste n'appuie pas

20 Le dialogue de l'*Actius*, dont la première partie est consacrée à l'étude du rythme de l'hexamètre, mais plus encore, qui offre de subtiles analyses des effets produits par l'agencement sonore du vers, est composé par Pontano entre 1495 et 1499. Le texte est cité ici dans l'édition suivante : G. Pontano, *I Dialoghi*, éd. C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943, p. 123-239. Les pages correspondant au point étudié ici sont les p. 176-177.

21 Pontano définit, dans le dialogue précédemment cité, le procédé de l'allitération et il en analyse l'expressivité (*Actius*, dans *I Dialoghi*, éd. cit., p. 182 sq.). À ce sujet, on pourra se reporter aux études de G. Parenti, « Pontano o dell'alliterazione: lettura di *Parthenopeus*, I, 7 », *Rinascimento*, n.s., 15, 1975, p. 89-110 ; de P. Laurens, « Trois lectures du vers virgilien (Coluccio Salutati, Giovanni Gioviano Pontano, Jules-César Scaliger) », dans *La Dernière Muse latine. Douze lectures poétiques de Claudien à la génération baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 109-138 ; d'H. Casanova-Robin, « De l'*Actius* au *Jardin des Hespérides* : les vertus imitatives du langage poétique selon Giovanni Pontano », dans *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, dir. O. Halévy, I. His, J. Vignes, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 117-130.

lui-même cet aspect, laissant le lecteur érudit le discerner. Il choisit au contraire d'infléchir sa peinture par des accents merveilleux, laissant ainsi apparaître une recomposition personnelle idéale de l'univers campanien. L'évocation des rivages (*arena, litus*), bientôt identifiés clairement, prime sur celle de la mer, objet épique qu'il convient de délaissier, de même que les combats ont été à présent interrompus par le roi, en vertu de son pouvoir sur le « soldat de Mars ». Les allitérations appuient la mise en scène des Zéphyrus, au gré d'un hypercatullianisme savamment maîtrisé : le souffle des vents, souligné par les sifflantes, est prolongé grâce à la gradation du nombre des syllabes des termes juxtaposés au vers 6, pour culminer sur le quinquasyllabe *salubriores*. Le qualificatif, intensifié par la forme comparative, permet d'introduire le motif du *leuamen* : le lieu est capable d'insuffler une saine vitalité, il justifie donc un *otium* propre à soulager aussi l'esprit.

Le tableau sonore est complété par une représentation visuelle propre à exprimer la concordance des arts et des sens, mais aussi l'harmonie du monde configuré par l'imagination poétique : la danse des Nymphes unies ici aux Muses, tout en confirmant la prédilection de Pontano pour la figure de la paire, participe d'une image séduisante de la complémentarité, incarnée par une double sensualité, féminine et artistique. L'homme est alors rappelé à sa vocation à jouir des virtualités thaumaturgiques de la nature. Le cortège (*sequuntur*), s'il demeure une gracieuse chorégraphie en hommage au souverain, constitue avant tout un objet de contemplation délectable, par sa dimension mythique venue appuyer un ordre naturel admirable. Choissant de l'incarner en des figures ancrées dans une tradition antique, le poète souligne ainsi combien la Campanie est, dans ses origines, terre d'harmonie. Plus qu'émerveillement, le mythe pontanien suscite une exquise jouissance. Dépourvu de toute violence et bien au contraire, lieu d'une concordance voluptueuse, la représentation mythologique, fruit d'une *inuentio* personnelle, est ainsi modelée par le prisme d'une douceur tempérée. Le *labor* poétique mis en œuvre, devient alors aussi l'image symbolique de la maîtrise d'un territoire napolitain aux innombrables virtualités de fécondité et de richesse, grâce à un art qui sait raviver les multiples réminiscences culturelles, véritables puissances tutélaires bénéfiques dont le territoire est chargé. Les éclats de rire des jeunes créatures, motif associé chez Catulle aux scènes sensuelles²², servent

²² Catulle, *Carmina*, 13, 5 : à Fabullus, *et uino, et sale et omnibus cachinnis* ; le texte est celui établi par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1970. Une autre référence catullienne notable apparaît, celle du Poème LXIV, 269-275, où se trouve précisément dépeint un tableau marin, dans un même entrelacement de la thématique amoureuse et de la description d'un paysage animé par le souffle des vents, d'une insigne beauté plastique.

de transition pour dire l'arrivée de Frédéric I^{er}. Sans doute peut-on y découvrir également une réminiscence du poème XXXI du même Catulle, où le locuteur décrit la presqu'île de Sirmione, sur le lac de Garde, réjouie de son retour, en des termes assez semblables :

XXXI. *Ad Sirmium insulam*

*Pene insularum, Sirmio, insularumque
Ocelle, quascumque in liquentibus stagnis
Marius uasto fert uterque Neptunus,
Quam te libenter quamque letus inuiso,
Vix mi ipse credens Thuniam atque Bithunos
Liquisse campos et uidere te in tuto.
O quid solutis est beatius curis,
Cum mens onus reponit, ac peregrino
Labore fessi uenimus larem ad nostrum,
Desideratoque acquiescimus lecto?
Hoc est quod unum est pro laboribus tantis.
Salue, o uenusta Sirmio, atque ero gaude
Gaudente, uosque, o Lydiæ lacus unde,
Ridete quidquid est domi cachinnorum.*

XXXI. À la presqu'île de Sirmione

Ô Sirmione, joyau chéri des presqu'îles et des îles
Que chacun des deux Neptunes porte
Dans les lacs limpides et dans la vaste mer,
Quel plaisir, quelle joie de te revoir!
J'ai peine à le croire : j'ai quitté la Thynie et les
Champs Bithyniens et je te contemple en paix!
Oh! Quoi de plus doux : être libéré de nos peines,
Quand notre âme dépose son fardeau ; fatigués
Par nos combats au loin, revenus à notre Lare
Nous nous reposons sur un lit tant désiré?
C'est le seul plaisir après tant de peines.
Salut, belle Sirmione, réjouis-toi du retour de
ton Maître joyeux et vous aussi, ondes du lac
de Lydie, Riez, éclatez tous de rire, chez moi!

142

À la thématique du retour célébré par les lieux personnifiés s'ajoute, chez le poète véronais, celle de la légitimité du plaisir du délassement qui devient le thème central du texte. La référence catullienne redouble alors le message contenu dans le poème pontanien, offrant un modèle poétique non héroïque au roi, qui conforte l'exhortation par la jubilation de la connivence littéraire dès lors instaurée. On retrouve, ainsi tissée dans la trame des hendécasyllabes, la conviction de l'Humaniste exposée dans tous ses écrits selon laquelle les *studia humanitatis* demeurent les seuls remparts contre la violence et les uniques garants de la *concordia*²³. Trouver en soi la paix et le bonheur procède ainsi de

23 Cette position est affirmée encore dans l'ultime traité rédigé par Pontano, le *De Immanitate*, publié *post-mortem* dans Ioannis Ioviani Pontani, *Opera omnia soluta composita*, Venetiis, in ædibus Aldi et Andreae Soceri, 1518-1519 ; on pourra se reporter à l'édition moderne : Pontano, *De immanitate liber*, éd. cit. On lit ainsi dans le dernier chapitre de ce traité : *Tu uero Hieronymus Carbo sic habeto [...], bonarum literarum studia omnem uirtutum omnium eruditionem secum habere copulatam, nullam uero partem laudabiliorem, rebusque magis hominum conducentem, quam quæ ad humanitatem spectet, totaque in mitigandis uersetur affectibus animisque ciuili mansuetudine componendis, nihilque tam conferre ad agrestem illam, indignamque homine atrocitatem domitandam, exuendamque feritatem, quam literas easque maxime quæ ab humanitate cognomen meruere*, « Mais toi, Girolamo Carbone, garde cela à l'esprit : l'étude des lettres comporte en elle, parce que celle-ci lui est liée, la connaissance de toutes les vertus, mais la partie la plus louable et qui conduit plus exactement à tous les actes de la vie humaine

la reconstruction culturelle, de l'« évocation » au sens antique, des précédents fameux, réélaborés pour l'occasion, mais dont le mètre commun était ici déjà un indice éloquent. Certes, l'antithèse entre la vaste mer et le petit espace, à laquelle recourt Catulle pour décrire le retour au lieu de naissance – et donc pour revendiquer aussi le choix d'une écriture de l'intime – est gommée chez Pontano. Ce qui importe, pour l'Humaniste, c'est l'enchantement procuré par le langage poétique et par les images suscitées, cette stimulation de la *phantasia* conçue à la fois comme une mémoire d'images et comme faculté à laisser libre cours à l'imaginaire pour la plus grande jouissance de l'âme, au gré d'une douceur sans cesse renouvelée²⁴. L'évocation de l'arrivée de Frédéric I^{er} devient alors un véritable festival des sens ; la structure itérative des vers tend à assimiler la scène à un rituel primitif, tel celui des Faunes s'ébattant en cadence dans la sixième *Bucolique* virgilienne, lorsque Silène entonne son chant des origines. Mais ici, nulle violence : les adverbes suggérant la douceur forment l'épine dorsale du vers (*molliter, suaviter*) et ils permettent de tempérer l'éclat des occlusives contenues dans *cachinnent* (v. 13), jusqu'au suave amollissement des sifflantes développé au vers 14 (*suaviter susurrent*). Les vertus mimétiques du vers, préconisées par Denys d'Halicarnasse²⁵ et amplement développées par Pontano dans l'*Actius*, trouvent ici une illustration d'exception, tandis que la stricte régularité syntaxique, observée jusque dans le nombre de syllabes de chaque mot disposées en gradation du début à la fin du vers, exprime un ordre retrouvé et engage à amplifier l'accueil sonore ménagé par la nature. La mise en regard des deux tableaux – l'arrivée de Frédéric et la réception que lui réservent les bains et les rivages – suggère une relation amoureuse entre le roi et le lieu : la sensualité attachée à *molliter cachinnent / suaviter susurrent* rappelle celle d'une maîtresse dans l'attente de son amant, les termes reprenant ceux utilisés à propos des Muses et des nymphes dans les vers précédents. Certes, le détour préalable par le mythe autorise cette peinture, bien qu'elle soit quelque peu hardie et facétieuse, s'agissant d'un souverain. Pour autant, la *maiestas*, notion devenue centrale dans la représentation du souverain au Quattrocento et qui

est celle qui est tournée vers l'humanité et qui, tout entière vise à adoucir les sentiments des hommes et à façonner leur esprit au gré d'une mansuétude cordiale. Rien ne contribue autant à dompter cette grossière cruauté indigne de l'homme, à la dépouiller de sa sauvagerie que les lettres et surtout celles qui ont mérité le nom d'humanités ».

- 24 Voir l'étude d'H. Casanova-Robin, « *Dulcidia et leuamen* : le prisme de la douceur chez Giovanni Pontano, entre idéal poétique et visée éthique », à paraître dans *La Douceur à la Renaissance*, éd. M. Jones-Davies, F. Malhomme, Turnhout, Brepols.
- 25 Dans Denys d'Halicarnasse, *Opuscules rhétoriques*, t. III. *La Composition stylistique*, éd. G. Aujac, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003. Pontano a connu ces analyses au moins par la médiation de Georges de Trébizonde, qui les reprend au livre V de ses *Rhetoricum libri quinque*, rédigés autour de 1472 (*Georgii Trapezuntii Rhetoricorum libri V*, Venetiis, in ædibus Aldi et Andreæ Asulani, 1523 ; fac-sim., éd., intr. L. Deitz, Hildesheim/New York, Olms, 2006).

donne lieu à divers traités²⁶, n'est pas omise. En effet, l'hommage rendu par les éléments de la Nature constitue un tercet rigoureusement construit, ponctué par trois termes différents (*dominum, regem, ero*) tous accompagnés d'un possessif, pour affirmer la souveraineté de Frédéric I^{er}. La structure du vers 15, reprise au vers 17, permet de rehausser le vers 16, en position centrale, où *regem* est détaché à l'initiale. Le choix de mots longs, dans un vers bref, est propre à exprimer la majesté du personnage, comme l'a énoncé Pontano dans l'*Actius*²⁷. En outre, l'association des eaux naturelles (*liquores*) à celles canalisées par la main de l'homme (*lacunæ, balneolæ*) participe discrètement à la dimension encomiastique, en rappelant les grandes entreprises urbanistiques conduites par les rois d'Aragon. Tout l'art de Pontano réside dans cet entrelacement de motifs concrets, empruntés à la tradition des panégyriques, avec l'univers mythique. En effet, c'est bien une intronisation dans l'univers de la fable que propose ici le poète, grâce à ces personnifications grandiloquentes. Ne négligeant jamais la recherche de l'*aptum* entre le personnage mis en scène et l'écriture à visée argumentative, le poète démontre avec art et subtilité combien le roi conserve sa dignité en s'adonnant aux plaisirs des bains et, plus encore, qu'il bénéficie par cette action d'une forme d'apothéose mythique. En effet, le portrait tend à faire de Frédéric I^{er} un être d'exception : le raffinement traduit par les hyperboles, les procédés d'accumulation, le choix des métaphores, tous les traits soulignés indiquent sa puissance, énoncée au terme de la phrase : *et sceptro species potente digna* (v. 22). La mention du *lepos*, notion esthétique chère à Pontano²⁸, est ici convoquée pour caractériser le prince. L'Humaniste l'a définie dans son traité *De sermone* comme la qualité d'un langage de choix, destiné à séduire, après l'avoir mise en scène, sous la forme de créatures mythiques inédites, dans une élégie du *De amore coniugali*²⁹. *Lepos* renvoie donc au charme, à l'agrément qui touche précisément à la conversation, si l'on s'en réfère à Plaute³⁰, dont Pontano était un lecteur fervent et attentif³¹, mais aussi au nécessaire divertissement des tourments : *Lepos leuando est ab labore dictus*, « *Lepos* provient de la capacité

26 Notamment, à Naples, celui de Giuniano Maio, *De maiestate: inedito del secolo 15*, éd. F. Gaeta, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956.

27 Pontano, *Actius*, dans *I Dialoghi*, éd. cit., p. 172.

28 Voir H. Casanova-Robin, « *Dulcidia et leuamen* », art. cit.

29 Pontano, *De Amore Coniugali*, II, 7 dans *Carmina*, éd. cit..

30 Voir l'étude d'A.-H. Mamoojee, « *Suavis and dulcis*. A Study of a Ciceronian Usage », *Phoenix* 35, 3, 1981, p. 220-236. Pontano est un lecteur assidu de Plaute, comme en témoignent les nombreuses références qu'il inclut dans le *De sermone*, mais aussi ses dialogues, *Asinus* en particulier.

31 R. Cappelletto, *La « lectura Plauti » del Pontano: con edizione delle postille del cod. Vindob. Lat. 3168 e osservazioni sull'« Itala recensio »*, Urbino, Quattro Venti, 1988 ; on pourra se reporter également à l'article d'H. Casanova-Robin, « L'influence de Plaute sur la définition du comique chez Giovanni Pontano », dans *Ancient Comedy and Reception*, dir. W. Haase, Boston, De Gruyter (sous presse).

à soulager de l'épreuve » (*De sermone*, IX, 16) ; plus largement, la notion participe pleinement de l'éthique de « l'honnête homme », inhérente à cet idéal aristocratique et culturel que l'Humaniste illustre et médite tout au long de son œuvre. Ici, ces raffinements ne sont donc pas dissociés de la puissance royale : *species*, à la fin de la phrase, répond à *decus*, au vers 18, ces deux termes soulignant l'adéquation entre l'aspect extérieur fait de grâce majestueuse mais aussi d'intégrité morale, dans le portrait du roi. Dans son premier traité consacré à l'éducation du prince³², Pontano soulignait déjà l'importance que doit accorder le souverain à son apparence, de façon à susciter autour de lui une perpétuelle admiration. Sa grandeur, sa majesté, doivent se manifester, pour émouvoir les proches comme les étrangers et le peuple tout entier. Ici le terme *decus*, qui relève aussi bien d'un style héroïque, traduit en effet cette beauté empreinte de grandeur, qui sied au rang du personnage. Quant à *species*, lié par la *compositio uerborum* et par la syntaxe du vers à la puissance, il répond aux recommandations que Pontano avait adressées au futur souverain : la nécessité de soigner son aspect extérieur, de faire preuve de *splendor*, d'endosser la *persona* d'un bon prince dans le comportement quotidien comme dans sa représentation³³. Aussitôt après, l'introduction du personnage mythologique de Mars permet de confirmer les qualités héroïques du roi, présenté ici sous les traits d'un guerrier. On y décèle une référence à la *fortitudo*, cette qualité nécessaire du souverain, à laquelle Pontano a consacré également un traité³⁴. La répétition de la négation, au vers 23, permet de souligner un thème sonore unitaire, allitératif, qui gomme toute aspérité au discours et qui enserre la figure terrifiante du guerrier dans les deux injonctions négatives (*ne timete / nihil timete*). La souveraineté du prince se trouve encore exprimée dans le dernier distique de la phrase, aux vers 26-27 : le poète y définit Frédéric comme digne de respect, puisqu'il possède la maîtrise de la fureur guerrière et, de surcroît, le sens de la justice. Dans ce contexte de fragilisation extrême du pouvoir royal, cette affirmation de la légitimité du prince résonne d'accents plus graves que ne pourrait le laisser entendre, à première vue, le ton badin du poème : elle répond à la contestation du pouvoir aragonais par le roi de France et aux revendications de la branche espagnole de la famille prête à s'appropriier le royaume napolitain.

Le texte s'achève à nouveau sur une structure répétitive qui souligne cette fois l'enchantement de la nature concomitante à la manifestation du plaisir

³² Pontano, *De principe*, éd. cit.

³³ Sur ce point, on pourra se reporter à d'H. Casanova-Robin, « La rhétorique de la légitimité : droits et devoirs du Prince dans le *De principe* de Giovanni Pontano », *Rhetorica* 32, 4, 2014, p. 348-361.

³⁴ Ce texte, publié une première fois à Naples en 1490, constitue un second volet en quelque sorte du *De principe* : il est, comme ce dernier, adressé au duc de Calabre Alphonse II, futur roi.

du roi. Le bonheur de la contrée est ainsi dépeint comme indissociable de celui, personnel, du souverain, mais ce dernier dépend, quant à lui, d'une sérénité reconquise. La progression sémantique exprimée par la succession des trois participes présents (*lauante*, *iocante*, *spatiente*) révèle les trois étapes du nécessaire et bienfaisant loisir du prince : après l'action purificatrice (*lauante*), qui permet de se défaire des soucis et de la violence guerrière, vient le plaisir du délassement (*iocante*) et enfin l'occupation de l'espace (*spatiente*), trois éléments qui offrent une représentation concrète de l'action du prince et qui contribuent à affirmer son rôle prééminent dans le lieu devenu métonyme d'un royaume, dont Pontano a chanté ailleurs les charmes et la beauté. La promesse de prospérité et de gloire, traduite par la mention des myrtes vénusiens, convoque cette fois le premier livre du *De rerum natura* de Lucrèce : cette nouvelle référence, associée ici de façon inédite aux exclamations de joie propres à l'épithalame, conforte la représentation d'une paix retrouvée à la suite d'un cheminement philosophique travesti sous le masque du mythe.

Or, la pièce suivante, le poème II, 32 des *Hendécasyllabes*, complément de celle-là, est tout entière envahie par le couple mythique de Mars et Vénus, garants de la paix ordonnée par le roi Frédéric I^{er} :

32. <i>De Marte in balneis lauante</i>	32. Mars aux bains
<i>Marsne in balneolis? Valete castra.</i>	Mars est-il au bain? Adieu les camps.
<i>Marsne et ipse lauat? Valete bella.</i>	Mars lui-même se baigne-t-il? Adieu les guerres.
<i>Cumque illo est Cytherea? Pax adesto.</i>	La Cythérée est avec lui? Que règne la paix!
<i>Hoc sors imperat ipsa Federici.</i>	Le destin de Frédéric lui-même l'ordonne.
<i>Tu uero, Venerilla, dulce coeli</i>	Mais toi, mignonne Vénus, ornement chéri
<i>Et terræ decus, unicum et leuamen,</i>	Du ciel et de la terre, unique consolation,
<i>Mollis illecebras decoro amanti,</i>	Rends tes attraits séduisants pour ton bel amant,
<i>Blandos Marticulo tuo susurros</i>	Tes chuchotis, adressés à ton petit Mars,
<i>Fac, et delitias, libidinesque,</i>	Rends-les suaves, et, mêlant charme et désir,
<i>Misce et suauia, iunge dulce murmur.</i>	Introduis de doux murmures.
<i>His lusus adhibe beatiores;</i>	À cela, ajoute des jeux encore plus badins;
<i>Mox tinge ambrosio liquore fessum,</i>	Puis, enduis son corps las de liqueur d'ambrosie,
<i>Somnus quo placidus per ossa serpat,</i>	Pour qu'un sommeil paisible pénètre ses os
<i>Et belli rapidus furor quiescat.</i>	Et que la fureur destructrice de la guerre s'apaise.
<i>Hoc, hoc te rogat ipse Federicus.</i>	Voilà, voilà ce que te demande Frédéric lui-même.

Le texte se décline comme une variation, au sens musical du terme, exercée sur le thème du poème II, 31 : la paix procurée par les bains, lorsque le souverain prend le temps de s'y adonner, nécessaire *recreatio animi et corporis*, se trouve

transposée dans l'univers de la fable. La trame mythologique, plus ténue, dans la pièce précédente, devient prépondérante, bien que le roi Frédéric I^{er} continue d'être présent.

D'emblée, le titre, « Mars aux bains », présente une situation inattendue pour qui n'aurait pas lu la pièce précédente, sinon paradoxale, puisqu'une telle posture est généralement dévolue aux divinités féminines. Certes, l'analogie de situation entre le dieu de la guerre et le roi Frédéric inscrit la paire de poèmes dans une suite à la mode épigrammatique. On y retrouve en effet, sous l'infléchissement marqué vers le monde de la fable, l'esthétique catullienne richement accentuée, par la récurrence des diminutifs, qui va de pair avec le choix de représenter une sensualité accrue. Le procédé de variation est opéré aussi en référence au couple lucrétien de Mars séduit par Vénus, avec une focalisation sur la scène amoureuse. Mais Pontano choisit d'enter le point final de la courte pièce sur la représentation du sommeil, posé ici en antithèse au *furor rapidus* : ce motif, récurrent sinon obsessionnel dans l'œuvre poétique de l'Humaniste, est toujours investi d'un symbolisme de paix et de sérénité retrouvée, de complétude du couple aussi et, partant, d'une satiété des sens. La permanence du langage catullien, ici détourné vers un sémantisme quelque peu divergent, permet de mesurer la réélaboration opérée par le poète : ce n'est plus la passion destructrice qui se glisse jusqu'au fin fond des os de l'amant³⁵, mais le sommeil, dispensateur de paix, qui éteint toute velléité violente. La densité du motif permet également un glissement vers le rêve et l'imaginaire, justifiant ainsi le caractère invasif du mythe, comme une autre forme d'*otium* spirituel, qui serait le pendant d'un *otium* physique. Le dernier mot, *Federicus*, marque le retour au réel ou du moins la sortie du monde de la fable et il rappelle la visée parénétiq ue discrète mais inhérente au texte : le prince est invité à conquérir la paix, une fois restaurée sa sérénité intérieure.

Si l'adresse à un monarque dans les dernières pièces d'un recueil sur les délices de Baïes peut surprendre, Pontano s'ingénie, une fois la surprise du lecteur éveillée, à démontrer la complémentarité des thématiques, leur caractère indissociable, au même titre que l'unité profonde qui existe entre son œuvre poétique et ses écrits éthico-philosophiques. Le prince doit se ménager un temps d'*otium* : l'espace imparti à la *refocillatio animi* devient aussi celui d'une restauration d'une concorde politique et humaine, sur la terre campanienne. La légèreté du mythe choisi, la fantaisie d'un paysage transfiguré par l'écriture et évoqué par le mètre sautillant de l'hendécasyllabe sont les nécessaires aliments d'une méditation intérieure qui vise à apaiser les tourments et à retrouver une sérénité compromise un temps par les violences et les combats. Pontano suit

35 Cette description physiologique de la passion est décrite dans le poème 76 de Catulle.

en cela le modèle proposé par Sénèque à la fin du *De otio*, telle qu'elle nous est parvenue :

Quod si non inuenitur illa res publica quam nobis fingimus, incipit omnibus esse otium necessarium, quia quod unum præferri poterat otio nusquam est.

Et si la république telle que nous la concevons est impossible à rencontrer, l'oisiveté devient une nécessité pour tous, puisque la seule chose qu'on pût préférer à l'oisiveté n'existe en réalité nulle part³⁶.

Mais s'il choisit le verbe poétique, qu'il assortit d'une musicalité d'un raffinement sans égal, il vise moins l'agrément esthétique – quoique cette dimension ne soit jamais négligeable, chez l'auteur du *De splendore* et le chantre de l'*admiratio* – qu'il n'exprime la conviction intime que le langage du vers, plus que tout autre, permet à l'homme d'entrer en résonance avec l'unité du monde, quelles que soient les contingences.

³⁶ Sénèque, *De otio*, VIII, 3, dans *Dialogues*, éd. cit. t. IV, p. 122.

LES ÉPIGRAMMES LATINES D'ANGE POLITIEN À LAURENT DE MÉDICIS

Émilie Séris

Le poète humaniste florentin Ange Politien (1454-1494) a adressé des épigrammes latines à Laurent de Médicis, qui fut son principal protecteur, pendant une vingtaine d'années, de 1472 quand, encore étudiant au Studio de Florence, il sollicite la première fois ses faveurs, à la mort de celui-ci, en 1492¹. Politien n'a pas eu le temps de publier lui-même, de son vivant, son *Liber epigrammaton* et la dispersion de ses manuscrits, après sa mort, n'a pas facilité la tâche des éditeurs.

En l'absence d'une édition critique récente des épigrammes latines de Politien, je donne ici le texte édité en 1867 par Isidoro del Lungo². J'ai sélectionné les poèmes dédiés à Laurent le Magnifique et j'en ai modifié l'ordre, renonçant à la chronologie pour privilégier des regroupements autour de thèmes comme la relation du poète au mécène, l'éloge du prince et de sa famille, la célébration de présents somptueux offerts à Laurent et les promesses d'immortalité. J'ai aussi pris la liberté d'insérer une pièce présentée par Isidoro del Lungo parmi les élégies, mais qui s'apparente, par l'argument et les motifs, à certaines épigrammes.

- 1 Sur les épigrammes latines d'Ange Politien, on pourra consulter notamment I. Maier, *Ange Politien. La formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève, Droz, 1966, p. 133-152 ; E. Bigi, « La lirica latina del Poliziano », dans *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, p. 120-150 ; M. Martelli, « Nota a Poliziano *Epigrammaton latinorum*, XXIX 3 », *Interpres*, 3, 1980, p. 270-281 ; P. Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 421-445 (2^e éd. rev. et augm., Paris, Les Belles Lettres, 2012) ; P. Viti, « Su alcune poesie encomiastiche del Poliziano per Lorenzo il Magnifico », dans *Il Poliziano latino. Atti del Seminario di Lecce, 28 aprile 1994*, dir. P. Viti, Galatina, Congedo, 1996, p. 52-72 ; *ibid.*, dans *Poliziano nel suo tempo. Atti del VI Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano, 18-21 luglio 1994)*, dir. L. Rotondi Secchi-Tarugi, Firenze, F. Cesati, 1996, p. 55-72 ; E. Séris, *Les Étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*, Genève, Droz, 2002, p. 41-62.
- 2 *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di Angelo Ambrogini Poliziano raccolte et illustrate*, éd. I. del Lungo, Firenze, Barberà, 1867 (le texte a été légèrement modifié).

Mon vœu, en traduisant ces quelques poèmes que j'ai commencé à travailler sous sa direction, est de rendre hommage, autant qu'il m'est possible, au traducteur magnifique qu'est Pierre Laurens :

Ad Laurentium Medicem

À Laurent de Médicis

*Cum referam attonito, Medices, tibi carmina plectro,
Ingeniumque tibi seruiat omne meum,
Quod tegor attrita ridet plebecula ueste;
Tegmina quod pedibus sint recutita meis;
Quod digitos calige, disrupto carcere, nudos
Permittunt caelo liberiore frui;
Intima bombycum uacua est quod stamine uestis,
Sectaque de cæsa uinacula fallit oue.
Ridet; et ignarum sic me putat esse poetam,
Nec placuisse animo carmina nostra tua.
Tu contra effusas toto sic pectore laudes
Ingeris, ut libris sit data palma meis.
Hoc tibi si credi cupis et cohibere popellum,
Laurenti, uestes iam mihi mitte tuas.*

D'une lyre inspirée je te loue, Médicis,
Mon génie tout entier s'emploie à ton service,
Mais le peuple se rit de mon habit usé,
Du fait que j'ai des bas rapiécés sur les jambes;
Que mes chausses trouées, ne les enfermant plus,
Laissent vivre à l'air libre mes doigts de pied nus;
Que ma chemise manque de fil teint de pourpre
Et imite la laine de brebis tondue.
Il rit et il me tient pour un mauvais poète,
Il pense que nos chants à ton âme ont déplu,
Quand toi de tout ton cœur tu répands des louanges,
Au point qu'on a donné à mes livres la palme³.
Veux-tu que l'on t'en croie et contenir la foule?
Envoie moi maintenant, Laurent, tes vêtements!

150

Ad eundem

Au même

*Dum cupio ingentes numeris tibi soluere grates,
Laurenti, etatis gloria prima tuæ,
Excita iam dudum longo mihi murmure, tandem
Adstitit arguta Calliopea lira.
Adstitit; inque meo preciosas corpore uestes
Ut uidit, pauidum rettulit inde pedem,
Nec potuit culti faciem Dea nosse poeta
Corporaque in tyrio conspicienda sinu.
Si minus ergo tibi meritas ago carmine grates,
Frustrata est calamum Diva uocata meum.
Mox tibi sublato modulabor pectine uersus,
Cultibus assuerit cum mea musa nouis.*

Je voulais par mes vers te rendre un grand hommage,
Laurent, toi la première gloire de ton siècle;
Je murmurais longtemps : à la fin éveillée,
Approcha Calliope à la lyre harmonieuse.
Fort bien, mais en voyant mes habits précieux,
Effrayée, loin d'ici elle s'en retourna.
La déesse n'a pas reconnu le visage
Du poète paré et drapé dans la pourpre.
Mon chant ne te rend pas un assez digne hommage?
La déesse invoquée a frustré mon calame.
Bientôt, je t'offrirai un éloge sublime,
Quand j'aurai habitué ma muse à ma parure.

3 Politien s'est fait connaître à l'âge quinze ans en dédiant à Laurent de Médicis des traductions de l'*Illiade* en hexamètres latins ; le livre II en 1470, le livre III en 1471 et bientôt les livres IV et V. Recommandé par son maître Marsile Ficin, au titre d'*homericus adulescens*, il entra au service du Magnifique probablement en 1473.

Ad eundem

*Nescio quos media cœli de sede petitos
Luminibus radios suspicor esse tuos.
Nam quoties oculos in me conuertis amicos,
Complector cunctas pectore letitias;
Tunc faciles subeunt muse, tunc ipse uidetur
Purus Apollinei sideris esse nitor.
At quoties oculos a me deflectis amicos,
Complector nullas pectore letitias;
Non faciles subeunt muse, non ipse uidetur
Purus Apollinei sideris esse nitor.
Cur ergo auertis, Laurenti, lumina? Redde
Redde meis, queso, lumina luminibus;
Letitias mihi redde meas; redde, inuide, musas
Quas tua mi rapiunt lumina: sed propera.*

Ad Laurentium Medicem.

Extemporaneum epigramma

*O ego quam cupio reducis contingere dextram,
Laurenti, et leto dicere letus aue!
Maxima sed densum capiunt uix atria uulgus,
Tota salutantum uocibus aula fremit.
Vndique purpurei Medicem pia turba senatus
Stat circum; cunctis celsior ipse patet.
Quid faciam? accedam? nequeo; uetat inuida turba.
Alloquar? at pauido torpet in ore sonus.
Aspiciam? licet hoc, toto nam uertice supra est;
Non omne officium turba molesta negas.
Aspice sublimi quem uertice fundit honorem
Sidereo quantum spargit ab ore iubar;
Quæ reducis facies, letis quam letus amicos
Respondet nutu, lumine, uoce, manu.
Nil agimus; cupio solitam de more salutem
Dicere, et officium persoluisse meum.
Ite mei versus, Medicique hæc dicite nostro:
Angelus hoc mittit Politianus aue.*

Au même

Je ne sais quels rayons tirés du haut des cieux
– Je le soupçonne – brillent au fond de tes yeux.
Chaque fois que tu tournes vers moi tes yeux amis,
J’embrasse dans mon cœur toute félicité.
Les muses sont dociles et il me semble voir
De l’astre d’Apollon le pur éclat lui-même.
Mais lorsque tu détournes de moi tes yeux amis,
Je n’embrasse en mon cœur nulle félicité.
Indociles, les muses ; il ne me semble voir
De l’astre d’Apollon le pur éclat lui-même.
Pourquoi donc me quitter, Laurent, des yeux ? rends-moi
La lumière, de grâce, rends tes yeux à mes yeux !
Rends ma félicité ; rends moi, jaloux, les muses
Que tes yeux me ravissent ! Néanmoins, hâte-toi !

À Laurent de Médicis,

Épigramme improvisée

Ô combien je voudrais serrer ta main, Laurent,
Et par un gai « bonjour ! » fêter ton gai retour⁴.
Mais ton palais accueille à peine la foule dense,
Des cris de tes sujets toute la cour frémit.
Partout, la pieuse troupe des nobles en pourpre
Entoure Médicis ; plus haut qu’eux, il paraît.
Que faire ? approcher ? non : la foule m’en empêche.
Lui parler ? mais le son se fige dans ma bouche.
L’observer ? je le puis : d’une tête il domine ;
Tu ne me dénie pas tout devoir, foule odieuse.
Vois la gloire qu’il verse de sa tête sublime,
Tout l’éclat qu’il répand de sa face étoilée ;
Quel air à son retour ; comme il répond gaiement,
D’un signe, un regard, un mot, la main à ses gais amis.
Non, je ne puis rien faire. Je voudrais lui donner
Mon salut habituel et remplir mon devoir.
Allez, mes vers, et dites à notre Médicis :
« C’est Ange Politien qui t’envoie ce bonjour ! »

4 L’épigramme fut sans doute composée en mars 1480 pour le retour de Laurent après son voyage à Naples et le succès de son alliance avec le roi Ferdinand.

Ad Laurentium Medicem,

*Pro sacerdotio accepto in templo diui Pauli,
Cum adhuc sub iudice lis esset*

*Gratatur, Laurens, uenienti nuper in urbem
Quantum hominum tota uiuit in urbe mihi.
Vtique omneis taceam, studium quos copulat aut tu,
Quosque uetus nobis uinxit amicitia,
Caupo, auceps, lanuus, pisto, cocus, institor urgent;*

Hinc me ungit tactu fartor, at inde cocus:

*Hic me ueste trahit, hinc basior, inde salutor;
Occurro his uultu, lumine, uoce, manu.
Gratatur, paulum quod habes. – Vox omnibus
hec est.
Non habeo paulum – dico. Quid ergo? – Nihil.*

Ad eundem

*O ego si possem laqueo subducere collum,
Et pedicis uinctos explicuisse pedes!
Haud equidem dubitem uolucres superare canendo
Quas aluit campis unda Caystra suis.
At nunc, phœbeos inter uelut anser olores,
Agrestem rauco guttore fundo sonum.
Sed facile expediar, Medices, fiamque canorus,
Si modo tu dicas: Politiane, ueni.*

Laurentio Medici macenati suo

*Sum tuus, o Medices; fateor, tuque ipse fateris:
Sum tuus usque; tui sit tibi cura, precor.
Heu pereor! heu lacerant gemini mea corda leones!
Eripe me a rabidis, spes mea sola, feris.*

À Laurent de Médicis,

Pour le sacerdoce reçu à l'église de Saint-Modeste
Alors qu'il y avait encore litige⁵

Depuis, Laurent, que je suis arrivé en ville,
Tous les hommes qu'elle compte me congratulent,
Sans parler de tous ceux que l'étude ou toi me liez
Et ceux que nous attache une ancienne amitié;
Aubergiste, oiseleur, boucher, boulanger, marchand
me pressent.

Ici le charcutier, là le cuisinier de leurs doigts me
graisent;

On me tire par la manche, on m'embrasse, me salue;
Je leur offre un sourire, un regard, un mot, ma main.

– Bravo pour modeste! ils n'ont tous que ce mot à
la bouche.

– Je n'ai rien de modeste. – Comment? – Je n'ai rien
du tout.

Au même⁶

Puissé-je dégager mon cou de ce lacet,
De mes pieds enchaînés dénouer les entraves!
Nul doute, par mon chant je vaincrais les oiseaux
Que nourrit dans ses plaines l'onde du Caystre.
Mais, comme un jars parmi les cygnes d'Apollon,
Je tire un son agreste de ma gorge rauque.
Tu me délivrerais et me rendrais ma voix,
Médicis, en disant: « Politien, rejoins-moi! »

Pour Laurent de Médicis, son mécène

Je suis tien, ô Laurent; je l'avoue, comme toi.
Je suis tien pour toujours; prends soin de ton sujet.
Las, je meurs! Las, deux lions me lacèrent le cœur!
Des bêtes enragées sauve-moi, mon seul espoir.

5 En 1477, Politien a sollicité auprès de Laurent de Médicis le prieur de San Paolo, que Sixte IV voulait attribuer au neveu de Giovanni Tornabuoni. Il obtint finalement gain de cause. Pour rendre le jeu de mots sur le nom de Paul (*Paulum/paulum*), nous avons changé « saint Paul » en « saint Modeste ».

6 Cette épigramme et la suivante pourraient dater de la fin de l'année 1479, époque où Politien s'est brouillé avec Laurent et où le prince a écarté le poète de la cité de Florence.

In Laurentium Medicem

*Ante erat informis, Laurens, tua patria truncus,
Nunc habet ecce suum, te tribuente, caput.
Namque tuis nimia est frenata licentia nuper
Legibus: hoc patrie quis neget esse caput?
Cæca fuit quondam tua dicta Fluentia: sed nunc
Cuncta, oculos illi te tribuente, uidet;
Ocia namque piis statuisti dulcia musis,
Quas patrie ueros dixeris esse oculos.
Consilium dic esse aures, quo consulis illi.
Quod fugit insidias te duce, nare ualeat.
Cum dederit largas illi tua dextera fruges,
Os habet: hoc totum patria corpus alit.
Impensis ductuque tuo Volaterra repulsas
Accepit leges: hæc sua dextera fuit.
Pene puer læuamque manum clypeumque dedisti,
Cum tuta a misera seditione fuit.
Præmia certa manent iustos, rata pœna nocentes:
Hisce urbem pedibus comprobat ire Solon.
Præterea auratos posito squallore capillos
Compsit, et aurata candida ueste nitet:
Hoc decus educti templorum ad sidera sumptus,
Hoc Medicæ præstant ardua tecta domus.
Sic patriam gignis, Laurens, educis et ornas,
Patria sic uero te uocat ore patrem.*

Ad Laurentium Medicem

*Non ne magis referam Petrum, patriæque parentem
Cosmum? non Medicæ pignora bina domus?
Temperet ut Lydos tanta Laurentius arte,
Stelligeros quanta Iuppiter ipse polos;
Vt tandem, conata iugo subducere collum,
Protendit uictas iam Volaterra manus;*

Sur Laurent de Médicis

Ta patrie, ô Laurent, était un tronc informe,
Maintenant, grâce à toi, elle porte une tête;
Car l'excès de licence est freiné par tes lois:
Qui nierait que c'est là de ta patrie la tête ?
Elle, jadis aveugle, ta nommée « Fluence »⁷,
Voit tout avec les yeux que tu lui as donnés.
Car tu as établi les doux loisirs des muses,
Qui sont de la patrie, dirais-je, les vrais yeux.
Dis qu'elle a pour oreilles ton gouvernement.
Son nez, c'est d'éviter grâce à toi les embûches.
Ta main lui a offert d'abondantes moissons,
C'est sa bouche: par là tout son corps est nourri⁸.
À tes frais et tes ordres Volterre accepta
Les lois qu'elle haïssait, et ce fut sa main droite⁹.
Presqu'enfant, tu donnas la main gauche et l'écu,
Lorsqu'elle fut sauvée de la vile révolte¹⁰.
Des présents pour les justes, aux coupables des peines:
Sur ces pieds doit marcher la cité, dit Solon.
En outre, elle a coiffé sa chevelure d'or
Et, jadis négligée, brille en vêtement d'or:
Ce lustre vient des temples touchant les étoiles
Et des toits élevés du palais Médicis.
Tu engendres, nourris et revêts la patrie,
Laurent; à juste titre elle te nomme père.

À Laurent de Médicis¹¹

Rappellerai-je Pierre et le père de la patrie,
Côme? ou les deux bijoux de la maison Médicis?
Laurent gouverne les Lydiens avec tant d'art
Que Jupiter lui-même les cieux étoilés.
Volterre, qui cherchait à secouer le joug,
Tend enfin, désormais, ses deux mains dominées.

7 Selon une tradition ravivée par Politien, *Fluentia* était le nom antique de Florence.

8 Florence connut une grave famine en 1473. La population fut sauvée grâce à la générosité de quelques familles, dont celle des Médicis.

9 La révolte de Volterra, cité sujette de Florence, fut réprimée par Laurent de Médicis en 1472.

10 Pierre de Médicis échappa en 1466 à un complot tramé par les familles Pitti et Acciaiuoli. Laurent se signala à cette occasion en prenant les armes pour sauver son père.

11 Del Lungo publie ce poème dans les élégies.

*Vt modo Palladiæ Pisis cedetis Athenæ,
 Ociaque antiquæ dulcior Parthenopes.
 Non ne magis referam ludicræ munera pugne,
 Verinus quamuis dixerit ille meus?
 Pene puer iuvenes ualido Laurentius ictu
 Deiecit, forti conspiciendus equo;
 Pene puer terræ galeas deuoluit inanes,
 Strauit cornipedes arma uirosque simul:
 Has ego non humili complectar carmine laudes,
 Virtutis referens munera prima sue.
 Pene puer fudit patriæ Laurentius hostes,
 Compulit et proprios deseruisse lares;
 Armatos ciues armis circumdatus ipse
 Duxit, et infidas expulit urbe manus:
 Territus effugit patriis Detisaluis ab oris,
 Nunc terit in longa tempora pauperie.
 Hæc mea Musa canet, nostro hæc sint ore canenda,
 Et meus hoc tantum puluere sudet equus.
 His mihi descriptis, libeat quoque forsan ad illos
 Flectere conuerso protinus axe rotas.*

Ad eundem

*Cum commissa sibi tellus malefida negasset
 Semina, et agricolæ falleret herba fidem;
 Protinus optatas patriæ tua dextera fruges
 Obtulit, et celerem iussit abire famem.
 Nec mora; pisæis commutas sedibus urbem
 Seruatam, et nimio tempore lentus abes.
 Heu, quid agis, patriæ, Laurens, te redde gementi.
 Non facta est donis letior illa tuis:
 Mæsta dolet, malletque famem perferre priorem
 Quam desiderium patriæ ferre tui.*

Vous céderez à Pise, Athènes de Pallas,
 Et doux loisirs de l'antique Parthénon¹².
 Rappellerai-je les trophées du tournoi,
 Quoique mon cher Verino l'eût déjà traité¹³ ?
 Presque enfant, Laurent a occis d'un coup puissant
 De jeunes gens, s'illustrant sur son fier destrier.
 Presque enfant, il fit rouler à terre des casques vides,
 Renversa des chevaux, des armes et des héros.
 Je chanterai ces éloges en vers sublimes,
 Rappelant les premiers exploits de sa vertu.
 Presque enfant, Laurent chassa l'ennemi public,
 Et le contraignit à quitter ses propres lares;
 Les citoyens armés il conduisit lui-même,
 En armes, et de la ville chassa l'armée félonne;
 Detisalvi a fui, terrifié, nos frontières,
 Désormais il croupit pour longtemps dans la misère¹⁴.
 Ma Muse louera ces faits; puissé-je les chanter,
 Mon cheval ne suer que dans cette poussière.
 Une fois rapportés, peut-être aussi vers d'autres
 Tournerai-je aussitôt les essieux de mon char.

Au même

La terre avait gardé les semences confiées,
 Perfide; l'herbe trompait la foi du paysan.
 Ta main offrit alors les moissons espérées
 À la patrie, et promptement chassa la faim.
 Nul répit: contre Pise tu changes la ville
 Sauvée; trop longtemps tu t'attardes au loin.
 Hélas! Reviens, Laurent, à ta patrie en pleurs.
 Tes présents ne l'ont pas rendue plus florissante:
 Triste, elle dépérit: elle aimait mieux souffrir
 De la faim, ta patrie, que du regret de toi.

12 Laurent de Médicis a financé la restauration de l'Université de Pise et s'est rendu pour cette raison dans la cité vassale en 1474.

13 Ugolino Verino aurait composé des vers pour chanter la joute remportée en 1469 par Laurent de Médicis.

14 Diotaluvi Neroni fut l'un des principaux acteurs de la conjuration contre Pierre de Médicis. Allusion à la couronne civique que les Romains attribuaient aux soldats qui sauvaient la vie d'un compagnon d'armes. Laurent de Médicis l'aurait méritée en sauvant ses concitoyens de la disette.

In eundem

*Cum ruri querna corona fronte redimitum uiderem,
ex tempore.*

*Quam bene glandifera cingis tua tempora quercu,
Qui ciuem seruas non modo sed populum!*

Ad eundem

*Inuideo Pisis, Laurenti, nec tamen odi,
Ne mihi displiceat quae tibi terra placet.*

Ad eundem

Celsa triumphatis, Medices, Florentia Pisis

Inuidet. Vt dominam se putet ipsa, redi.

*In Laurentium Juliumque Petri filios,
Fratres piissimos*

*Nec tanta? Nec tanta CEBalios tenuit concordia
fratres,*

*Nec tanto Atridas foedere iunxit amor,
Implicuit quanto Medicum duo pectora nexu
Mitis amor, concors gratia, pura fides.
Vnum uelle animis, unum est quoque nolle duobus,
Conque sibi alterna dant capiuntque manu.*

*Esse quid hoc dicam, Juli, et tu, maxime Laurens?
Anne duos una mente calere putem?*

In picturam puelle

*Quae in deliciis Laurentio Medici est.
Ne dubita, picta est quam cernis uirgo: sed acres
Hisce oculis flammis ei aculatur Amor;
Hisce oculis uocem dedit ars, linguaque negauit.
Heu fuge! Sed nulla est iam fuga: uulnus habes.*

Sur le même

Alors que je le voyais le front orné d'une couronne de
chêne rustique, improvisé.

Comme ceint bien tes tempes le chêne glandifère,
Toi qui sauves le peuple, outre le citoyen!

Au même

J'envie Pise, Laurent, mais je ne la hais pas:
La terre qui te plaît ne doit point me déplaire.

Au même

La haute Florence, Médicis, envie Pise dont elle a
trionphé.
Pour qu'elle-même pense qu'elle est la maîtresse,
reviens.

Sur Laurent et Julien, fils de Pierre,
Les plus dévoués des frères

Telle concorde n'a lié les CEBalides,
D'un tel pacte l'amour n'a uni les Atrides
Qu'enserrent dans leurs nœuds les cœurs des Médicis
Doux amour, bonne entente, absolue loyauté.
Deux esprits: un seul vœu, un seul refus aussi.
Leurs mains s'offrent et se prennent tour à tour le
cœur.

Que dirai-je, Julien, et toi, très grand Laurent?
Vous brûlez tous les deux, je crois, d'une même âme.

Sur le portrait d'une jeune femme

Qui fait les délices de Laurent de Médicis.
Nul doute: elle est peinte la belle que tu vois,
Mais Amour de ses yeux lance des flammes vives.
À ses yeux l'art donna les mots niés à sa langue.
Fuis! Mais plus de refuge! Te voilà blessé.

<i>In equum Laurentii Medicis</i>	Sur le cheval de Laurent de Médicis ¹⁵
<i>Et uolucrum et zephyros cursu praeuertitur ipsos Quem tibi misit equum barbana, Laure, Nomas. Cesserit huic pauidas submittens Pegasus alas, Jamque deo parens Cyllarus CEBalidæ. Hunc aut carceribus aut meta cernere in ipsa, Laure, licet; medio non licet in stadio.</i>	Il devance à la course l'oiseau et les zéphyrus eux-mêmes, Le cheval que t'envoya, Laurier ¹⁶ , la Numidie barbare. Pégase lui eût cédé, abaissant ses ailes pavides, Et bientôt Cyllare, obéissant au divin CEBalide ¹⁷ . Dans les stalles ou à la borne d'arrivée, On peut le voir, Laurent; pas au milieu du stade.
<i>Ad Laurentium Medicem, De cane hebro</i>	À Laurent de Médicis, Sur son chien espagnol
<i>Quod canis hesperio, Medices, tibi missus ab Hebro Terribiles uasto strangulat ore feras, Ast hominem pauido metuit contingere rictu, Nil mirum; domino conuenit ille suo: Sic tua nam sontes, Laurenti, pœna cœrcet, Sic referunt abs te præmia digna pii.</i>	Ton chien venu de l'Hèbre espagnol, Médicis, Égorge les terribles fauves de ses crocs, Mais craint d'effleurer l'homme d'un museau timide; Rien d'étonnant; il est l'image de son maître: Ta justice punit les coupables, Laurent, De toi les pieux obtiennent digne récompense.
<i>Ad Laurentium Medicem</i>	À Laurent de Médicis
<i>Quicquid habent Natura tibi et Fortuna dederunt, Sed tamen hæc superas munera consilio: Nam sunt illa quidem paucis communia tecum, Maxima consilii gloria tota tua est. Consilio quid agis cupiunt imitariæ omnes, Laurenti, rerum maxime; nemo potest.</i>	Elles t'ont tout donné, Nature et la Fortune, Mais par ton jugement tu dépasses ces dons: Car si tu les partages avec quelques-uns, Tu as toute la gloire de ton jugement. Tous veulent imiter tes actes réfléchis, Laurent, le Magnifique: aucun ne réussit.
<i>Ad eundem</i>	Au même
<i>Cui tua gesta licet breuibus comprehendere, Laurens, Ille breui cœlum claudet et astra manu.</i>	Qui peut saisir, Laurent, tes exploits d'une rime Enclora ciel et astres dans sa paume infime.
<i>Ad eundem</i>	Au même
<i>Num tibi littorea collectum Anthedone gramen Diuinum extemplo pectus et ora dedit,</i>	Est-ce l'herbe cueillie aux rives d'Anthédon Qui t'a donné le cœur et la bouche d'un dieu ¹⁸ ?

15 Laurent le Magnifique reçut du roi d'Égypte en 1487 un cheval pur sang.

16 Laurent de Médicis s'était réapproprié l'emblème du laurier, par un jeu onomastique comparable à celui développé par Pétrarque pour Laure.

17 Cyllare était le cheval fidèle de Castor.

18 Glaucos, pêcheur béotien, avait acquis en mangeant certaines herbes le don de divination. Il fut changé en dieu marin.

*Nil mortale sapis, Laurens, sed pectore cælum,
Sed cælum lingua, mente, animoque refers.
Cum referas cælum, cælum tibi præmia fiet:
Tu cito parta tamen præmia sero pete.*

*Ad eumdem,
Votum*

*Det tibi Nestoreos, Laurenti, Juppiter annos,
Nestoreum quoniam pectus et ora dedit.*

Laurent, tu ne sens rien de mortel, mais ton cœur,
Ta langue et ton esprit réfléchissent les cieux.
Tu réfléchis le ciel, il sera ton présent:
Mais prends tard un présent offert spontanément.

Au même,
Vœu

Que Jupiter te donne les ans de Nestor¹⁹,
Laurent: il t'a donné son cœur et sa parole.

¹⁹ Héros de la guerre de Troie, le roi Nestor était renommé pour sa sagesse et son éloquence. Il vécut trois générations d'hommes.

ILLUSTRISSIMA IOANNA ARAGONIA:
MUSE PHILOSOPHIQUE ET POÉTIQUE

Laurence Boulègue

Parmi les beautés célébrées au Cinquecento, Jeanne d'Aragon (1502-1575) est sans doute, encore aujourd'hui, l'une des figures les plus connues, par les louanges littéraires des nombreux écrivains attachés à la cour napolitaine et au château d'Ischia, où elle se retira en compagnie mondaine, et, plus encore, par le célèbre tableau attribué à Raphaël, ou plutôt à son disciple Giulio Romano¹, exposé au musée du Louvre parmi les chefs-d'œuvre italiens du xvi^e siècle. Quand bien même l'identification du modèle serait-elle aujourd'hui remise en question au profit de dona Isabel de Requesens², les conservateurs du Louvre continuent de sous-titrer le fameux portrait du nom de la princesse aragonaise. Quand bien même ne s'agirait-il que d'une copie de l'œuvre précédente, le château de Cheverny a fait du portrait qu'il possède une des pièces majeures du Grand Salon, en regard du portrait de Côme de Médicis attribué au Titien. C'est bien l'illustrissime Jeanne qui, depuis que Giorgio Vasari l'a identifiée comme modèle du tableau, est associée à sa renommée³.

- 1 On doute que Raphaël ait lui-même réalisé entièrement le tableau. Au Louvre, il est attribué à Giulio Romano, que Raphaël aurait envoyé à Naples faire une esquisse : Raphaël aurait peut-être peint le visage et Giulio Romano le reste du tableau.
- 2 M.P. Fritz, Conférence du 3 juin 1994 : *Giulio Romano et Raphaël. La vice-reine de Naples*, trad. C. Nydegger, Paris, Service culturel du Musée du Louvre, s.d., p. 27-35.
- 3 Selon Vasari, le cardinal Bibbiena, envoyé comme légat du pape auprès du roi de France François I^{er}, aurait, à cette occasion, en 1517, commandé le portrait de Jeanne d'Aragon à Raphaël : voir G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1984, t. VII, p. 171. Selon M.P. Fritz, l'identification de Jeanne d'Aragon comme modèle semble reposer sur une erreur d'interprétation d'un passage de Brantôme qui, dans son *Recueil des dames galantes*, à la fin du xvi^e siècle, décrit un portrait de la collection royale à Fontainebleau, sans doute celui-ci, en parlant de Jeanne, reine de Naples, protectrice de Pétrarque et de Boccace (Brantôme, *Recueil des Dames. Poésies et Tombeaux*, éd. É. Vaucheret, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 213). Il s'agissait alors, dans son esprit, de Jeanne d'Anjou qui vécut au xiv^e siècle. Mais Vasari, lui, pense qu'il s'agit d'un modèle contemporain. Cette interprétation l'a emporté : on conserva le prénom du modèle auquel pensait Brantôme, tout en l'attribuant à une contemporaine de la création du tableau, Jeanne d'Aragon. Voir M.P. Fritz, *Giulio Romano et Raphaël, op. cit.*, p. 4-6.

Parmi les nombreux admirateurs de la princesse, Agostino Nifo, le premier, révéla sa beauté en une description détaillée de toutes les parties de son corps dans le *De pulchro et amore* qu'il publia en 1531⁴. Attaché alors au prince Sanseverino de Salerne, le philosophe padouan évolue dans les milieux napolitains comme en témoignent les dédicaces de ses traités de philosophie morale et politique composés dans les années 1530⁵. Le *De pulchro et amore* s'ouvre sur un hommage à Pompeo Colonna⁶, commanditaire de l'ouvrage, qui, depuis que ses relations avec le pape se sont dégradées au fur et à mesure que ce dernier s'éloignait de la politique impériale, vit dans la région de Naples. Il fréquente la cour raffinée de Jeanne d'Aragon, protectrice de nombreux écrivains et Humanistes, tenant salon dans son château d'Ischia, où elle vit depuis 1526, entourée de courtisans.

Fait rarissime en matière d'éloge de la beauté féminine : les nombreux poètes qui, à leur tour, ont chanté l'éclat de Jeanne d'Aragon, ont donc suivi les traces d'un philosophe. Sans doute le portrait de Nifo doit-il bien davantage à l'art poétique qu'au répertoire philosophique, mais c'est au sein d'un traité consacré à une réflexion rigoureuse et inédite sur le beau et sur l'amour qu'il prend place, scellant ici une alliance nouvelle des deux disciplines que sont la philosophie et la poésie.

C'est au chapitre V du *De pulchro* que Nifo offre aux regards de tous la beauté de Jeanne d'Aragon en une description qui emprunte aussi bien au modèle rhétorique de l'art du portait qu'aux règles de la proportion, héritées du canon de Vitruve au livre III du *De architectura*, et du sens des couleurs de l'art pictural :

Quod autem omni ex parte ac simpliciter in rerum ipsa natura pulchrum sit argumento nobis est Illustrissima Ioanna, quæ tum animo, tum corpore omni ex parte pulchra est. Animo quidem, est enim ea heroines morum præstantia ac suavitas (quæ animi ipsa est quidem pulchritudo) ut non humano sed diuino semine nata esse censeatur. Corpore uero, quandoquidem forma, quæ corporis est pulchritudo, est tanta ut nec Zeusis, cum Helenæ speciem effingere decreuisset apud Crotoniatas

4 A. Nifo, *Ad illustrissimam Joannam Aragoniam, Tagliacocci principem, De pulchro liber et de amore liber*, Romæ, apud Antonium Bladum, 1531. Pour une édition et une traduction moderne, voir aussi A. Nifo, *De pulchro et amore*, éd., trad., intr. L. Boulègue, Paris, Les Belles Lettres : I. *De pulchro liber*[Le Livre du beau], 2003 et II. *De amore liber*[Le Livre de l'amour], 2011.

5 Il s'agit des opuscules composant la *Prima pars opusculorum in quinque libris diuina* (Venetiis, per Petrum de Nicolinis de Sabio, Impensis Domini Octauiani Scoti, 1535), qui comprend les *De uera uiuendi libertate* (1530), *De diuitiis* (1531), *De his qui in solitudine apte uiuere possunt* (1531), *De sanctitate et prophanitate* (s.d.), *De misericordia liber unus* (1533).

6 Fils de Girolamo di Antonio, prince de Salerne, et de Vittoria Conti, Pompeo Colonna est naturellement très proche des milieux napolitains et aragonais. Pour une biographie plus détaillée, voir Fr. Petrucci, s.v. « Colonna, Pompeo », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 27, 1982, p. 407-412.

tot puellarum partes ut unam Helenæ effigiem describeret, perquisiuisset sola illius inspecta ac peruestigata excellentia. Nam mediocri statura erecta ac gratiosa membris quadam admirabili ratione formatis ornatur; cuius habitudo nec pinguis, nec ossea, sed succulenta; colore non pallido, sed ad rubrum albumque uergente; capillis oblongis aureisque; auribus paruis ac rotundis ad os commensuratis; semicircularibus superciliis suffuscis quorum pili breues sunt nec densitudine horrentes; cesiis ocellis cunctis stellis lucidioribus qui charites atque hilaritatem omni ex parte perflant; subnigris palpebris quarum pili non prolixi, sed decenti ratione compositi sunt; naso perpendiculariter a superciliorum intercapedine ducto, mediocri magnitudine atque æquali decorato. Vallecula, quæ inter nasum et os est interposita diuina quadam proportione formata est; ore ad paruitatem uerso, semper dulce quoddam subridente, basiola turmatim aduolantia longe magis ad se trahente quam magnæ ferrum aduocet atque rapiat, cuius crassiuscula labella mellea ac corallina sunt. Dentes quoque parui, perpoliti, eburnei, ac decenter contexti; anhelitu, qui ex eo exhalat, admirabilem odoris suauitatem redolente; uoce quæ non hominem, sed deam sonat; mento conuallæ quadam admodum intersecto; maxillis niueo roseoque colore affectis. Facie uniuersa quæ ad rotunditatem tendens uirilem uultum refert; recto ac procero collo, albo atque perpleno inter humeros illustri quadam ratione collocato; pectore amplo planoque ubi os nullum cernitur, in quo mamillæ rotundæ decenti mensura correspondentes suauissimo fragrantis odore persicis pomis persimiles redolent; crassiuscula admodum manu siluestri parte niuea, domestica uero eburnea, quæ facie ipsa non est oblongior, cuius pleniუსculi digiti rotundique non breues sunt; ungues subincurui atque pertenues, colore per quam suauis; thorace pyri euersi formam subeunte, sed pressam, cuius uidelicet conus ad sectum transuersum paruus atque sphericus, basis ad colli radicem longitudine ac planitie excellenti proportione formatis collocantur; uentre sub pectore decenti et latere cui secretiora respondeant; amplis atque perrotundis coxendicibus, coxa ad tibiam, et tibia ad brachium, sexquialtera proportione se habente; humeris diuina ratione ad ceteras corporis partes commensuratis; pedibus modicis, digitorum admirabili compositione structis; cuius symmetria ac pulchritudo tanta est ut non iniuria inter cælicolas collocari digna sit. Quod si morum concinnitas, forma atque gratia tanta est, non modo in rerum natura simpliciter pulchrum, uerumetiam nihil preter hominem pulchrum dicendum est. Igitur pulchrum esse in rerum natura supponendum est, deinde disserendum quid ipsum pulchrum sit, ac quale, in quoue sit.

Que le beau existe en tous points et en soi dans la nature, l'illustrissime Jeanne, totalement belle d'âme et de corps, nous est un argument pour le prouver. Beauté de l'âme assurément; car, de cette héroïne, l'excellence et la douceur du caractère – qui sont la beauté même de l'âme – sont telles qu'elle passe pour être née d'une semence non pas humaine mais divine. Beauté du corps, puisque la

perfection de ses lignes, qui est la beauté du corps, est si belle que Zeuxis, alors qu'il avait décidé de peindre le portrait d'Hélène, n'aurait pas cherché avec soin auprès des Crotoniens les détails d'un si grand nombre de jeunes filles pour représenter la seule image d'Hélène, s'il eût pu voir et apprécier cette seule beauté et son excellence. Car, de taille moyenne, droite et gracieuse, elle s'orne de membres façonnés par un admirable calcul de proportions; sa chair n'est ni grasse, ni maigre, mais pleine de suc; son teint n'est pas pâle mais tend au rosé et au blanc; ses cheveux sont longs et dorés; ses oreilles sont petites et de même dimension que le cercle de la bouche; ses sourcils bruns aux poils petits et non hérissés par l'épaisseur sont en demi-cercles; ses yeux tendant au vert sont plus lumineux que toutes les étoiles et répandent partout un souffle de grâce et de joie; ses paupières, aux cils peu nombreux mais disposés en un dessin régulier, sont teintées de bleu; tiré verticalement à partir de la racine des sourcils, le nez est beau, régulier et de taille moyenne. Le petit vallon qui sépare le nez et la bouche fut modelé par une divine proportion; sa bouche est plutôt petite, avec toujours un doux sourire, de nature à attirer vers elle et à ravir des escadrons de baisers ailés, bien plus que l'aimant n'appelle le fer; ses lèvres pulpeuses sont de miel et de corail. Les dents aussi sont petites, polies, couleur d'ivoire et bien alignées; le souffle qui s'en échappe exhale un parfum d'une admirable douceur; sa voix a l'accent non d'une mortelle mais d'une déesse; son menton est séparé en son milieu par un sillon; ses joues sont couleur de neige et de rose. Alors que tout son visage tend à la rondeur, il retient quelque chose de masculin; son cou, droit et long, blanc et charnu, est placé entre les épaules par une remarquable proportion; sur sa gorge large et ample n'apparaît pas un os et y reposent des seins bien ronds et de proportion convenable qui, semblables à des fruits mûrs, exhalent un parfum suavissime; sa main bien charnue est de neige du côté extérieur et d'ivoire à l'intérieur, pas plus longue que le visage lui-même, avec des doigts potelés et ronds sans être trop courts; les ongles sont légèrement incurvés et fins, d'une tendre couleur; le buste présente la forme d'une poire renversée, mais comprimée, dont évidemment le cône, étroit et rond en coupe transversale, et la base, à la racine du cou, offrent en longueur et en largeur de parfaites proportions; le ventre, sous la poitrine, est bien formé, ainsi que les hanches auxquelles se rattachent les parties plus secrètes; les cuisses sont larges et parfaitement rondes; la cuisse et la jambe, la jambe et le bras étant dans un rapport de un et demi; les épaules sont d'un rapport divin avec les autres parties du corps; les pieds sont de taille moyenne où s'articulent, par une admirable composition, les orteils. La symétrie de son corps et sa beauté sont telles qu'elle ne serait pas à tort digne d'être placée parmi les habitants du ciel. Puisque l'harmonie de son caractère, sa beauté et sa grâce sont si grandes, il faut dire non seulement que le beau en soi existe dans la nature mais encore que rien ne

peut être dit beau en dehors de l'humain. Il faut donc postuler que le beau existe dans la nature et ensuite discuter de ce qu'est le beau lui-même, ce que sont ses qualités et en quoi il réside⁷.

Preuve de l'existence du beau dans la nature⁸, Jeanne l'est non pas en tant qu'émanation sensible du bon, selon la définition néoplatonicienne d'un Ficin, dont Nifo combat les orientations métaphysiques⁹, mais en tant que pur phénomène, incontestable, vérifiable selon les lois des proportions et les canons esthétiques reconnus de tous. Conformément à la vision aristotélicienne, le réel est vrai, et notre perception sensible du réel est juste. La définition du beau sur laquelle s'appuie ici Nifo est, en effet, celle d'Aristote dans la *Métaphysique*, reformulée par Cicéron au livre IV des *Tusculanes*¹⁰. La beauté en soi, *simpliciter*, ne peut être dissociée du corps, de la matière. Non seulement l'existence de la beauté dans la *natura rerum* est affirmée par le constat de la beauté de Jeanne d'Aragon, mais aussi la thèse plus audacieuse que cette beauté est la seule, que la beauté ne saurait être en dehors de la *natura rerum* et, plus précisément, du corps humain. La description a valeur d'argument¹¹.

Les références, ici, ne relèvent pas de la science philosophique, qui recherche les causes, mais des *artes*, qui donnent à voir le réel : la peinture d'abord, avec la figure tutélaire du célèbre Zeuxis, le peintre par excellence auquel on comparait Raphaël, qui offre une prise directe de la réalité¹² ; la littérature ensuite, avec

7 A. Nifo, *De pulchro liber*, éd. cit., p. 14-18.

8 Le titre du chapitre V est explicite : *Quod simpliciter pulchrum sit in rerum natura ex Illustriss. Ioannæ pulchritudine hic probatur*, « Que le beau existe en soi dans la nature est ici prouvé par la beauté de l'illustrissime Jeanne ».

9 La définition du beau que donne Ficin dans son *Commentarium* est élaborée en opposition à la définition péripatéticienne du beau, conçu comme *symetria*, c'est-à-dire harmonieux rapport de proportions entre les parties. La question de la corporéité ou de l'incorporéité de la beauté est au cœur du débat. Ainsi Ficin affirmait, au chapitre 3 du 5^e Discours de son *Commentarium* : *Pulchrum est aliquid incorporeum*, « La beauté est chose incorporelle » ; et il insistait sur l'idée que la beauté est séparée de la matière : *Pulchritudo est splendor diuini uultus*, « La beauté est la splendeur, l'éclat du visage divin », au chap. 4 du 5^e Discours. Voir M. Ficin, *Le Commentaire sur le Banquet de Platon*, éd., trad., intr. et notes P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

10 Voir *Métaphysique*, M3, 1078 a35-b5 et *Tusculanes*, IV, 31.

11 L'éloge de Jeanne d'Aragon, qui ouvre le *De pulchro et amore*, avance déjà cet argument : *Nam quanquam diuinus ille Plato de his accurate scribit, eo tamen rem hanc egressus sum quod in libri principio, medio, ac fine tua pulchritudo semper præ manibus occurrerit; qua sola inspecta atque adamusim explicata, liber non modo pulcher, uerumetiam admiratione dignus redditur*, « En effet, bien que le divin Platon écrive avec le plus grand soin sur ces sujets, j'ai cependant entrepris cet ouvrage parce qu'au début, au milieu et à la fin du livre, ta beauté s'est toujours offerte à moi : rien que par sa vision et son dévoilement minutieux, ce livre est rendu non seulement beau mais digne d'admiration ». Voir A. Nifo, *De pulchro liber*, éd. cit., p. 6-7. Voir aussi notre article « L'idée de beau et la philosophie d'amour chez Marsile Ficin et Agostino Nifo », *Les Cahiers de l'Humanisme*, III-IV, 2002-2003, p. 143-155.

12 Sur la conception de la peinture à la Renaissance comme « fenêtre » ouvrant sur une partie de monde visible, voir E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*

l'emprunt de la *dispositio* médiévale de la description¹³, qui est capable de simplement s'émerveiller des phénomènes naturels. Les éloges de la beauté physique des femmes, conçue comme l'élégance des formes unie à l'agrément du teint, illustrent parfaitement la définition aristotélicienne du beau. Ainsi est-ce sans heurt théorique que la description de Jeanne d'Aragon suit le modèle rhétorique auquel correspond une telle conception. Sont détaillées, de haut en bas, de la tête aux pieds, toutes les parties du corps suivant un ordre bien établi : la chevelure, le front, les sourcils, les yeux, les joues et le teint, le nez, la bouche et les dents et enfin le menton ; le cou, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre, les jambes et les pieds. À quelques infimes variations¹⁴, Nifo dévoile les charmes de Jeanne fidèlement à ce schéma. Et, tout comme les poètes médiévaux, qui, arrivés au ventre, se permettaient quelque pointe licencieuse, il fait correspondre aux hanches « les parties plus secrètes » (*secretoria*).

164

Le philosophe ne recourt donc pas à la spéculation pour prouver l'existence du beau en soi, il lui suffit de tendre un miroir, ce sera celui de la poésie. Car seuls les poètes ont parlé du beau et de l'amour dont Nifo veut parler en philosophe, non pas de l'amour intellectuel des platoniciens, ni de l'amour spirituel des théologiens, mais de l'amour des amants, qui unit de préférence, dans la société italienne du xvi^e siècle, l'homme et la femme.

De même que la perfection de Jeanne d'Aragon, au début du *De pulchro*, s'imposait à la fois comme argument et comme illustration de la définition du beau, de même, au chapitre XV du *De amore*, la description ovidienne de Galatée¹⁵ fait écho à ce premier portrait :

*Candidior folio niuei Galathæa ligustri,
 Floridior prato, longa procerior alno,
 Splendidior uitro, tenero lasciuior hædo,
 Lenior assiduo detritis æquore conchis,
 Solibus hybernis, æstiuua gratior umbra,
 Nobilior pomis, platano conspectior alta
 Lucidior glacie, matura dulcior uua,
 Mollior et cygni plumis, et lacte coacto,
 Et si non fugias, riguo formosior horto.*

[1960], trad. L. Meyer, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993, p. 224-225.

13 Edmond Faral analyse les données de ces descriptions principalement à partir des textes de Matthieu de Vendôme et de Geoffroy de Vinsauf et dégage, chez les poètes du Moyen Âge, un ensemble de règles bien définies, que nous retrouvons dans bien des descriptions de la littérature humaniste. Voir E. Faral, *Les Arts poétiques du xii^e au xiv^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen âge* [1924], Paris, Champion, 1958, p. 75-85.

14 Les joues sont évoquées après toutes les autres parties du visage.

15 *Métamorphoses*, XIII, v. 789-797.

In quibus pulchritudinem tetigit ex gustabilibus, quum dixit « Tenero lasciuior hædo », et quum dixit « Matura dulcior uua », et ex tactilibus, cum inquit « Lenior assiduo detritis æquore conchis », et cum ait « Mollior et cygni plumis et lacte coacto », et ex olfactilibus, quum dixit « Nobilior pomis, scilicet odoris suavitate », et etiam cum inquit « Riguo formosior horto ». Quod uero pulchritudinem ex uisibilibus tetigerit legenti uerba perspicuum est. Quare si per omnes sensus pulchri species defertur ad animam imaginariam, amor esse non potest nisi desiderium fruendæ pulchritudinis per omnes eos sensus per quos pulchri species ad animam defertur.

Galatée, tu es plus blanche qu'une feuille de troène couleur de neige,
 Plus fleurie que la prairie, plus élancée que l'aulne,
 Plus resplendissante que le verre, plus enjouée que le tendre chevreau,
 Plus lisse que les coquillages polis sous l'action continuelle de l'eau,
 Plus délicieuse que le soleil en hiver et que l'ombre en été,
 Plus exquise que les fruits, plus majestueuse qu'un haut platane,
 Plus brillante que la glace, plus savoureuse que le raisin mûr,
 Plus douce que les plumes du cygne et que le lait caillé,
 Et, si tu ne fuyais pas, tu serais plus belle qu'un jardin irrigué.

Dans ces vers, il a fait percevoir la beauté à partir d'éléments gustatifs, lorsqu'il dit « plus enjouée que le tendre chevreau, plus savoureuse que le raisin mûr », à partir d'éléments tactiles, lorsqu'il dit « plus lisse que les coquillages polis sous l'action continuelle de l'eau » et « plus douce que les plumes du cygne et que le lait caillé », à partir d'éléments olfactifs, lorsqu'il dit « plus exquise que les fruits », évidemment d'une odeur suave, et aussi « plus belle qu'un jardin irrigué ». Il est clair, d'autre part, pour qui lit ces vers, qu'il a fait percevoir la beauté à partir d'éléments visibles. C'est pourquoi, si l'aspect de la beauté est transporté à l'âme imaginative par tous les sens, l'amour ne peut être que le désir de jouir de la beauté par tous les sens grâce auxquels l'aspect du beau est transporté à l'âme¹⁶.

Nifo s'en remet donc à l'art d'Ovide et à la beauté de son modèle, Galatée, pour démontrer l'excellence de tous les sens pour la jouissance de la beauté. Au chapitre V du *De pulchro*, Nifo opposait à la conception de la beauté-splendeur des néoplatoniciens le portrait de Jeanne d'Aragon comme réfutation de l'idéalisme platonicien et affirmation de la beauté dans la *natura rerum*; en ce chapitre XV du *De amore*, l'éloge sensuel qu'Ovide fait de Galatée tient lieu également d'exemple argumentatif: la beauté est sensible et l'amour un désir sensuel. Nifo propose une nouvelle définition de l'amour humain, qui n'est pas seulement limité à la jouissance procurée par la vue et par l'ouïe,

¹⁶ A. Nifo, *De amore*, op. cit., p. 12.

mais entièrement sensuel, réhabilitant ainsi les sens inférieurs de l'odorat, du goût et du toucher. Le portrait de Jeanne illustre déjà l'idée d'une beauté corporelle, fondée sur la symétrie jointe à la douceur des couleurs, qui sollicite la participation de tous les sens, pour saisir une beauté humaine et sensuelle. Outre les sens de la vue et de l'ouïe, que ravissent la douce blancheur rosée du teint et des joues, le vert lumineux des yeux, les lèvres de corail ainsi que l'harmonie de la voix, l'odorat est sollicité par l'admirable douceur de son souffle et le parfum suavisime de ses seins fruités, le goût et le toucher, intimement mêlés, le sont par la comparaison aux fruits, l'évocation de la chair « pleine de suc », des baisers donnés à des lèvres de miel. La Galatée d'Ovide est, en effet, l'un des exemples de beauté féminine qui irriguent la poésie humaniste, non seulement en raison d'un canon esthétique (jeunesse, blondeur, pâleur), dont le succès a traversé les siècles, de la Psyché d'Apulée à la Laure de Pétrarque, mais aussi en raison d'un réseau métaphorique qui lie étroitement beauté et sensualité, ce que Nifo met en évidence en insistant sur les images en relation avec les sens du toucher et du goût, habituellement méprisés de la philosophie. Par exemple, la comparaison du teint à la douceur immaculée du cygne ou du lait caillé, alliance de candeur et de tentation, est récurrente dans la poésie néolatine.

Et c'est chez des héroïnes réputées pour leur beauté et pour les passions amoureuses qu'elles suscitent que l'on retrouve ces évocations ovidiennes. Le canon esthétique de la beauté féminine incarnée par Jeanne d'Aragon est un canon poétique dont on pourrait donner de multiples illustrations aux Quattrocento et Cinquecento, et, parmi les plus remarquables, celle de la Sophonisbe de Pétrarque au livre V de *L'Afrique* :

*Ille nec ethereis unquam superandus ab astris
Nec Phebea foret ueritus certamina uultus
Iudice sub iusto. Stabat candore niuali
Frons alto miranda Ioui, multumque sorori
Zelotipe metuenda magis quam pellicis ulla
Forma uiro dilecta uago. Fulgentior auro
Quolibet, et solis radiis factura pudorem,
Cesaries spargenda leui pendebat ab aura
Colla super, recto que sensim lactea tractu
Surgebant, humerosque agiles affusa tegebat
Tunc, olim substricta auro certamine blando
Et placidis implexa modis: sic candida dulcis
Cum croceis iungebat honos, mixtoque colori
Aurea condensi cessissent uascula lactis,*

Les astres n'eussent point fait pâler son visage :
Devant un juge intègre, avec Phébus lui-même
Il eût rivalisé. D'une blancheur neigeuse,
Son front haut eût séduit Jupiter, et sa sœur
S'en fût plus alarmée que d'une autre amoureuse
De son volage époux. Plus radieux que l'or,
Capables d'offusquer du clair soleil les traits,
Ses cheveux ondoyaient à la brise légère
Sur la nuque de lait au profil droit et doux,
Flottaient dessus l'épaule, épanchés à cette heure,
Naguère agrafés d'or, en amoureuse joute,
Et noués sagement : alliance suave
De blanc mêlé de blond, un mixte coloré
Plus beau que vases d'or remplis de lait caillé,

*Nixque iugis radio solis conspecta sereni.
 Lumina quid referam preclare subdita fronti
 Inuidiam motura deis? diuina quod illis
 Vis inerat radiansque decor, qui pectora posset
 Flectere quo uellet, mentesque auferre tuendo,
 Inque Meduseum precordia uertere marmor,
 Affrica nec monstros caruisset terra secundis.
 Hec, planctu confusa nouo, modo dulce nitebant,
 Dulcius ac solito; ceu cum duo lumina iuxta
 Scintillant pariter madido rorantia celo,
 Imber ubi nocturnus abit. Geminata superne
 Leniter ærii species inflectitur arcus;
 Candida purpureis imitantur floribus alme
 Lilia mixta gene; roseis tectumque labellis
 Splendet ebur serie mina; tum pectus apertum
 Lene tumens blandoque trahens suspiria pulsu,
 Cum quibus instabilem potuit pepulisse precando
 Vnde nequit reuocare uirum; tum brachia quali
 Iupiter arctari cupiat per secula nexu.
 Hinc leues longeque manus, teretesque sequaci
 Ordine sunt digiti, propriumque ebur exprimit
 unguis.
 Tum laterum conuexa decent, et quicquid ad imos
 Membrorum iacet usque pedes: illosque moueri
 Mortali de more neges; sic terra modeste
 Tangitur, ut tenere pereant uestigia plante,
 Ethereum ceu seruet iter...*

Que neige sur les monts aux soleils exposée.
 Que dire de ses yeux, sous le front bien placés,
 Rendant les dieux jaloux de leur force divine,
 De leur splendeur qui meut les cœurs à volonté
 Et au premier regard vous fait déraisonner,
 Pétrifiant les cœurs comme jadis Méduse
 Pour que ce sol ne fût en reste de merveilles.
 Ils brillaient doucement, par leurs lames brouillés,
 Plus doux que d'habitude: tel un couple d'étoiles
 Scintillant côte à côte après la pluie nocturne
 Au firmament mouillé. Sur chacun s'infléchit
 L'ornement délicat d'un arc aérien.
 De blancs lys, mariés à des fleurs purpurines,
 Voilà ses tendres joues. Sous un abri de roses
 L'ivoire respandit en merveilleuse file.
 Son sein nu et renflé palpitant doucement
 Exhale des soupirs qui jadis égarèrent
 Sans retour un trop fragile époux. De ses bras
 Jupiter eût aimé l'étreinte éterniser.
 Aux mains longues et fines et aux doigts fuselés
 En gracieuse série, l'ongle d'ivoire brille.
 Belle et ronde est sa hanche, et le reste du corps
 Jusques au bout des pieds, qui ne se meuvent pas
 D'une allure mortelle: ils effleurent le sol
 Si délicatement qu'on n'en voit point la trace,
 Tel un chemin en l'air⁴⁷...

Sophonisbe, modèle de beauté pétrarquienne, dont la ressemblance avec la Laure du *Canzoniere* a été brillamment analysée¹⁸, est le modèle même du canon esthétique et poétique tel qu'il est repris aux xv^e et xvi^e siècles et qu'on le trouve reproduit chez Nifo pour évoquer l'éclat de l'illustrissime Jeanne¹⁹. Sans doute

17 *Affrica*, V, v. 20-59: éd., trad. P. Laurens (Pétrarque, *L'Afrique*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, [Livres I-V], t. I, p. 144-147).

18 Sur ce portrait, sa composition, ses sources antiques et médiévales, ainsi que ses échos au sein de l'œuvre de Pétrarque, voir l'analyse d'E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, p. 174-183. Voir aussi P. Laurens dans Pétrarque, *L'Afrique*, éd. cit., p. XCIX-CI.

19 Ce canon se retrouve, au xvi^e siècle, dans les nombreux traités évoquant la beauté féminine, par exemple chez Mario Equicola et Agnolo Firenzuola. Voir M. Equicola, *De la nature d'amour tant humain que divin et de toutes les différences d'iceluy* [*Libro di natura d'amore*, 1525],

Sophonisbe est-elle un modèle direct de la description de Nifo, tant sur le plan rhétorique que sur celui des images poétiques. Les deux critères de la *symetria*, harmonie des proportions, et de la douceur des couleurs parcourent l'ensemble du passage où l'évocation de la perfection des parties du corps alterne avec des mentions variées de l'éclat des cheveux et de la délicatesse de l'incarnat, mêlant l'or, le blanc, le rose. Ainsi en est-il aussi des comparaisons avec des déesses et des lieux communs qui associent la blondeur à la couleur de l'or et du soleil, la délicatesse de la blancheur du teint au lait et à la fraîcheur des fleurs, les yeux à des étoiles. Cependant, Pétrarque ne s'autorise pas la pointe licencieuse que se permettraient souvent les poètes médiévaux lors de l'évocation du ventre et des hanches. Néanmoins, les effets ravageurs d'une beauté propre à susciter le désir et la passion sont sensibles dans l'évocation du mouvement de la poitrine, se gonflant et palpitant doucement, exhalant des soupirs que l'on dit fatals à un premier époux. Et si l'amour naît de la vue, tous les sens sont ici discrètement sollicités – ce que reprendra et amplifiera Nifo, lui qui veut justement traiter de l'amour humain tel que l'ont évoqué les poètes et non pas les philosophes, l'amour comme désir de la beauté du corps, *cupido* plutôt qu'*amor*²⁰.

Si Pétrarque, avec Sophonisbe, revivifie le modèle médiéval, Ange Politien, dans l'ode « In suam puellam », offre à son tour une des plus belles variations autour de ces thèmes : l'éloge de la beauté de la femme aimée se fait là encore par l'art du portrait, puisant aux mêmes sources antiques que Pétrarque et à Pétrarque lui-même probablement, recourant aux mêmes *topoi* poétiques pour chanter le même type de beauté lumineuse. Mais Politien revisite le modèle rhétorique et consacre à chaque partie du corps de son amante quelques vers, composant ainsi une sorte de blason pour chacun de ses charmes. Et, dans un rythme de plus en plus haletant, le poète *amans* ne manque pas d'évoquer les parties les plus secrètes, les caresses amoureuses et l'intimité perdue :

*Nam quæ tibi mamillule
Stant floridæ et protuberant
Sororiantes primulum,
Ceu mala Punica arduæ,*

Quant à tes jeunes seins naissants,
En fleur et déjà provocants,
Enflant leurs rondeurs jumelles
Aussi fermes que des grenades,

traduit par Gabriel Chappuy, Paris, Jean Housé, 1584, p. 153-155, et A. Firenzuola, *Discours de la beauté des dames* [*Delle Bellezze delle donne*, 1541], prins de l'italien par I. Pallet, Paris, Abel L'Angelier, 1578, p. 12-52.

²⁰ En effet, si le beau est corporel, l'amour ne peut être, selon Nifo, qu'un affect de l'appétit sensitif qui est « l'amour à proprement parler » (*amor proprius* ou *cupido*) et non pas un amour de l'appétit intellectuel, ou volonté, qui lui se porte sur le bon et que Nifo consent à appeler « amour métaphorique » (*amor metaphoricus*) : voir A. Nifo, *De pulchro liber*, éd. cit., chap. XXV, p. 48-52.

*Quas ore toto presseram
 Manuque contrectaueram,
 Quem non amore allexerint?
 Cui non asilum immiserint?
 Quem non furore incenderint?
 O qui lacerti, quæ manus!
 Quos Iuno, quas Aurora habet.
 O quale pectus et latus!
 O uenter, o crus, o femur!
 O qui Thetin decent pedes!
 Pedes choreis nobiles,
 Saltatibus mirabiles,
 Statu, gradu spectabiles.*

Que j'ai couverts de mes baisers
 Et caressés et cajolés,
 Qui n'en serait d'amour touché
 Et de désir époïnçonné
 Et de folle ardeur embrasé?
 Ô tes bras! et tes mains encore,
 Dignes de Junon et d'Aurore,
 Ô ton buste, ta hanche adorable,
 Ton ventre, ta jambe, ta cuisse
 Et ton pied, digne de Thétis,
 Pied hautain, pied admirable,
 Soit à danser ou à sauter,
 à rester immobile ou marcher²¹!

Le poème de Politien est plus enflammé et sensuel que la description de Sophonisbe et sans doute la Jeanne de Nifo est-elle aussi redevable à cette *puella* aux courbes suggestives comme à la saveur fruitée de Galatée. Pour l'amant, qui se remémore sa maîtresse, le plaisir du souvenir est mêlé de douleur pour cet amour qui n'est plus, une douleur intimement liée à la puissance du désir dans un poème de la passion, physique d'abord et ensuite totale.

Car ces beautés tentatrices, candides ou ambiguës, éveillent toutes des passions excessives, de celles qui, en enflammant les sens, égarent la raison jusqu'à provoquer des guerres. Leur paradigme mythologique et poétique est bien évidemment Hélène de Troie, que décrit Mathieu de Vendôme, source probable de la Sophonisbe de Pétrarque²². Mais Pétrarque, qui ne cessa de remettre sur l'ouvrage son épopée, connaissait aussi l'Hélène du *De mulieribus claris* de Boccace, qui fixe, d'après la tradition poétique, le modèle par excellence de ces beautés dangereuses, femme fatale dont le charme relève explicitement de la *lasciuia*²³, qui fut cause d'une guerre effroyable, que les poètes, au premier rang Homère, ont chantée :

*Hinc acutiores finxere fabulam eamque ob sydereum oculorum fulgorem, ob inuisam
 mortalibus lucem, ob insignem faciei candorem aureamque come uolatilis copiam,*

21 A. Politien, « In suam puellam », dans *Anthologie de la poésie lyrique latine de la Renaissance*, éd. et trad. P. Laurens, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, p. 82-85.

22 Voir P. Laurens, dans Pétrarque, *L'Afrique*, éd. cit., 2006, p. 273-274, note 7.

23 *De mulieribus claris*, chap. XXXVII (*De Helena Menelai regis coniuge*) : *Helena tam ob suam lasciuiam – ut multis uisum est – quam ob diuturnum bellum ex ea consecutum, toto orbi notissima femina, filia fuit Tyndari, Œbalie regis, et Lede, formosissime mulieris, et Menelai Lacedemonum regis coniunx* (Boccaccio, *De mulieribus claris*, éd. V. Zaccaria, dans *Tutte le opere*, éd. dirigée par V. Branca, Milano, Mondadori, coll. « I Classici », t. X, 1970, p. 146).

*hinc inde per humeros petulantibus recidentem cincinnulis, et lepidam sonoramque uocis suauitatem nec non et gestus quosdam, tam cinnamēi roseique oris quam splendide frontis et eburnei gucturis ac ex inuisis delitiis pectoris assurgentis, non nisi ex aspirantis concipiendis aspectu, Iouis in cignum uersi describere filiam, ut preter quam a matre suscepisse poterat formositatem, intelligeretur ex infuso numine quod pinniculis coloribusque ingenio suo imprimere nequibant artifices*²⁴.

Ensuite, les plus subtils poètes ont inventé une fable : en raison de l'éclat de ses yeux, tels des étoiles, d'une luminosité inconnue des mortels, de l'extraordinaire pâleur de son visage, et de son abondante chevelure dorée retombant çà et là sur ses épaules en de charmantes boucles, de la gracieuse suavité du son de sa voix, et aussi de certains mouvements de sa bouche rose et parfumée, de son front resplendissant, de son cou d'ivoire, et des secrets délices de sa poitrine qui palpite, délices seulement perceptibles au rythme de sa respiration, ils l'ont représentée comme fille de Jupiter métamorphosé en cygne pour faire entendre qu'en plus de la beauté qu'elle avait pu recevoir de sa mère, était infuse en elle la divinité que les artistes, avec leurs pinceaux et leurs couleurs, ne pouvaient imprimer de leur talent.

170

Majesté du front et yeux étincelants, pâleur du teint et or de la chevelure, lèvres vermeilles et gorge d'ivoire, outre les critères et les images traditionnels de la beauté, cette brève description évoque ces légers mouvements du visage et, surtout, de la respiration soulevant doucement la poitrine, qui animeront les portraits de Pétrarque et les rêveries sensuelles d'autres poètes. Nifo, en mentionnant, comme l'avait fait Boccace, le légendaire Zeuxis qui, pour représenter Hélène, avait dû réunir les détails des plus belles femmes de Crotona, inscrit Jeanne d'Aragon dans la tradition des beautés dangereuses, quels que soient par ailleurs les mérites de sa vertu rappelés en plusieurs endroits du traité. Ce dernier point, l'éloge de la beauté morale, est d'ailleurs lui aussi canonique des portraits médiévaux aux portraits de la Renaissance, et Nifo, au chapitre V, sans l'omettre, ne lui consacre que quelques mots. C'est que Jeanne d'Aragon, qui vivait séparée de son mari et tenait salon dans son château d'Ischia, donnait l'image d'une femme indépendante²⁵. Il était donc important aussi d'en

²⁴ *Ibid.*, p. 148. Nous traduisons.

²⁵ Jeanne d'Aragon fut mariée le 5 juin 1521 à Ascanio Colonna qui avait hérité du duché de Tagliacozzo, donné à son père par le roi Ferdinand d'Aragon. Rapidement les deux époux s'installèrent au château de Marino, en terre pontificale, sous Léon X. Mais leur union se révéla rapidement difficile et les deux personnalités incompatibles. Peu après leur mariage, ils vivaient séparés. Ascanio Colonna, au service de l'Empereur, mena contre le pape une guerre clandestine et, protégé par Charles Quint, participa à la conjuration de 1526 contre Clément VII. Charles Quint tenta de réconcilier les époux, mais Jeanne, protégée par le cardinal Pompeo Colonna, n'y consentit jamais. Voir D. Chiomenti Vassalli, *Giovanna d'Aragona, fra baroni, principi e sovrani del Rinascimento*, Milano, Mursia, 1987, p. 37-50 et 71-76.

donner une image irréprochable. Les poètes courtisans qui, reconnaissants de sa protection, lui adressèrent d'innombrables poèmes, à défaut d'originalité et de créativité, louèrent aussi sa beauté morale et restèrent bien moins audacieux que Nifo dans l'évocation de sa beauté physique. L'atmosphère très libre qui émanait du château d'Ischia suscitait sans doute des critiques. De haute noblesse, entourée et célébrée, jouissant d'une liberté et d'une protection inhabituelles loin d'un époux méprisé, Jeanne s'apparente à ces héroïnes capables d'influer sur le destin et de susciter de violentes passions. Nifo fut sur ce point plus fidèle à la tradition poétique que les poètes eux-mêmes qui tressèrent sagement ses louanges en revenant aux lieux communs de l'amour platonique.

En 1555, Girolamo Ruscelli, poète à ses heures, mais surtout éditeur, semble bien avoir saisi la puissance de cette filiation héroïque et poétique, lui qui est le maître d'œuvre d'un monumental *Tempio*, recueil de poèmes en latin, en italien et en grec, consacrés à la beauté et tous dédiés à Jeanne d'Aragon. On y trouve les noms de Luca Contile, Benedetto Varchi, Giovanni Della Casa, Bernardo Tasso ou encore Lilio Gregorio Giraldi et Giovanni Francesco Conti Stoa²⁶. Dans la préface à Cristoforo Madruzzi, cardinal de Trente, Ruscelli salue, en des termes qui pourraient être traduits directement du latin de Nifo, *la bellezza infinita di corpo e d'animo della Illustrissima e Eccellentissima signora Donna Giovanna d'Aragona*²⁷. C'est Ruscelli encore qui ne craint pas de tracer le parallèle entre Hélène et Jeanne en raison de leur beauté mais aussi de leur rôle dans une guerre, même si Jeanne, elle, l'a subie plutôt que provoquée. En effet, Jeanne d'Aragon, selon Ruscelli dans la préface de *La Guerra di campagna di Roma* d'Alessandro Andrea²⁸, alors qu'elle se trouvait en bute à la colère de Paul IV, a dû prendre la fuite pour avoir refusé de donner en mariage l'une de ses filles au neveu du pape²⁹. Élaborée par Nifo, poursuivie par Ruscelli et merveilleusement imagée par le tableau de Raphaël, telle est l'image qui subsiste de Jeanne d'Aragon : une beauté libre et vivante, dont Benedetto Croce soulignait encore au xx^e siècle, à propos de la description de Nifo, les affinités avec la notion de *sex-appeal*³⁰. Comment Giorgio Vasari, à la fin du Cinquecento, aurait-il pu ne pas penser à Jeanne d'Aragon en regardant le fameux portrait ? La mention de Zeuxis, dans

26 G. Ruscelli, *Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona fabbricato da tutti i più gentili spiriti e in tutte le lingue principali del mondo* [1555], in Venetia, per Francesco Rocca, a S. Polo all'insegna del Castello, 1565.

27 *Ibid.*, fol. [7].

28 *Della Guerra di campagna di Roma, et del regno di Napoli nel Pontificato di Paolo III l'anno MDLVI et LVII, tre ragionamenti del signor Alessandro Andrea, nuovamente mandati in luce da Girolamo Ruscelli*, in Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, 1560.

29 Cité par Chiomenti Vassali, *Giovanna d'Aragona, op. cit.*, p. 149 : *Ha dato cagione a questa guerra per sola lodevole grandezza d'animo, veramente regia, com'è il sangue.*

30 B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, t. III, p. 101-110 ; pour le terme de *sex-appeal*, voir p. 105.

la description de Nifo, ne pouvait manquer de faire aussi penser à Raphaël qui lui était comparé, sans qu'il soit utile, pour un lecteur cultivé de cette époque, d'une mention plus explicite. Le tableau issu du plus célèbre atelier du XVI^e siècle italien restera sans doute pour longtemps encore le « Portrait de Jeanne d'Aragon » et de l'imaginaire poétique qui l'entoure.

LE MASQUE D'ASTRÉE. LOUANGE, MYTHE ET POÉSIE
DANS UN POÈME D'ALESSANDRO PAOLINI

Fabien Barrière

Dans l'ouverture des *Métamorphoses*, Ovide évoque à son tour la succession des phases mythologiques de l'histoire du monde, cette longue décadence qui, de l'Âge d'Or, conduit jusqu'à nous, désormais prisonniers de cet Âge de Fer, caractérisé par le labeur, la souffrance et le crime. Une période obscure qui débute symboliquement avec le retrait vers les cieux de celle dont la présence garantissait encore une part de justice et de douceur dans l'existence des hommes, Astrée :

*Victa iacet pietas et virgo cæde madentis,
Ultima cælestum, terras Astræa reliquit*¹.

Pour l'Humaniste ou le poète de la Renaissance, la figure d'Astrée va prendre une signification toute nouvelle : au fur et à mesure que les arts et les lettres font se lever un jour nouveau sur les cités italiennes et, vite, sur l'Europe tout entière, le rêve d'un retour de l'Âge d'Or et avec lui d'Astrée se dessine dans bien des esprits poétiques. Malgré les rivalités religieuses, guerres et autres épidémies qui au quotidien rappellent à la triste réalité l'Âge de Fer, les cours d'Italie, dans le clos de leurs cénacles, servent de creuset à tous ces rêves. De fait, *Astrea redux*, devient presque un lieu commun chez les poètes néo-latins, qu'ils s'essayent à la bucolique, à l'élegie ou même à l'épopée. Ils ont tous en cela un modèle dont ils vont se faire à loisir l'écho, le transformant et le multipliant : Virgile, qui, dans sa IV^e *Bucolique* – si largement réinterprétée depuis le Moyen Âge, avec son mystérieux nouveau-né, comme une annonce de la naissance du Christ –, postule déjà le retour de la déesse et l'avènement d'une nouvelle ère de justice :

*Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
Iam nova progenies celo demittitur alto*².

- 1 Ovide, *Métamorphoses*, I, 150-151 : « La piété est vaincue, foulée aux pieds ; loin de cette terre trempée de sang se retire, la dernière, après tous les immortels, la vierge Astrée » (trad. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1969).
- 2 « La Vierge nous revient, et les lois de Saturne, / Et le ciel nous envoie une race nouvelle » (trad. P. Valéry, *Traduction en vers des « Bucoliques » de Virgile, précédée de Variation sur les « Bucoliques »*, Paris, Gallimard, 1956).

Voici donc Astrée, redescendant à intervalles réguliers sur le sol italien tout au long du Quattrocento, à l'occasion de la célébration poétique d'un couronnement, d'un mariage ou d'une naissance, ouvrant tous des temps nouveaux. Pour ne prendre que quelques exemples parmi les plus grands noms, on la retrouve à Florence sous les plumes de Naldo Naldi³, Jean Pic de la Mirandole⁴ ou encore Ange Politien⁵ ; à Ferrare, dans la *Borsiate* de Tito Vespaziano Strozzi⁶ ou les *Pastoralia* de Matteo Boiardo⁷ ; à Venise, dans le *Lusus Pastoralis* d'Andrea Navagero⁸.

174

Dans la perspective de ce volume, il nous a semblé intéressant de confronter la figure d'Astrée et l'idée d'illustration, en essayant de percevoir comment on pouvait la retrouver à la Renaissance, mêlée à des portraits de *femmes illustres*, notamment dans la poésie encomiastique néo-latine. Astrée, par sa triple caractérisation (vierge, déesse et personnification de la Justice) ainsi que par son appartenance à l'univers bucolique virgilien, va de fait pouvoir offrir toute une palette de nuances, réactualisant le genre de l'éloge. Sous ce masque d'Astrée, l'illustre dame, souvent destinataire du poème et toujours objet de l'éloge, se trouve magnifiée au présent, par le retour de l'immémorial, (le mythe) et l'efficacité toujours renouvelée de la métaphore aux échos néo-platoniciens, Astrée-astre. La parenthèse de l'absence d'Astrée, ouverte par Ovide, semble alors se refermer ; le cercle est clos, l'Âge d'Or peut recommencer. Et pour faire sentir au mieux cette ère nouvelle, cette re-naissance, la poésie se penche bien naturellement vers la langue de l'origine, le latin, et sous sa forme poétique première, l'hexamètre dactylique. À l'endroit même où Virgile en mourant avait levé son calame, le poète moderne semble ainsi déposer la pointe de sa propre plume et se fondre dans le même souffle poétique.

Tous les restaurateurs d'Astrée n'eurent certes pas la destinée d'un Ronsard et de ses *Sonnets et madrigals [sic] pour Astrée*⁹ ; nombre de poètes néo-latins restèrent à l'ombre des grands noms, lauréats de leurs temps, ne se voyant guère publiés que dans certains florilèges des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est le cas, par exemple, d'un poète humaniste du Frioul, Alessandro Paolini, sans doute à tort

3 N. Naldi, *Elegiarum libri III ad Laurentium Medicen*, éd. L. Juhász, Leipzig, Teubner, 1934, III, 11, 347. *Carmina varia*, éd. W.L. Grant, Firenze, Olschki, 1974, « Carmen de virtute ad Cosmum Medicen », v. 319-323.

4 J. Pic de la Mirandole, *Carmina latina*, éd. W. Speyer, Leiden, Brill, 1964, 2 « Ad amicum, excusatio quod amet », v. 50-52.

5 A. Politien, *Epigrammata*, éd. I. Maier, Genève, Droz, 1966, 94 « In ædes publicas Octovirorum Florentiæ ».

6 V. Strozzi, *Borsiate*, éd. W. Ludwig, München, Fink, 1977. Poème épique en l'honneur de Borso d'Este, où, à l'inverse, la déesse accueille le prince aux cieux : I, 374 ; II, 392 ; V, 24.

7 M. Boiardo, *Pastoralia*, éd. S. Carrai, Roma, Antenore, 1996, 6, « Herodia », v. 65-68.

8 A. Navagero, *Lusus Pastoralis*, éd. C. Griggio, Firenze, Olschki, 2001, 41, v. 91-94.

9 Publiés pour la première fois dans le tome 1 des *Œuvres de Pierre de Ronsard... rédigées en 7 tomes, reveues et augmentées...*, Paris, Gabriel Buon, 1578.

oublié mais qui, lui aussi, composa en 1581 un long poème à la gloire d'une Astrée bien réelle. Si personne ne le connaît plus en effet aujourd'hui¹⁰, ce n'était pas encore tout à fait le cas dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, puisque sa vie et son œuvre sont décrites en détails par l'antiquaire Gian Giuseppe Liruti dans le tome trois de ses *Notizie*¹¹ consacrées aux Lettrés du Frioul. Attachons-nous donc ici à tirer quelque peu Paolini et ses *Carmina* de l'oubli dans lequel ils sont plongés.

Né dans les premières années du XVI^e siècle à Tricesimo, formé au droit, Paolini consacra en fait sa vie à enseigner le grec et le latin, langues et cultures qu'il avait apprises dès le plus jeune âge dans sa ville natale, puis au sein des universités de Padoue et de Bologne. Grand admirateur des poètes latins, il savait toutefois diversifier son propos, en dispensant, par exemple, un cours sur l'*Éthique* d'Aristote, qu'il faisait précéder d'un véritable prélude poétique de trois cent trente hexamètres, intitulé *Paraphrasis*¹², figurant toujours parmi ses *Carmina*. Si le statut de *præceptor publicus*, « professeur public », n'était visiblement pas des plus enviables dans la seconde moitié du XVI^e siècle¹³, Paolini n'a guère été que deux fois précepteur dans de grandes familles (à Rome, puis à Naples) et on le retrouve tout au long de sa vie dans des emplois publics : à Ischia, puis à Casteldurante (aujourd'hui Urbania) dans les années quarante, Gemone en 1553, Udine en 1559, Conegliano en 1561 et le voici encore professant à Cividale dans son Frioul natal en 1591, donc à plus de quatre-vingt-cinq ans ! La date de sa mort n'est pas connue, mais Liruti la situe vers le tournant du siècle.

De son abondante production poétique, seules quelques épigrammes semblent avoir été publiées¹⁴ de son vivant, l'intégralité de ses poèmes étant demeurée sous la forme manuscrite. Cet ensemble est constitué de cent trente-neuf pièces allant de l'épigramme à la satire en passant par l'élégie et l'épigramme,

10 Signe des temps, une recherche de son nom sur *Google*, tant sous sa forme italienne que latine (*Alexander Paulinus*) ne donne à ce jour aucun résultat. Pour Alessandro Paolini (Tricesimo, 1548-1599), juriste, notaire et littérateur : voir L. Ferrari, s.v. « Paolini, Alessandro », dans *Repertorio bibliografico degli scrittori Italiani dal 1501 al 1580*, Milano, Hoepli, 1943 ; on a conservé de lui les *Elegia ad Fabium filium qua illum ad inuisendam ciuitatem Forouliensium inuitata*, Venetiis, apud Georgium Angelerium, 1591.

11 G.G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, Udine, Fratelli Gallici alla Fontana, 1780, t. 3, p. 340-352.

12 A. Paolini, *Carmina*, Poème 80 et Manuscrit, fol. 74v^o. Manuscrit conservé par G. G. Liruti : voir p. 176 et notes 16 à 20.

13 Voir le Poème 90 (Manuscrit, fol. 76-77) « De calamitosa publici præceptoris vita », élégie consacrée à son état de *præceptor publicus* et dont la conclusion est : *Nam mihi quid volui demens, cum liber et urbi / Altrici gratus, tutus amicum obice, / Libera colla dedi gravibus nectenda catenis, / Servitium et libuit triste subire mihi ?* « Que m'a-t-il pris, alors que j'étais cher à la ville qui m'a nourri et protégé par mes amis, de tendre mon encolure pourtant libre à de lourdes chaînes, d'accepter de tomber dans cette déplorable servitude ? » (v. 44-47).

14 Voir G.G. Liruti, *Notizie delle vite, op. cit.*, t. 3, p. 350-351.

dédiés à des proches ou des amis et, très souvent, en lien avec les circonstances du temps (voyage, rencontre, naissance, inauguration, etc.). Liruti passe en revue la plupart de ces poèmes à partir d'un manuscrit qu'il donne comme étant le seul existant et qu'il avait en sa possession. Il le décrit en ces termes :

Nel ms. ch'io conservo, e che è di carattere ad Alessandro coetaneo, quando non sia originale, come io penso perchè in più luoghi vi sono delle cancellature, e riposte, e delle giunte del medesimo carattere; vi sono di lui circa centrenta pezzi di poema di diveria mole¹⁵...

176

À ce jour, l'unique voie d'accès à ces textes est constituée par le site internet *Poeti d'Italia in lingua latina*¹⁶, qui les propose, à partir du scanner de la *Tesi di laurea* de Lucia Bedon (1978) restée inédite¹⁷. Cet état du texte superpose malheureusement les limites techniques des logiciels de reconnaissance de caractères (OCR), aux difficultés réelles de l'établissement du texte à partir de la lecture du manuscrit. Ce dernier existe toujours et n'a d'ailleurs pas quitté sa région d'origine, puisqu'il y dort sur un rayonnage de la Biblioteca Civica Vincenzo Joppi d'Udine, sous le numéro 287 du Fonds Principal : *Carmina autogr(apha) Poetarum Foroiliensium*¹⁸. Selon son unique description précise, celle d'Albano Sorbelli¹⁹ en 1931, le folio 2 porte la mention : *Elenchus poetarum, quorum carmina heic adsunt. G.G. Liruti*. Il s'agit donc bien du manuscrit que l'antiquaire italien²⁰ possédait et décrivait en 1780.

Parmi ces poèmes, c'est le cent-sixième qui va nous intéresser ici, *In adventu Mariæ, Maximiliani Imperatoris uxoris et Rodulphi matris*, commémorant la venue en Vénétie d'une *illustre* par définition : l'impératrice Marie. Ou quand Astrée, partie de Bohême, traverse le Frioul avec sa suite durant l'été 1581. L'événement, sous les atours de la représentation poétique, est bien historique : il s'agit du retour de Marie d'Autriche, devenue veuve, sur la terre qui l'avait vue

15 *Ibid.*, p. 351 : « Dans le manuscrit que je conserve et qui est d'une écriture contemporaine d'Alessandro – même s'il n'est pas autographe, comme je le pense, puisque, en divers endroits, il comporte des ratures, des surcharges et des rajouts de la même main – se trouvent quelques cent trente poèmes de taille diverse... »

16 *Poeti d'Italia in Lingua Latina* : www.mqdq.it/mqdq/poetiditalia/ (ndle : hyperlien modifié en 2023 : <https://www.poetiditalia.it/public/>).

17 L. Bedon, *Alessandro Paolini*, « *Carmina* », Tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste, 1977-1978.

18 G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, Luigi Bordinani, t. III, 1893, p. 194 : *Carmina autogr. Poetarum Foroiliensium : sono di G. Pietro Astemio, Alessandro, Fabio, G.B. e Franc. Paolini, G.B. Arrigoni...*

19 A. Sorbelli, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Firenze, Olschki, t. XLIX, 1931, p. 103-112.

20 Confirmation dans la description physique du volume par Sorbelli, *ibid.*, p. 112 : *Cartaceo, in-4 (mm. 215 x 160), di cc. Num. 159, della fine del sec. XVI. [...] Ne parla il Liruti nel 3° vol. dei Letterati dei Friuli (sub Paolini). – Antico possessore : G. G. Liruti. – Prov. : dono Jac. Pirona.*

naître, l'Espagne. Première fille de Charles Quint et d'Isabelle de Portugal, née en 1528, elle avait épousé à vingt ans l'archiduc Maximilien de Habsbourg, qui allait devenir en 1561 Maximilien II, Empereur du Saint-Empire. En retrait du devant de la scène politique, elle fut toutefois perçue et utilisée par l'Espagne et par Rome comme le rempart du catholicisme, auprès d'un mari dont les tendances protestantes (et paradoxalement libertines) s'affichaient au grand jour. Elle se consacra de fait essentiellement à l'éducation de leurs enfants, dont huit survécurent aux seize qui virent le jour. Une fois veuve en 1576, elle désira rapidement rentrer en Espagne, ce qu'elle ne put faire que durant l'été 1581, en traversant donc le Frioul, région frontalière de l'Autriche. De retour à Madrid à l'âge de cinquante-trois ans, elle entra au couvent des *Descalzas Reales* – avec sa fille Marguerite qui y prononça ses vœux ; elle y resta jusqu'à sa mort en 1603²¹.

L'événement que constitua le passage de son cortège à travers le Frioul et sa rencontre avec la délégation vénitienne, envoyée pour l'occasion, est par chance détaillé par les rapports que les ambassadeurs vénitiens envoyaient à leur sénat ; le déroulement historique de ce voyage, décrit par un témoin patenté et officiel, nous sera ainsi d'une extrême utilité pour analyser la poétique de Paolini, en tentant de faire la part de l'invention poétique et celle du véritable compte rendu²².

Voici donc ce texte de cent cinq hexamètres, établi directement à partir du manuscrit d'Udine²³ ; quelques remarques s'imposent toutefois ici. Aux fautes et lacunes de copie mentionnées par Liruti, il convient d'ajouter des erreurs de texte qu'une lecture prosodique révèle aisément. Quelques rares vers sont en effet grossièrement faux (syllabe en moins, clause non métrique), ce qui à nos yeux est une preuve supplémentaire que le manuscrit n'est assurément pas de la main de Paolini, qui se révèle partout ailleurs un excellent versificateur maniant l'hexamètre et ses coupes avec finesse. Les quelques rares passages comportant des vers faux et obscurs sont donc le fait d'un copiste, visiblement peu versé

21 Sur la cause probable de cette entrée au couvent, voir *infra* la note 42. En ce qui concerne plus généralement Marie d'Autriche, on pourra consulter R. Mèndes Silva, *Admirable vida y heroicas virtudes de aquel glorioso blasón de España... la esclarecida Emperatriz María, hija del siempre invicto Emperador Carlos V*, Madrid, por D. Díaz de La Carrera, 1655 ; R.J.W. Evans, *Rudolf II and his World*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 59 note 4 ; s.v. « María de Austria », dans *Enciclopedia de Historia de España*, t. IV. *Diccionario biográfico*, dir. M. Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 527 ; s.v. « María de Austria », dans *Diccionario de Historia de España*, dir. G. Bleiberg, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (1981), t. II. *F-M*, p. 912 ; J.F. Patrouch, *Queen's Apprentice: archduchess Elizabeth, empress María, The Habsburgs, and the Holy Roman Empire, 1554-1569*, Leiden, Brill, 2010.

22 On trouvera le rapport en question dans *Relationen der Botschafter Venedigs über Deutschland und Österreich im sechzehnten Jahrhundert*, éd. J. Fiedler, Wien, Kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1870, t. XXX, « 1581. 18 Novembre », p. 381-407.

23 Tous nos remerciements, pour les facilités de communication qu'elle nous a concédées, à F. Tamburlini, responsable de la Section Manuscrits et Livres Rares de la Biblioteca Cívica V. Joppi d'Udine.

dans la langue et surtout la prosodie latines. Au vers 93-94, on le verra, le texte est clairement lacunaire, rendant toute lecture satisfaisante impossible. Nous mentionnerons dans l'apparat critique les vers concernés, en proposant au besoin des leçons alternatives et indiquerons également les lectures fautives du site *Poeti d'Italia in Lingua Latina*. De la même façon, la ponctuation, très incertaine dans le manuscrit est ici souvent rétablie, en fonction de la syntaxe et surtout de la métrique

In adventu Mariæ

Maximiliani Imperatoris uxorsi et Rodulphi matris

*Ecce sub Arctois quæ dudum rexerat oris
Austriadum populos regum, gentesque superbas
Dis genita atque enixa Deos, Astrea, relicto
Imperio, gnati Romano sanguine parto
5 Cæsaris invicti, qualis Berecinthia cœtu,
Virgineoque choro, et longa comitante caterva
Occiduas petit oras fortunataque regna
Hesperiaë ut populos sceptro et moderamine legum
Extremos longa componat pace per ævum.*

10 *Mirum, ingens, non auditum per sæcula factum
Hoc fuit alma suos quod tellus florida vultus
Induit omnigenoque onerata est prodiga fœtu,
Hinc manifesta polo fulgentes signa comete
Perpetuo hinc cælum rutilans splendore serenam
15 Explicuit frontem, hinc lætus mox frugifer annus,
Scilicet ut tantis non desit copia cœptis,
Omniaque eventu felici prospera cedant;
Ipse prius Pater Omnipotens prospexit ab alto.*

20 *O Dea, lapsa polo plus quam regina verendo
Quæ stipata choro multis et millibus orbem
Illustras, Venetum fines ingressa beatos,
Salve, salvete Heroes, comitesque secuti
Cæleste hoc numen, certis latura beatum
Gentibus imperium, quascumque accesserit oras;*

25 *Cernitis adventu latentur ut omnia vestro?
Jam montes, collesque procul cum vallibus imis,
Et Nymphæ et Satyri et silvestria numina Panes
Acciti sonitu longa cinxere corona;*

30 *Omnes Ausoniaë gentes populique benigne
Undique conveniunt, studiis animisque parati*

- Plausibus atque opibus tanta hæc incepta fovere.
 Quid dicam Veneti super his decreta senatus?
 Ut quacunque viæ sit vobis transitus, illac
 Sint licet amfractus, exurgant strata viarum*
- 35 *Innumera fabrefacta manu, quin flumina pontes
 Non assueta ferant, sint pervia denique cuncta,
 Invia quæ fuerant, ut vobis tanta supersit
 Quanta satis multis existat millibus, uno
 Non epulo tantum, sed multis, copia victus;*
- 40 *Omnia quæ nulla tribuantur stipe benigna
 Larga manu, immensum Venetum ut testentur amorem.
 Sed cur hæc memorans dictis majora relinquo?
 Ecce manus procerum Veneto delecta senatu
 Quot nunquam regum quisquam quisquamve senatus*
- 45 *Exceptit, missive (aut fallor) regibus ullis;
 Legati veniunt exceptum pacis honore
 Reginæ adventum vestræ, quæ sola sub orbe
 Fæmineam excedit sortem pietate fideque
 Consilio atque animo, nec non gravitate paterna;*
- 50 *His regum similes habitus, moresque, animique,
 Verbaque, nec gravitas non par, sapientia major;
 Quanta sit illorum majestas, vultibus ipsis
 Cernitis, atque instar sit quantum cernitis ore.
 Parte alia ingenti venientes agmine cerno,*
- 55 *Matronas Venetum, matres, sponsasque, nurusque
 Auro intertextis oneratas vestibus, auro
 Effulgent crines et gemmis, aurea collo
 Ornamenta micant, quin mandunt frena jugales
 Aurea, præcipitem quales Phætonta tulere.*
- 60 *Non Ephesus tales quondam, non pulchra Corinthus,
 Non Sparte tales doctæve tulistis Athenæ,
 Nec tales rapuit Sabinas Romulus olim.
 Has Erycina comes natis comitata duabus
 Ducit: Amazonias credas in prælia turmas,*
- 65 *Vel mage divino delapsas numine cælo:
 Has tibi ut occurrant multis e millibus ipsi
 Delegere Patres Veneti, sanctusque Senatus:
 Te Dea, te præsens numen mortalibus unam
 Alloquio excipiant blando, venerentur, adorent.*
- 70 *Ex quibus, et quantum valeant, quantumque parati*

- Sint facere officiis Veneti dignoscere vobis,
 In promptu est, proceres, imprimis alma virago.
 Hi, columen veræ fidei, pietatis et omnis
 Justitiæ exemplum, quorum sapientia cunctis*
 75 *Regibus et populis terræ mirabilis una
 Visa fuit semper: nam doctæ quicquid Athenæ
 Atque aliæ gentes scrutatæ mille per annos,
 Quicquid et innumeris Romani ponere libris
 Conati, Veneti condiscunt matris ab alvo,*
 80 *Hi regum sapientum sunt divumque senatus,
 Non hominum certe, nam quis non stare paratus
 Judiciis horum? Quisnam præferre solones
 Audeat, aut Cretæ regem, Æacon aut Rhadamanthum?
 Unde illis merito diuturnus volvitur in se,*
 85 *se rerum status per secula cuncta futurus.
 Ergo quis Venetis non omnia prospera votis
 Omnibus exposcat, foveat, veneretur, ametque?
 Protegat et socios pacis sibi fœdere jungat?
 Quos Deus in mediis urbem sine mœnibus undis*
 90 *Ponere et Ausoniæ voluit dare jura potenti
 Quod foret extremis ut mirum gentibus orbis,
 †Sic tutum fidei sanctæ, Christumque [colentem]
 [Profugium] regum†, Turcisque furentibus obex.
 Cæsaris alma parens Rodulphi, sancta, benigna,*
 95 *Romani decus Imperii, complexa per omnem
 Christicolum Terrarum Orbem, Regesque ducesque
 Supplice voce rogo per caros pignora natos
 Fœdera coniugii, per vulnera denique sæva
 Illius, immensum qui numine concutit Orbem,*
 100 *Sit tibi pacis amor, Venetum tibi gratia curæ;
 Cura sit, et Populos Romano et fœdere Reges
 Conciliare Patri, ne perfida regnet Erinnyes.
 Sic tua ad optatos veniant pia vota precamur
 Fines, sic superes Cumeæ tempora vatis,*
 105 *Natorum ut videas per sæcula plurima natos.*

Apparat critique.

Sigles des manuscrit et ouvrage cités : U : Biblioteca Civica Vincenzo Joppi d'Udine, manuscrit 287 du Fonds Principal ; PILL : *Poeti d'Italia in Lingua Latina* : www.mqdq.it/mqdq/poetiditalia/ (lien modifié en 2023 : <https://www.poetiditalia.it/public/>).

4 parto *PILL*: parcto *U* || 12 prodiga *PILL*: prodigia *U* clausule non métrique. || 20 et *U*: ex *PILL* || 26 cum *U*: om. *PILL* || 44 quos *Uac*: quot *Upc* quo *PILL* (Liu., *a.u.c.* 5, 1: *quot nunquam antea*) || senatus *U*: senatu *PILL* || 45 exceptit *U*: excipit *PILL* || 56 intertextis *U*: inter textis *PILL* || 58 iugales *PILL*: sugales *U* || 60 pulchra *U*: pulera *PILL* || 72 virago *ego*: virgo *U* || 79 matris *PILL*: manis *U* || 80 divumque *ego*: dicuntque *U in ras.* || 81 certe *mss*: certet *PILL* || 84 volvitur *U*: solvitur *PILL* || 86 Venetis *PILL*: vemetis *U* || votis *U*: vobis *PILL* || 92 Christumque colentum: *PILL* *CHR*Istumque colent/m *U locus desperatus* || 93 profugium *U locus desperatus* || obex *U*: obese *PILL*.

De cet étonnant texte dont l'établissement, on le voit, n'est pas toujours aisé, nous proposons donc la traduction suivante :

La voici, elle qui naguère encore sous l'Ourse avait gouverné les sujets des rois d'Autriche et leurs peuples altiers, née des dieux et aux dieux retournée, Astrée. Laisant derrière elle l'empire de son fils²⁴, et après avoir enfanté le lignage romain |5| d'un César invaincu, elle s'avance, telle la Bérécyntienne²⁵, entourée d'une suite et d'un chœur de vierges, accompagnée d'un long cortège, en direction des terres d'Occident et des bienheureux royaumes d'Hespérie pour, de son sceptre et du pouvoir de ses lois, unir ses peuples lointains en une paix sans fin, jusqu'à la fin de ses jours.

|10| Ô fait admirable, fabuleux et inouï à travers les âges: la terre nourricière fleurissant, change de visage et, prolifique, se charge de mille bourgeons. Là-bas, vers le Nord, apparaissent d'étincelantes comètes, comme autant de fanaux; ici, les cieux éclatant d'une splendeur sans fin |15| montrent un front serein; la saison est tout sourire, avec ses fruits bientôt mûrs, si bien que clairement, l'abondance suivra de telles prémices, si bien que les récoltes se dérouleront au mieux pour finir dans la joie; c'est le Père tout-puissant qui l'a depuis longtemps fixé lui-même, en sa providence céleste.

Ô déesse, davantage que reine, du ciel redoutable descendue, toi qui, |20| escortée de ta suite et de tant de milliers de personnes, illumines le monde, toi qui viens d'entrer sur les bienheureuses terres de Vénétie, salut à toi. Salut à vous aussi Héros et compagnons de cette céleste divinité, désireuse, où que se pose son pied, d'offrir les joies de son règne à ses fidèles sujets. |25| Percevez-vous comme tout, à votre approche, se réjouit? Les monts, les collines lointaines et leurs profonds vallons, mais aussi les nymphes, les satyres et Pans sylvestres qui, attirés par votre bruit, se sont ceints de guirlandes; toutes les cités d'Ausonie, tous les peuples d'eux-mêmes |30| affluent de toute part, tout soucieux et désireux de fêter un tel événement par leurs bravos et leurs plus beaux atours.

24 Rodolphe II, Empereur depuis 1576, à la mort de son père Maximilien II.

25 Cybèle, divinité protectrice et maternelle. Cf. Virgile, *Énéide*, VI, v. 785: *Berecyntia mater*.

Rappellerai-je, après cela, les ordres du sénat vénitien ? Sur tout votre parcours, quand bien même la route serait sinueuse, qu'elle se voit revêtue d'un pavage raffiné par mille mains [35], que les cours d'eau qui n'en portaient pas aient leurs ponts, que toutes les voies qui pouvaient être obstruées soient dégagées, afin que vous puissiez trouver en abondance autant de vivres que nécessaire à tant de milliers de personnes, pour non pas un mais de nombreux festins. [40] Tous ces dons, faits avec largesse et sans contrepartie, attestent l'immense amour des Vénitiens à votre égard.

Or, à rappeler tout cela, n'en omettrais-je pas ce qui est plus remarquable encore ? Voici, désignée par le sénat vénitien, une troupe de gentilshommes : ils sont plus nombreux que jamais roi ou sénat n'en a pu recevoir [45] ou même (sauf erreur de ma part) plus nombreux que jamais roi n'en a pu envoyer. Ces émissaires, en signe de paix, viennent accueillir votre reine qui est la seule au monde à s'élever au dessus de sa condition de femme tant par sa piété que sa foi, tant par sa prudence que son courage, sans compter par cette noblesse qui lui vient de son père. [50] Ils ont des rois l'allure, les mœurs, le caractère, le langage ; leur noblesse n'est pas moindre, leur sagesse plus grande encore. Vous pouvez lire sur leurs traits toute l'étendue de leur majesté, celle de leur grandeur, sur leur silhouette.

De l'autre côté, je vois, avançant en une immense colonne, [55] les épouses des Vénitiens, leurs mères, fiancées et brus : d'or leurs vêtements sont rehaussés, d'or et de gemmes flamboient leurs chevelures, d'or encore les colliers qui brillent à leurs cous ; et jusqu'aux mors de leurs chevaux, [60] aussi beaux que ceux qui portèrent Phæton lors de sa chute. Éphèse, belle Corinthe, Sparte ou même toi, docte Athènes, jadis, vous n'eûtes pas de femmes si sublimes, et pas davantage Romulus avec les Sabines qu'il enleva. C'est une Vénus Érycienne qui les conduit, entourée de ses deux filles : [65] on dirait une phalange d'Amazones en ordre de bataille ou même, descendues du ciel, les envoyées de quelque puissance divine. Parmi tant d'autres, elles ont été choisies par les Pères vénitiens et leur vénérable Sénat pour venir à ta rencontre, ô Déesse, toi l'unique déité à paraître aux mortels, [70] pour te souhaiter la bienvenue, te vénérer, t'adorer. À tout cet apparat, ô gentilshommes, et toi surtout, ô douce autant que guerrière²⁶, il vous est aisé de percevoir la haute valeur des Vénitiens, et combien

26 La clause du manuscrit (*ālmǎ vīrgō*) est impossible ; je corrige en *ālmǎ vīrāgō*, oxymore issue du lyrisme religieux médiéval. Voir G.M. Drevés S.J., *Analecta hymnica medii ævi*, vol. XXIII. « *Hymni inediti* ». *Liturgische Hymnen des Mittelalters*, Leipzig, O.K. Reisland, 1896 : Hymne 433 [à sainte Monique, mère de saint Augustin], « De sancta Monica », str. 3, p. 245 : *Decus summum pia spesque matrum / Certa natorum via, dux, asylum, / Dæmonum victrix, hæresum fugatrix, / Alma virago*. Voir T. Strozzi S.J., *Controversia della concezione della Beata Vergine Maria : descritta istoricamente*, Palermo, Gramignani, 1700, « Psalterium primum », v. 51-52, p. [13] : *En alma Dei virago intacta summe pura / En Virgo nata Diva semper Immaculata*.

ils se trouvent prêts à vous obliger par leurs bons offices. Ils sont le soutien de la vraie foi, l'exemple même de la piété et de la justice sous toutes ses formes : |75| leur sagesse a toujours été considérée, par tous les rois, par tous les peuples de la terre, comme la seule vraiment admirable. Car tout ce que la docte Athènes et les autres peuples ont pu chercher en mille ans, tout ce que les Romains ont entrepris de ranger dans leurs innombrables livres, |80| les Vénitiens en sont imprégnés sitôt qu'ils sont nés. Leur sénat est fait de rois sages et de dieux ; d'hommes, assurément pas. Qui, dès lors, ne serait pas disposé à respecter leurs avis ? Qui oserait leur préférer des Solon²⁷, ou même le roi de Crète, ou Éaque ou Rhadamanthe ? |85| Voilà pourquoi, à bon droit, en un cycle continu, perdure leur État et demeurera tel pour des siècles. Ainsi, qui pourrait ne pas appeler de ses vœux la prospérité sur les Vénitiens, ne pas les choyer, les honorer, les aimer ? Ne pas les protéger, en faire des alliés par un traité de paix ? Eux que Dieu a souhaité voir |90| élever une cité sans murailles au milieu des flots et rendre la justice pour la puissante Italie. Et, alors que cela serait admirable pour des peuples reculés de la Terre, [††††]²⁸, rempart contre la furie des Turcs. |95| Ô mère douce, sainte et généreuse de l'Empereur Rodolphe, gloire de l'Empire romain, choyée à travers tout le monde chrétien, par tous les rois et ducs, d'une voix suppliante, je fais le vœu, au nom de tes chers enfants, ces tendres gages de ton hymen, au nom enfin des cruels stigmates de celui |100| qui de son pouvoir ébranle le ciel immense, je forme le vœu que tu aies en toi le désir de la paix, que tu aies à cœur la faveur des Vénitiens, que tu veilles à réunir au sein d'une alliance avec notre Père de Rome, les peuples et les rois, pour qu'ainsi ne puisse régner la perfide Érinie. Nous prions donc pour que tes pieux souhaits parviennent à leurs fins, |105| et que tu puisses dépasser en âge la prophétesse de Cumès, contemplant sur plusieurs générations les enfants de tes enfants.

L'éloge, on le voit, est ici double : au delà de l'impériale voyageuse, c'est Venise, l'hôtesse généreuse, qui occupe un tiers des hexamètres. L'extraordinaire, en ce mois de septembre 1581, revêt deux visages à travers les cités et campagnes du Frioul : le passage de l'immense cortège autrichien et l'accueil que lui réserve la Sérénissime. De cette rencontre naît le poème de Paolini.

La venue d'Astrée, annoncée par un ballet de comètes, fait naître un nouveau printemps, au beau milieu des fruits bientôt mûrs ; ce retour métamorphose la terre, où il semble instaurer nouveau royaume de Saturne, raccordant le présent à l'Âge d'Or de la fable. Il se trouve que ce « royaume » est celui de Venise ; et

27 Le manuscrit comporte *solones*, sans majuscule, à la différence des trois noms propres du vers suivant ; il y aurait donc bien là une antonomase, participant à un *crescendo* marqué, dans le vers suivant, par le passage des juristes humains (symbolisés par Solon) aux trois juges des Enfers.

28 *Locus desperatus* : le manuscrit ici est fautif et lacunaire ; un vers a dû être omis par le copiste.

tout est fait pour montrer que la Vénétie est une étape toute naturelle pour l'impératrice ou, pour le dire autrement, qu'Astrée a logiquement élu cette terre pour manifester de manière si grandiose son retour. Elles partagent toutes deux la même nature *nourricière*: *alma tellus* (v. 11) pour la terre d'accueil, *alma virago* (v. 73) et *alma parens* (v. 95) pour l'impératrice-déesse. Sur le masque premier d'Astrée, d'autres viennent aussi se poser, démultipliant l'aura maternelle et protectrice de la visiteuse: elle devient Cybèle, avant d'être parée d'un qualificatif marial, *alma virago*²⁹. Cette transfiguration mythologique et religieuse qui, on le voit, tend vers le catholicisme et le culte de la Vierge, peut aussi se lire à travers un filtre plus dogmatique et politique que purement poétique et mystique: la très pieuse Marie d'Espagne, en effet, vécut durant trente ans en « exil », en des contrées aux tendances protestantes toujours réaffirmées, où elle était en quelque sorte la figure de proue de l'Église romaine. La voici donc de retour parmi les siens, les catholiques, et plus particulièrement chez les Vénitiens, que Paolini présente comme les premiers parmi eux: *columen vere fidei* (v. 74). L'accent est mis sur ce catholicisme fondamental des Vénitiens pour souligner la consubstantialité qui existe entre l'impératrice et la terre de Foi qui est la leur. Cette part religieuse de l'éloge ne semble ni affectée, ni de convention, à consulter le rapport d'ambassade lu au Doge et au Sénat, par le chef de la délégation vénitienne, Zuan Michiel, le 18 novembre 1581. Après avoir détaillé la simplicité des dévotions de l'impératrice (agenouillée sans banc, ni coussin, à même le sol, sur un simple tapis) il conclut:

*è Sua Maiestà Religiosissima, et devotissima quanto più; non intermettendo ponto li divini officij, et usando le feste di voler sempre doi messe, l'una bassa, et l'altra cantata, quando è in loco da poterlo fare; se non, doi basse, senza intervallo, l'una dopo l'altra*³⁰.

L'autre point de confluence de ce double éloge est l'image de la justice: si les Vénitiens sont donnés (au vers 74) comme *pietatis et omnis / Justitiae exemplum* (à noter d'ailleurs la coordination des deux facettes de l'éloge), il ne faut pas oublier que lors de son ascension aux cieux, Astrée a justement formé deux constellations: la Vierge et, avec l'instrument qui lui servait à assurer la justice dans le monde, la Balance. Astrée reste avant tout la déesse de la justice, ce qui, dans le poème, expliquerait une fois encore son choix de la Vénétie pour réapparaître: cette république a été élue par Dieu pour servir de phare de justice

²⁹ Voir note 26.

³⁰ *Relationen der Botschafter*, op. cit., p. 394: « Sa Majesté est fort religieuse et dévote encore davantage: elle n'interrompt jamais les offices divins, et elle a coutume de toujours vouloir deux messes, l'une basse et l'autre chantée, lorsqu'elle se trouve en un endroit où cela est possible, et si non, deux basses, sans intervalle, l'une à la suite de l'autre ».

à l'Italie tout entière (v. 91), au point d'ailleurs que le Sénat de Venise est donné comme supérieur à tous les grands juges de l'Antiquité, hommes ou dieux (v. 83-84). Cet accord poétique d'Astrée et de sa terre d'accueil est corroboré là aussi par le témoignage des ambassadeurs rapportant la joie de l'impératrice à se trouver là, *dicendo liberamente, entrata che fù nel stato di Vostra Serenità, d'essere arrivata in terra di promissione*³¹. Le vœu final de Paolini englobe donc aussi bien sa vision idéalisée de la Cité des Doges que celle d'Astrée qui oriente tout l'éloge : plaçant son envoi sous le signe rassembleur de la justice et de la paix, il souhaite voir s'éloigner la discorde dans la chrétienté, grâce à une alliance autour du Pape – *Romano... patri* (v. 102-103) – en une réunification dont l'impératrice pourrait être le point de départ et le garant.

Reste la dimension emphatique de cet éloge, qu'il nous faut aussi essayer de jauger. Si la poésie de Paolini est, comme on l'a dit, toujours en prise directe avec la réalité contemporaine (personnelle ou politique), se plaçant ainsi dans une tradition lyrique remontant aux *poeta novi*, à Horace, à Martial ou encore à Juvénal, en passant par Dante, Pietro Bembo ou Giovanni Gioviano Pontano à une époque plus récente, il n'en reste pas moins que cette pièce encomiastique, s'ouvrant et se refermant sur des évocations mythologiques, appartient conjointement à l'univers de la fable. L'éloge prenant la forme d'une parousie déguisée, la tentation épique et fabuleuse n'est forcément pas loin ; et l'on est dès lors en droit de s'interroger sur le statut de la description au sein du poème de Paolini : s'agit-il d'une amplification poétique à partir d'un événement réel ou bien de son compte rendu fidèle simplement transposé sur le mode poétique de l'éloge ? notre texte relève-t-il somme toute de l'histoire ou de l'épos ?

Si l'on excepte le décor *fabuleux*, dû à l'idée fondatrice du poème (associer le retour de l'impératrice à celui de la déesse Astrée) – décor fabuleux, dans lequel il faut placer le ballet des comètes au septentrion, la campagne qui refleurit en septembre, la curiosité toute bucolique des Pans, nymphes et autres satyres – le récit semble très souvent marqué par l'emphase et l'hyperbole épiques, que ce soit en décrivant l'importance du cortège de l'impératrice, les travaux divers réalisés pour l'occasion, la qualité de la délégation vénitienne etc.

Reprenons ces divers éléments en les confrontant, lorsque cela est possible avec le témoignage des ambassadeurs. La suite de l'impératrice, pour commencer, qui semble magnifiée dans les deux passages qui en disent l'immensité et la magnificence : *Longa comitante caterva* (v. 6) et *stipata choro multis et millibus* (v. 20), *salvete Heroes comitesque* (v. 22). Michiel décrit avec grande précision

31 *Ibid.*, p. 392 : « En disant volontiers que, depuis qu'elle était entrée dans les États de votre Sérénité, elle était arrivée en terre promise ».

ce cortège impérial³², que l'on peut ainsi figurer : à l'avant, cinquante chariots bohèmes, tirés chacun par six chevaux et chargés de matériel ; à la suite, tout le personnel de service, hommes et femmes, à cheval ou en calèches hongroises et allemandes, soit un total estimé de cinq cents chevaux à l'avant. Viennent ensuite autant de chevaux d'apparat, conduits à la main par des serviteurs, puis cent cinquante gentilshommes de la garde de l'impératrice, en selle, portant selon l'usage deux pistolets à l'arçon ; puis, en file, une vingtaine de pages, suivis des principaux nobles du cortège, de l'archiduc à cheval et, enfin, du carrosse de l'impératrice. Juste derrière, celui de la princesse Marguerite et une douzaine d'autres transportant les dames de la noblesse (*virgineo choro*, v. 6), tous attelés de six chevaux. Pour fermer la marche, une garde montée de trente archers en armure noire, à la mode allemande, flanquée de cinquante hallebardiers à pied, eux aussi en noir, postés de part et d'autre des carrosses. Et Michiel de conclure :

186

*Talmente, che tutta la compagnia della corte, era stimata che ascendesse alla somma di 1200 et più cavalli, et di 1400 et più boche*³³.

Il est ainsi évident que sur ce point Paolini ne fait qu'évoquer sur le mode poétique la réalité d'un cortège monumental qui devait s'étirer sur plusieurs centaines de mètres.

Les travaux de voirie réalisés pour l'occasion semblent également relever des *mirabilia* à lire les vers 33 à 36 où sont évoqués, des ponts construits pour l'occasion, des routes tout juste revêtues de fin pavements, des voies nouvellement défrichées. Là aussi, Michiel vient confirmer le propos du poète lorsque, par exemple, dans son compte rendu de la journée du 19 août 1581, il signale que

*Il giorno seguente [...] si conducemmo tutti, così noi, come la corte, passato il Tagliamento sopra un ponte, fatto per questa occasione, alla terra du Spilimbergo*³⁴.

Un peu plus loin, il fait mention d'arcs de triomphe nouveaux, ornés d'inscriptions dans chaque ville-étape :

Nell'ingresso poi delle città, era Sua Maiestà ricevuta alle porte dalli principali, et più gravi gentilhomini, come dottori, et cavalieri, sotto richi baldachini di veluto, et di brocardo, et condotta sotto quelli fino all'alloggiamento; ritrovando

³² *Ibid.*, p. 383-386.

³³ *Ibid.*, p. 386 : « Si bien que l'ensemble de la cour était estimé au bas mot à 1200 chevaux et 1400 personnes ».

³⁴ *Ibid.*, p. 383 : « Le jour suivant, nous allâmes tous, nous-mêmes comme la Cour, jusqu'aux terres de Spilimbergo, en passant par un pont bâti sur le Tagliamento pour la circonstance. »

*per le strade diversità d'archi assai belli, rispetto alla brevità del tempo, havuto in fabricarli, ma tutti con accomodate, et belle inscrittioni*³⁵.

Le plus étonnant peut-être, à savoir le « pavage raffiné » dont les routes auraient été couvertes (v. 34-35), trouve lui aussi un écho dans le décompte financier qui vient clore le rapport d'ambassade, où il apparaît clairement que les routes non pavées que devait emprunter le cortège avaient été refaites :

*Hora lasciando da parte le spese fatte da clarissimi rettori in archi, in pagamenti di Cernede, in acconciar ponti, strade, et cose tali*³⁶...

Quant à la pompe de l'accueil reçu par l'impératrice tout au long de sa traversée du Frioul, là non plus, l'écriture poétique de Paolini, sous ses allures hyperboliques, ne déforme pas ou peu la réalité. Il serait trop long de citer intégralement Michiel, lorsqu'il évoque la presse des curieux le long des routes (au point de devoir faire intervenir la garde)³⁷, les délégations de chaque ville traversée, celles venues d'autres cités italiennes ou même de France. Certains passages corroborent directement les hexamètres de Paolini, au point que la réécriture poétique semble davantage se manifester dans le resserrement temporel du récit, dans un regard qui embrasse successivement (*Ecce... hinc... hinc... ecce... parte alia*) des scènes qui ont dû se produire en fait sur des journées différentes. On peut de fait imaginer que Paolini a dû suivre la reine au sein d'une délégation durant quelques jours, assistant à bien des événements dont son poème nous propose au final la synthèse. Quelques exemples de ces concordances. L'ambassade vénitienne rencontre donc le cortège impérial le lundi 18 septembre, dans une prairie, du côté de Venzone ; décrite en termes hyperboliques par Paolini (v. 43-53), elle l'est aussi avec précision par Michiel qui, pour conclure, affirme que les deux groupes qui composaient cette délégation (le sien et celui d'un lieutenant de cavalerie) *passavano il numero di 800 cavalli, molto bene ad ordine, il fiore (per dire il vero) di quella nobiltà*³⁸. Dans les vers qui suivent ce passage, Paolini évoque l'arrivée d'« amazones » vénitienes venues honorer la reine Marie, avec à leur tête, une *Erycina comes* entourée de ses filles ; si, comme nous le proposons, il faut bien voir une métonymie dans l'adjectif *Erycina* (la provenance pour la qualité, ici le mont Éryx en Sicile, lieu de culte

35 *Ibid.*, p. 389 : « À l'entrée des villes, Sa Majesté était accueillie aux portes par les plus éminents et nobles gentilshommes, par les docteurs, par les cavaliers, sous de riches baldaquins de velours et de brocard, à l'ombre desquels elle était accompagnée jusqu'à son logement, découvrant au long des rues divers arcs fort beaux au regard de l'urgence dans laquelle ils avaient été construits, tous portants de belles inscriptions de circonstance ».

36 *Ibid.*, p. 399 : « Laissant maintenant de côté les dépenses faites par les très honorables édiles en arcs, en recrutement de main d'œuvre, en restauration de ponts, de routes... »

37 *Ibid.*, p. 385. Voir, sur ce point, les v. 29 à 31 de Paolini.

38 *Ibid.*, p. 382 : « Dépassaient le nombre de huit cents chevaux, en ordre de parade, la fleur (pour dire le vrai) de notre noblesse ».

de *Venus Erycina*³⁹), ce n'est donc pas une Sicilienne, mais une véritable Vénus érycienne, une femme d'une grande beauté et noblesse qui ouvre la marche d'un cortège d'accueil. On peut en trouver le pendant chez Michiel qui mentionne, parmi toutes les visites extérieures, l'arrivée remarquable *della Signora Duchessa di Mantoa con la figlia et nuora, moglie del Signor prencipe*⁴⁰.

Par ailleurs, les mille quatre cents personnes du cortège impérial devaient chaque soir, de leur côté, être logées et nourries « chez l'habitant », dirions-nous aujourd'hui, ce qui constituait bien évidemment un effort matériel et financier considérable, tant pour l'aristocratie locale que pour les habitants eux-mêmes. C'est ce que rappellent les vers 36 à 41, difficiles à traduire, mais qui évoquent justement la création de voies d'acheminement nouvelles pour tout cet immense cortège vers les villages et villes, qui chaque soir se partageaient l'honneur (et la lourdeur financière sans aucun doute) de l'accueillir en grande pompe. Plus de mille deux cents chevaux et mille quatre cents « bouches » – c'est le terme employé par Michiel⁴¹ –, impératrice, aristocrates et serviteurs à nourrir dans des banquets (*epulis*) dignes de leur rang, dans des maisons, des demeures et des palais, illuminés et somptueusement décorés pour l'occasion. Tout cela, sans que les argentiers autrichiens n'aient à bourse délier⁴². Le rappeler n'était peut-être pas de la dernière élégance de la part de Paolini (v. 40), mais il n'en reste pas moins que sur tous ces points, le témoignage de l'ambassadeur, très précis sur les lieux d'accueil, leur apprêt et les grandes familles qui en ouvraient les portes, atteste clairement ce qui aurait pu passer *a priori* pour de l'emphase poétique. Toute la traversée du Frioul, conclut-il, s'est faite

188

*con universal satisfatione, non pure di Sua Maiestà, ma di tutta la corte, tanto Spagnoli, come Alemanni; tanto donne, quanto homini; tanto servitori, quanto patroni; estollendo à piena voce ciascuno, non pur la commodità, et il splendore delli alloggiamenti, ma la larghezza, et liberalità di tutte le provisioni, con l'amorevolezza, et prontezza delli patroni delle case, nel ricevere, ben vedere, et ben trattare li soi hospiti*⁴³.

39 Voir Virgile, *Énéide*, V, v. 759-761: *Tum vicina astris Erycino in vertice sedes / Fundatur Veneri Idaliæ, tumuloque sacerdos / Ac lucus late sacer additus Anchiseo.*

40 *Relationen der Botschafter*, op. cit., p. 390: « De Madame la Duchesse de Mantoue, avec sa fille et sa belle-fille, épouse de Sa Majesté le Prince ».

41 Voir *supra*, note 33.

42 Ce qui, aux dires de Michiel, aurait pu être fort problématique, puisque la reine aurait pris la décision de rentrer en Espagne au couvent des *Descalzas reales* en partie pour échapper aux dettes dont elle était percluse depuis la mort de Maximilien qui l'avait laissée avec sa seule dot pour ressources (Voir *Relationen der Botschafter*, op. cit., p. 394).

43 *Relationen der Botschafter*, op. cit., p. 390-391: « À la satisfaction générale, non seulement de Sa Majesté, mais de toute la Cour, tant Espagnols qu'Allemands, tant dames qu'hommes, tant serviteurs que maîtres; chacun clamant à haute voix pas simplement le confort et la splendeur des logements, mais l'ampleur et l'abondance de toutes les provisions, sans oublier la bienveillance et la disponibilité des maîtres de maison, à accueillir, pourvoir de tout et bien traiter leurs hôtes ».

Au final, la structure double de l'éloge composé par Paolini se comprend parfaitement et ne découle pas du simple assujettissement politique, ni de la dépendance économique d'un professeur *public*. Ce cortège de mille quatre cents personnes avec tout son équipage, ses archers montés et halberdiers en armure noire, relevait bien évidemment de l'exception sur les petites routes du Frioul et constituait un événement à nul autre pareil pour tous les habitants, du petit paysan à la noblesse locale. Pontebba, par exemple, la seconde étape n'était alors qu'un tout petit bourg de vingt ou vingt-cinq foyers⁴⁴, soit dans les deux cents habitants... De fait, réussir à organiser durant deux semaines l'intendance d'un tel déplacement, constituait à part entière une prouesse, digne elle aussi d'être chantée. Et Venise, en vraie maîtresse de cérémonie, se retrouve alors sur le même piédestal poétique que la reine, magnifiée autour de vertus communes : la générosité, la justice et la foi.

L'ouverture du poème, toute dramatique, prend immédiatement un tour mythologique avec le retour d'Astrée et le renouveau consécutif de l'Âge d'Or, sans oublier la réapparition bucolique des divinités champêtres. Tout ce décorum contribue à accentuer l'effet de masque initial, essentiel au projet poétique de rendre l'extraordinaire d'un événement contemporain par une forme et un contexte tirés de l'Antiquité et de la Fable. Le masque d'Astrée sert clairement ici de faire-valoir poétique, mais aussi de légitimation et d'illustration morales. Ce vaste éloge de la vertu relève donc d'une écriture contrapunctique ; un premier thème est donné, marqué par l'image initiale d'Astrée dans sa gloire nouvelle, puis se développe le second (la vertu vénitienne), en regard et à partir du premier, avant que tous deux ne se retrouvent dans un accord final, sorte de point d'orgue qui vient rappeler et prolonger le thème initial : la justice et la paix.

44 *Ibid.*, p. 382 : *Essendo la Pontieba, un piccolo borgo, di non più di 20 ò 25 case...*

TROISIÈME PARTIE

**Inscriptions,
épigrammes,
images**

FRA ARCHEOLOGIA E FILOLOGIA.
TESTIMONIANZE SUI SETTE SAPIENTI DA RICONSIDERARE

Francesca Maltomini

RÉSUMÉ

Francesca Maltomini, « Entre archéologie et philologie. Retour sur les témoins à propos des Sept Sages ».

Soumis à un examen philologique, certains témoignages archéologiques, qui couvrent un arc chronologique plutôt long (II^e-VII^e siècle ap. J.-C.), sont en mesure de nous fournir des informations intéressantes sur les *Sentences des Sept Sages* et sur le degré de stabilité du canon de ces personnages. Les sentences gravées sur les bustes en hermès des Sept conservés au Vatican et celles insérées dans deux mosaïques du Proche Orient (Baalbeck-Suwediye et Apamée), constituent de véritables rédactions qu'il faut comparer avec celles qui nous ont été transmises par les manuscrits médiévaux ; en revanche, un set de cuillers provenant d'un trésor de Lampsaque représente le plus ancien témoignage d'une épigramme sur les Sept et sur leurs sentences transmises par l'*Anthologie grecque* (A.P., 9. 366). En ce qui concerne la stabilité du canon, les témoignages figuratifs disponibles traduisent une certaine fluidité relative au nombre et à l'identité des Sages : une telle fluidité s'accroît quand il n'y a pas de dépendance au texte écrit, c'est-à-dire à la tradition littéraire des sentences.

La trasmissione delle *Sentenze dei Sette Sapienti*¹ è stata a più riprese indagata e descritta nelle sue linee principali : grazie ad alcuni studi meritevoli, conosciamo ormai bene sia la natura del materiale testuale, sia le sue diverse modalità di

1 Ricerca finanziata dal progetto *Les sciences socio-humaines dans le contexte de l'évolution globalisée – le développement et l'implémentation du programme d'études et de recherches postdoctorales* (codice contratto : POSDRU/89/1.5/S/61104), progetto cofinanziato dal Fondo Sociale Europeo attraverso il programma Operativo Settoriale di Sviluppo delle Risorse Umane 2007-2013.

agglomerazione e organizzazione². Se i dati essenziali sono stati messi a fuoco, molti sono però gli aspetti minuti che meritano ancora di essere approfonditi e precisati. Vorrei soffermarmi qui su un certo numero di testimoni finora quasi del tutto trascurati: si tratta di alcuni ritrovamenti archeologici che possono fornirci informazioni interessanti su due aspetti, che analizzerò nelle due parti di questo lavoro. Prenderò per prima cosa in considerazione quei reperti che riportano i nomi dei Sette Sapienti e le relative sentenze principali; nella seconda parte, vedremo invece una serie di testimonianze utili per fare il punto sulla stabilità del canone dei Sette Sapienti.

Sebbene trasmessi su dei supporti « inusuali » e appannaggio delle discipline archeologiche, tutti i testimoni che vedremo sono da considerarsi alla stregua dei manoscritti che riportano *Sentenze* dei Sette, e di tutte quelle fonti che ci informano sulla costituzione e sulle variazioni del canone. La cronologia piuttosto alta dei reperti – si va, come vedremo, dal II al VI-VII sec. d.C. – e la loro provenienza da varie aree del mondo mediterraneo li rendono anzi particolarmente degni di attenzione. Si tratterà dunque di dare il giusto « peso filologico » e la giusta contestualizzazione ad alcuni testimoni che non c'è ragione di lasciare in secondo piano.

194

GLI ABBINAMENTI SAPIENTE/SENTENZA

Tutte le fonti che analizzerò in questa prima parte si inseriscono in un medesimo filone della trasmissione delle sentenze dei Sette: quello che prevede una corrispondenza fra ogni Sapiete e una sola massima³. Gioverà ricapitolare prima di tutto alcune informazioni generali che saranno utili nel prosieguo del nostro discorso. La tradizione ha conosciuto oscillazioni notevoli (e a noi note solo in parte) sia in merito ai personaggi inclusi nel novero dei Sette,

2 Un'apprezzabile quantità di materiale fu raccolta da W. Brunco, *De dictis VII sapientium a Demetrio Phalereo collectis*, in *Acta Seminarii Philologici Erlangensis III*, Erlangæ, Deichert, 1884, p. 299-397 e J. Stanjek, *Quæstionum de sententiarum septem sapientium collectionibus Pars I*, Vratislaviæ, Koebner, 1891. I diversi tipi di redazione sono stati poi studiati in modo più dettagliato da W. Bühler, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Sprüche der sieben Weisen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1989 e M. Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche der sieben Weisen. Zwei byzantinische Sammlungen. Einleitung, Text, Testimonien und Kommentar*, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1994.

3 La tradizione delle *Sentenze dei Sette* vede una prima divisione fondamentale fra: a. redazioni che consistono in serie di sentenze indistintamente attribuite all'insieme dei Sette e b. redazioni nelle quali a ciascun Sapiete è attribuito un insieme di sentenze; a questo secondo filone appartengono anche le redazioni brevi che ci interessano qui e che prevedono una corrispondenza fra ogni Sapiete e una sola massima. Per una panoramica riassuntiva sui vari tipi di redazione rimando a F. Maltomini, « Sulla trasmissione dei *Detti dei Sette Sapienti* », in *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, cur. M.S. Funghi, Firenze, Olschki, II, 2004, p. 1-24, qui p. 2-16.

sia in merito alle sentenze attribuite a ciascuno. Stobeo⁴ ci ha trasmesso una redazione che risalirebbe a Demetrio Falereo – la indicherò d’ora in avanti, secondo l’uso comune, con la sigla *Dem.* – e che deve aver rappresentato un tentativo di sistemazione di queste incertezze: essa fissa i nomi di Cleobulo, Solone, Cilone, Talete, Pittaco, Biante e Periandro (ognuno accompagnato dal patronimico e dall’etnico), e attribuisce a ciascuno un certo numero di sentenze – la redazione è dunque organizzata in sette blocchi di sentenze, uno per ogni Sapiete. Osservando la tradizione manoscritta delle Sentenze, possiamo dire che l’iniziativa di Demetrio pare aver avuto un sostanziale successo nello stabilire il canone dei Sapienti – ci soffermeremo su questo aspetto nella seconda parte del presente lavoro –, ma non è stata altrettanto efficace nel « bloccare » l’attribuzione delle sentenze: nelle numerose redazioni a noi giunte e organizzate in sette sezioni come in *Dem.*, l’identità dei Sapienti non cambia, mentre i relativi blocchi di sentenze variano sensibilmente (in quantità e in contenuto). Ciò che maggiormente ci interessa qui è la presenza, in un numero elevato di testimoni, di una redazione breve che riporta gli stessi dati biografici essenziali forniti da *Dem.* per ciascun Sapiete (nome, patronimico ed etnico), seguiti dalla sentenza che in *Dem.* è la prima di ogni sezione⁵. Si tende a dare per scontato che questa redazione breve derivi da quella più ampia di Demetrio, ma, a livello teorico, niente vieta che questa corrispondenza Sapienti/sentenze esistesse già e che Demetrio l’abbia utilizzata come punto di partenza per la propria redazione, ritenendola più attendibile di altre e sancendone, al contempo, l’autorevolezza⁶. La medesima corrispondenza fra Sapienti e relative massime si trova in un epigramma (anonimo e mutilo della fine) trasmesso da numerosi testimoni e pubblicato per la prima volta da Jean-François Boissonade nei suoi *Anecdota Græca*⁷.

4 Stob., III 172, p. 111-125 Hense.

5 Ecco questa redazione breve nella forma in cui è tramandata dal *Par. gr.* 1630 – il testo è stato pubblicato da J.-F. Boissonade in *Anecdota Græca e codicibus regiis*, Paris, Excusum in Regio Typographeo, I, 1829 (repr. Hildesheim, Olms, 1962), p. 144, ed utilizzato come punto di partenza da chi l’ha rintracciato in altri testimoni (cfr. Bühler, *Zur handschriftlichen Überlieferung*, op. cit., p. 31-33 e Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche*, op. cit., p. 440-444) : Σόλων Ἐξηκестίδου Ἀθηναῖος· μηδὲν ἄγαν/ Χίλων Δαμαγήτου Λακεδαιμόνιος· γνῶθι σαυτὸν/ Κλεόβουλος Εὐαγόρου Λίνδιος· πᾶν μέτρον ἄριστον/ Πίττακος Ὕρρα Μιτυληναῖος· καὶρὸν γνῶθι/ Περιάνδρος Κυψέλλου Κορίνθιος· μελέτη τὸ πᾶν/ Βίας Τευτάμου Πριηνεύς· οἱ πλεῖστοι κακοί/ Θαλῆς Ἐξαμύλου [sic] Μιλήσιος· ἐγγύα, πάρα δ’ ἄτα.

6 Esistono peraltro delle differenze fra il testo delle sentenze di Demetrio e quello della corrispondente redazione breve: avremo modo di vederle più avanti analizzando i nostri testimoni.

7 Boissonade, *Anecdota Græca*, I, op. cit., p. 143; il testo stampato da Boissonade fu poi ripreso da E. Cougny nella sua raccolta di epigrammi pubblicata come terzo volume dell’edizione didotiana dell’*Antologia Greca (Appendix nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum*, Paris, Firmin-Didot, 1890, p. 403, IV 48). Ecco il testo del componimento: Ἐπτά Σοφῶν αἰοῖς ἐριχῆα δόγματα, κοῦρε, / οἷσιν ἐνιθύνοῖς οἶακα

Esiste poi un'altra redazione breve che, pur presentando lo stesso canone di Sapienti, non coincide completamente con *Dem.* nelle sentenze loro attribuite – cambiano quelle di Solone, Pittaco e Periandro. Questa seconda redazione è principalmente rappresentata da un altro epigramma anonimo (trasmesso stavolta, oltre che isolatamente in vari manoscritti più tardi, dall'*Antologia Greca: A.P.*, 9. 366), e si trova anche, in diversi testimoni, sotto forma di elenchi in prosa variamente concepiti⁸: secondo Maria Tziatzi-Papagianni la totalità di questi elenchi deriverebbe dall'epigramma; personalmente, ritengo che ciò sia indubabilmente vero per alcuni testimoni, mentre non escludo che altri siano autonomi rispetto all'epigramma ed indichino quindi l'esistenza di un filone tradizionale precedente, da cui anche l'epigramma ha attinto⁹.

Fatte queste dovute premesse sulle due redazioni brevi con abbinamento Sapiente/sentenza, possiamo affrontare nel dettaglio le nostre testimonianze.

Le erme vaticane dei Sette Sapienti [Tavola 1, fig. a-c]

196

Questa serie di erme – incompleta: manca quella di Cilone – fu ritrovata durante gli scavi del 1774-75 a Tivoli (nella cosiddetta « Villa di Cassio ») insieme ad altri gruppi di erme raffiguranti personaggi illustri della grecità (poeti, scultori, oratori, uomini di stato ecc.)¹⁰. Tutti i plinti riportano un'iscrizione che identifica il personaggio rappresentato: tre su sei (quelle di Solone, Pittaco e Periandro) conservano il nome del sapiente, il patronimico, l'etnico e la sua sentenza principale; l'erma di Talete doveva contenere le stesse informazioni, ma la sentenza è andata perduta a causa della rottura della pietra; nelle rimanenti

σῆς βιοτῆς. / Πρῶτα Σόλων μὲν Μηδὲν ἄγαν φάτο Κεκροπίθην· / Δεύτερος αὖ Χίλων Γῶθι σεαυτὸν ἔφη. / Λίνδιος αὖ Κλεόβουλος, εὖς πάις Εὐαγόραο, / Μέτρον ἄριστον ἔφη ἔμμεναι ἀτρεκέως. / Καιρὸν δ' Ὑρράδιος κέλεται πάντεσσι δαῖτῆαι / Πιττακὸς ἐκ Λέσβου. Τῷ δ' ἐπὶ Κυψελίδης / Τὴν μελέτην Περίανδρος ἔφη πᾶν ἔμμεναι ἔργον. / Ἐκτος δ' αὐτε Βίας Τευταμίδης ἔφατο / Οἱ πλείστοι θνητῶν σκολιοί, παῦροι δέ τε καλοί. / Ὑστατος αὐτε Θαλῆς εἶπεν ἀπηλεγέως. / Ἐγγύη ἀγχίθυρος ναίει κακομήχανος ἄτη.

8 Ecco il testo dell'epigramma così come concordemente stampato da tutti gli editori dell'*Antologia* (le varianti presenti nei testimoni principali sono minime e non lasciano dubbi sulla lezione poizore; dei testimoni « eccentrici » avremo modo di parlare nel paragrafo 1. 4 di questo lavoro): Ἐπτὰ σοφῶν ἔρέω κατ' ἔπος πόλιν, οὐνομα, φωνήν. / "Μέτρον" μὲν Κλεόβουλος ὁ Λίνδιος εἶπεν "ἄριστον". / Χίλων δ' ἐν κοίλῃ Λακεδαίμονι. "Γῶθι σεαυτὸν." / ὃς δὲ Κόρινθον ἔναϊε "Χόλου κρατέειν" Περίανδρος. / Πιττακὸς "Οὐδὲν ἄγαν," ὃς ἔην γένος ἐκ Μυτιλήνης. / "Τέρμα δ' ὄραν βιότοιο" Σόλων ἱεραῖς ἐν Ἀθήναις. / "Τοὺς πλέονας κακίους" δὲ Βίας ἀπέφηνε Πριηνεύς. / "Ἐγγύην φεύγειν" δὲ Θαλῆς Μιλήσιος ηὔδα.

9 Le varie redazioni brevi, già in parte descritte da Bühler (*Zur handschriftlichen Überlieferung*, *op. cit.*, p. 31-33), sono state definite con maggior precisione da Tziatzi-Papagianni (*Die Sprüche*, *op. cit.*, p. 435-445), a cui si può rimandare per un quadro complessivo.

10 Per una storia degli scavi e dei ritrovamenti da questo sito, si veda C. Pietrangeli, « La villa tiburtina detta di Cassio », *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia*, 25-26, 1949-1951, p. 157-181 e S. Savona, « Scavi De Angelis, Corradi », in *Uomini illustri dell'antichità*, I.2: *Le Erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, cur. B. Palma Venetucci, Roma, De Luca, 1992, p. 231-235.

due erme (quelle di Cleobulo e di Biante), invece, il testo è integro e riporta solo nome, etnico e sentenza – il patronimico non era indicato. Gli studiosi che si sono occupati di questi reperti li collocano nel II sec., evidenziando come non si riscontrino elementi utili a farli risalire a prima dell'età adrianea¹¹. Ecco il testo delle iscrizioni:

Κλεόβουλος | Λίνδιος | μέτρον ἄριστον
 Θάλῆς | Ἐξαμύου | Μιλῆσιος [manca il detto]
 Σόλων | Ἐξηκεστίδου | Ἀθηναῖος | μηθὲν ἄγαν
 Πίττακος | Ἰγρρα | Μυτιληναῖος | καιρὸν γνῶθι
 Βίας | Πρ<ι>ηνεύς | οἱ πλείστοι | ἄνθρωποι | κακοί
 Περίανδρος | Κυψέλου | Κορίνθιος | μελέτη πᾶν.

Sebbene note e pubblicate da tempo, queste iscrizioni hanno fatto solo saltuariamente la loro comparsa negli studi sulle *Sentenze dei Sette* e non sono mai state analizzate come gruppo omogeneo¹². Possiamo allora cercare di caratterizzarle come meritano. Il primo dato essenziale è che esse coincidono, nell'identità dei Sette e nelle rispettive sentenze, col canone fissato da Demetrio Falereo: nel loro insieme, esse si qualificano come la più antica testimonianza di una redazione breve che col testo di Demetrio coincide. Si notano poi alcune peculiarità che vale la pena segnalare:

– Le iscrizioni di Cleobulo e di Biante non riportano il patronimico, differenziandosi dunque rispetto al resto della serie. Negli altri testimoni a noi noti delle redazioni brevi, c'è in genere omogeneità nei dati forniti su ogni Sapiente: se un'informazione è omessa, è omessa per tutti¹³. Georg Lippold evidenziava che la superficie iscritta di queste due erme risulta rilavorata in antico, ed ipotizzava che tutta la serie sia di origine composita (si riscontrano differenze di fattura anche fra le altre erme). Questo aspetto è stato approfondito in anni più recenti da Simonetta Savona, autrice di condivisibili osservazioni sulle differenze paleografiche riscontrabili nelle iscrizioni che ci interessano. La scrittura sulle erme di Cleobulo e Biante appare diversa (anche se non

11 Per la descrizione di questi reperti si veda G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Leipzig, De Gruyter, III.1, 1936, numeri 488a, 497a, 526a, 527a, 528, 531 (con tavole 17, 25, 26), e soprattutto le schede curate da Savona in *Uomini illustri dell'antichità*, I.2, *op. cit.*, p. 236-247.

12 Si vedano *I.G. XIV* 1145, 1163, 1174, 1190, 1195, 1209, con segnalazione delle pubblicazioni precedenti; le erme (e le relative immagini) sono state pubblicate anche in G. Mancini, *Inscriptiones Italiae, Regio IV, Fasc. I: Tibur*, Roma, Libreria dello Stato, 1952, sotto i numeri 560, 566, 572, 578, 582, 584.

13 Stando ai dati registrati dalla Tziatzi-Papagianni, fa eccezione il codice *Marc. gr.* XI 31, nel quale manca l'indicazione della patria per il solo Cilone; ma il manoscritto non andrà considerato testimone di una tradizione particolare o composita: il dato sarà stato omesso per errore dallo scriba.

necessariamente lontana nel tempo) da quella del nome, patronimico ed etnico delle rimanenti erme: essa risulta meno precisa, più incerta nell'andamento e incostante nella campitura; una scrittura analoga ha inserito, sulle altre erme, la sentenza attribuita a ciascun sapiente. La Savona conclude ragionevolmente che la formazione della nostra serie di erme abbia attraversato diversi stadi, e che si individuino in particolare (grazie alle iscrizioni) un momento in cui le erme di Cleobulo e Biante sono state rimaneggiate, e un momento (forse contemporaneo) in cui, in tutte le erme, ai dati biografici sono state aggiunte le sentenze. Per quanto riguarda l'aspetto che ci interessa qui dobbiamo dunque tenere presente l'eventualità che le sentenze derivino da una fonte diversa rispetto a quella da cui sono stati estratti i dati biografici dei tre Sapienti per il quali si indicano nome, patronimico ed etnico; se, poi, i dati biografici di Cleobulo e Biante fossero stati ricavati dalla stessa fonte delle sentenze, essa sarebbe stata caratterizzata, al pari di altri testimoni che vedremo, dall'assenza dell'indicazione dei patronimici.

198

– Un altro elemento che accomuna le erme di Cleobulo e Biante è rintracciabile nella formulazione delle rispettive sentenze: la massima di Cleobulo presenta la dicitura più comune (μέτρον ἄριστον), attestata nel testo di Demetrio e nella maggioranza dei testimoni; differisce pertanto dalla redazione breve dei manoscritti medievali di cui ho riportato i contenuti a nota 5 (in essa leggiamo πᾶν μέτρον ἄριστον). Analogamente, la massima di Biante recita οἱ πλείστοι ἄνθρωποι κακοί come in *Dem.*, mentre la forma standard della redazione breve è οἱ πλείστοι κακοί.

– L'erma di Talete riporta la corretta grafia del patronimico (Ἐξαμύου), variamente storpiata in una parte della tradizione delle sentenze dei Sette¹⁴: la nostra iscrizione si rifà quindi a un testo ancora sano.

– La massima di Solone recita μηθὲν ἄγαν. Wilhelm Brunco¹⁵ segnalava la variante μηθὲν per μηδὲν in un frammento delle *Satura Menippeæ* di Varrone¹⁶; posso aggiungere che essa si trova anche in un epigramma di Alfeo di Mitiene (un poeta di epoca ignota, ma con ogni probabilità postaugusteo): *A.P.* 9. 110¹⁷. In generale, la forma μηθὲν è piuttosto diffusa (soprattutto in papiri e epigrafi) fino all'inizio dell'era cristiana, ma diventa sempre più rara e cade sostanzialmente in

14 Si veda l'apparato di Hense *ad loc.* (p. 118), e *cf.* anche la corrottela Ἐξαμύλου che si incontra nella redazione breve del *Par. gr.* 1630 (riportata a nota 5).

15 W. Brunco, *De dictis VII sapientium, op. cit.*, p. 391.

16 È il frammento 320 Astbury, riportato da Nonio Marcello, p. 141 Mueller (p. 205 Lindsay); dall'apparato di Astbury si apprende che i manoscritti hanno il corrotto αταν μεσεν, da intendersi, appunto, ἄγαν μηθὲν – testo che troviamo già nelle prime edizioni a stampa di Nonio.

17 L'appartenenza di Alfeo alla *Corona di Filippo* è dubbia: *cf.* A.S.F. Gow, D.L. Page, *The Garland of Philip*, Cambridge, University Press, II, 1968, p. 425 (per l'epigramma in questione, *cf. Ibid.*, vol. I, p. 394 (IV) e vol. II, p. 426).

disuso entro il II secolo¹⁸. Sarebbe, comunque, azzardato utilizzare questo dato per formulare ipotesi sull'epoca di composizione del testo recepito dalle erme.

– La massima di Periandro è *μελέτη πᾶν* (invece di *μελέτη τὸ πᾶν*). Non abbiamo altri testimoni di questa formulazione.

Il mosaico di Baalbeck-Suwediye [Tavola 2, fig. a]

Questo mosaico, venuto alla luce negli anni '40 in Libano durante gli scavi di una villa (e in particolare della sala destinata a ospitare i banchetti), riporta una raffigurazione completa dei Sette: i busti dei Sapienti e quello di Socrate, ciascuno dentro un medaglione, sono disposti circolarmente intorno a una raffigurazione di Calliope (munita del nome della Musa e della firma dell'artista che ha realizzato il mosaico: Ἀμφείων ἐποίηι). L'immagine di ogni Sapiente è accompagnata da nome, etnico e sentenza principale; per Socrate, l'iscrizione riporta solo nome ed etnico. Il mosaico è stato datato alla metà del IV sec. d.C.¹⁹. Ecco il testo delle iscrizioni, partendo dal medaglione con Socrate – che si trova subito sopra la figura di Calliope – e procedendo in senso orario:

Σωκράτης Ἀθηναῖος
Χείλων Λακεδαιμόνιος γνῶθι σεαυτόν
Πίττακος Λέσβιος καιρὸν γέινωσκαί
Περίανδρος Κορίνθιος μελέτη ἔργον αὖξι
Κλεόβουλος Λίνδιος μέτρον ἄριστον
Βίας Πριηνεύς οἱ πλεῖστοι ἄνθρωποι κακοί
Θάλης Μιλήσιος ἐγγύα πάρα δ' ἄτα
Σόλων Ἀθηναῖος μηδὲν ἄγαν.

Anche in questo caso, è evidente che abbiamo a che fare con una redazione breve che coincide con i dati forniti in *Dem*. Sono però omessi i patronimici e si riscontrano alcune varianti lessicali:

– L'etnico di Pittaco è Λέσβιος, che in una minoranza dei testimoni in nostro possesso si sostituisce al consueto Μιτυληναῖος²⁰.

18 Cfr., oltre ai lessici, E. Mayser, *Grammatik der griechischen Papyri aus der Ptolemäerzeit mit Einschluss der gleichzeitigen Ostraka und der in Ägypten verfassten Inschriften* [1900], Berlin, De Gruyter, 1970, I, 1², p. 148-149 e F.T. Gignac, *A grammar of the greek papyri of the roman and byzantine periods*, Milano, Cisalpino, 1976, I, p. 97.

19 Descrizione del mosaico e buone immagini (dell'insieme e dei singoli medaglioni) si trovano in M.H. Chébab, « Mosaïques du Liban », *Bulletin du Musée de Beyrouth*, 14, 1958, p. 32-43; 15, 1959, pl. XV-XX; le iscrizioni sono riportate anche in R. Merkelbach, J. Stauber, *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, IV. *Die Südküste Kleinasien, Syrien und Palaestina*, München/Leipzig, Saur, 2002, 20 / 13 / 03 (p. 271-273).

20 Per le attestazioni: cfr. Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche*, op. cit., p. 207, che non registra il nostro mosaico.

– La sentenza di Periandro è, nel mosaico, *μελέτη ἔργον αὖξει* (l. αὖξει), mentre, come abbiamo già avuto modo di vedere, essa suona *μελέτη τὸ πᾶν* in *Dem.* e nella redazione breve trasmessa dai manoscritti medievali. Ora, una delle redazioni divise per Sapiienti tramandata da manoscritti medievali (la cosiddetta « redazione Monacense »)²¹ riporta come prima sentenza di Periandro *μελέτη πάντα αὖξει*; inoltre, nell'epigramma anonimo pubblicato da Boissonade e Cougny²², il verso 9 – che enuncia la sentenza principale di Periandro – suona *τὴν μελέτην Περιανδρος ἔφη πᾶν ἔμμεναι ἔργον*. Ferma restando la possibilità che le medesime variazioni si siano introdotte in modo indipendente, poligenetico, in diversi rami della tradizione, colpisce la coincidenza da un lato con la redazione Monacense nell'uso di *αὖξει*, e dall'altro con la formulazione dell'epigramma per la presenza di *ἔργον*: non possiamo pertanto escludere che il mosaico sia testimone di una formulazione alternativa della sentenza che ebbe una certa circolazione e che vediamo « riemergere », variamente declinata, nell'epigramma e nella redazione medievale.

– La sentenza di Pittaco è riportata dal mosaico nella forma *καιρὸν γείνωσκαί* (l. γίνωσκει). Tale variante rispetto al *καιρὸν γνῶθι* di *Dem.* non risulta attestata altrove nelle raccolte di sentenze, ma trova una corrispondenza (nella forma *γίγνωσκε καιρὸν*) nel *Ludus Septem Sapientium* di Ausonio (versi 60 e 203), dove sarà stata introdotta *metri causa*.

– La sentenza di Cleobulo e quella di Biante si presentano nella stessa forma che abbiamo trovato sulle erme vaticane, e valgono quindi le medesime osservazioni fatte in proposito: il testo coincide con quello della versione ampia di *Dem.*, e non con quello della redazione breve così come attestata nei testimoni finora noti.

Ritorniamo su questo mosaico nel paragrafo 2: la presenza di Socrate vicino ai Sette va infatti analizzata nell'ottica di eventuali modifiche / ampliamenti del canone.

Il mosaico di Apamea sull'Oronte [Tavola 2, fig. b]

Il mosaico si trova nella sala principale dell'edificio detto « del triclinio », oggetto degli scavi belgi prima negli anni '30 e poi fra il 1966 e il 1968²³. La sala

²¹ La redazione, individuata da Bühler, è stata edita da Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche*, op. cit., p. 337-434.

²² Si veda nota 7.

²³ Per la descrizione dell'edificio, la pianta della sala che ci interessa e i mosaici superstiti, si veda J.-C. Balty, « L'édifice dit *au triclinos* », in *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1965-1968*, Bruxelles, Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1969, p. 105-116 e tavole annesse (per il nostro mosaico *cfr.* in particolare p. 111 e pl. XLII, 2) ; per uno studio specifico dedicato ai mosaici, si veda J. Balty, « Une nouvelle mosaïque du IV^e siècle dans l'édifice dit *au triclinos* à Apamée », *Annales Archéologiques Arabes Syriennes*, 1970, p. 1-12, con tavole.

in questione (di forma rettangolare e munita di abside) ospitava sul pavimento una ricca decorazione musiva, purtroppo molto danneggiata da un incendio, consistente in vari pannelli con scene mitologiche e paesaggistiche databili con buona precisione al secondo quarto del iv sec. d.C. Nel rettangolo che occupa il centro della stanza era forse rappresentato Apollo; disposti intorno a questo emblema centrale, altri pannelli contenevano scene con divinità, e su due lunghi rettangoli laterali restano due scene di ambientazione marittima. Le raffigurazioni di quattro personaggi occupavano dei riquadri posti agli angoli della stanza. Solo due sono conservate almeno in parte: nel riquadro posto a sud-ovest si vede la figura di Cilone, rappresentato a mezzo busto e accompagnato dal nome e dall'etnico (<Χί>λων Λακεδεμόνιος)²⁴, nonché dalla sentenza *σαυτὸν γνῶθι*; dai pochi resti del riquadro di nord-ovest si ricava che esso conteneva un ritratto di Talete: restano la fine dell'etnico ([Μιλῆσι]ος) e tre lettere della sentenza ([ἐγγύα πα] α[δ' ἄτ]α). Altri due personaggi dovevano trovarsi nei riquadri a est; la presenza di tre ulteriori ritratti – che andrebbero a completare il consueto canone dei Sette – non è appurabile, ma si è ipotizzato che potessero essere collocati nel mosaico rettangolare che precede l'abside, ora del tutto distrutto.

Per quanto riguarda il poco testo superstite nei due riquadri, si registra che:

– Anche qui, come a Baalbeck Suwediye e in due delle erme vaticane, i dati forniti erano nome, etnico e sentenza.

– L'*ordo verborum* della sentenza di Cilone non si trova altrove nelle testimonianze finora note; esiste, invece, *σαυτὸν ἴσθι*, attestato in alcune redazioni attribuite all'insieme dei Sapienti²⁵. È possibile che si sia verificata qui una « interferenza » fra le due formulazioni.

– La sentenza di Talete, per quanto estremamente danneggiata, doveva invece coincidere con quella « canonica » di *Dem.*

La perdita delle parti della decorazione che potevano contenere gli altri Sapienti ci impedisce di verificare se anche questo mosaico, come quello di Baalbeck-Suwediye, seguisse per intero il canone e gli abbinamenti di *Dem.*

I cucchiai del tesoro di Lampsaco

Si tratta di una testimonianza che, rispetto alle precedenti, si colloca su un piano tradizionale diverso: essa costituisce infatti un'attestazione (trasposta in forma iscrizionale e « spezzettata » su una pluralità di supporti materiali) dell'epigramma *A.P.* 9, 366²⁶. I vv. 2-8 dell'epigramma – quelli che riportano,

²⁴ La prima parte del nome fu omessa per errore dal mosaicista.

²⁵ Cfr. Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche*, op. cit., p. 280-282.

²⁶ Per cui vedi *supra*, p. 198 e nota 8.

ciascuno, il nome di un Sapiente e la relativa sentenza – sono stati incisi sui manici di un set di cucchiai giuntoci incompleto (mancano i due pezzi che contenevano i versi dedicati a Cleobulo e Talete). I cucchiai facevano parte di un tesoro rinvenuto a Lampsaco il cui contenuto è databile fra la seconda metà del VI e l'inizio del VII secolo. Oltre a questi cinque pezzi, appartenevano al tesoro anche due cucchiai con versi delle *Bucoliche* virgiliane, cinque con nomi di apostoli e due privi di iscrizione²⁷. Tutti sono ora conservati nel British Museum tranne il cucchiaino contenente il verso dedicato a Periandro, che si trova al Louvre²⁸. I pezzi che riportano i versi dell'epigramma e di Virgilio hanno la particolarità di accostare al testo poetico delle « risposte » dal sapore dissacrante e provviste di chiari riferimenti a tematiche erotico-simposiali²⁹. Esse non ci interessano qui perché esulano dalla tradizione legata ai Sette, ma hanno un notevole significato in relazione al contesto d'uso dei cucchiai e ai rapporti fra le figure dei Sette e l'ambiente simposiale³⁰.

202

Il testo dei cucchiai è una trasposizione fedele dell'epigramma – non si tratta di un adattamento in prosa, né di una rielaborazione – e si qualifica quindi come la testimonianza più antica di questo componimento, nonché come un *terminus ante quem* per la sua composizione. Questi reperti, pertanto, devono con ogni diritto trovare posto nell'apparato critico di *A.P.* 9. 366³¹.

27 F. Baratte, « Vaisselle d'argent, souvenirs littéraires et manières de table : l'exemple des cuillers de Lampsaque », *Cahiers Archéologiques*, 40, 1992, p. 5-20 ha proposto (p. 11) di ricondurre al tesoro di Lampsaco anche un altro cucchiaino di fattura del tutto analoga, un tempo conservato al Museo della Scuola Evangelica di Smirne e ora, stando alle informazioni fornite da Baratte, perduto; sul manico di questo cucchiaino si leggeva: *Balnea, vina, venus faciunt properantia fata*.

28 Per uno studio specifico su questi cucchiai si può rimandare a Baratte, « Vaisselle d'argent », art. cit., p. 5-20, con tavole alle p. 6-7. Il testo di tutti i cucchiai rinvenuti nel tesoro è riportato anche da V. Milošević, *Zu den spätkaiserzeitlichen und merowingischen Silberlöffeln* [1968], Berlin, De Gruyter, 1970, p. 140-141; i cucchiai relativi ai Sette e quello citato alla nota precedente sono stati inclusi in R. Merkelbach, J. Stauber, *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, I. *Die Westküste Kleinasien von Knidos bis Ilion*, Stuttgart, Teubner, 1998, 07-07-03 (p. 640-642). Per i quattro pezzi conservati a Londra si veda anche O. Maddock Dalton, *Catalogue of early christian antiquities in the British Museum*, London, Trustees, 1901, numeri 387-390 (p. 83-84) e pl. XXIII; il pezzo conservato al Louvre è il numero 2050 (p. 201) in A. De Ridder, *Catalogue sommaire des bijoux antiques*, Paris, Musées Nationaux, 1924 ed è stato ripubblicato in A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, 2. *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Wien, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010, n° Me20 (p. 184-185) e Abb. 29.

29 L'osservazione ironica affiancata alla massima di Cilone è κ(αί) προτρέπειου συνεχῶς; per Periandro abbiamo: ὄταν μισῆ (l. μισεῖ) σε ἢ φίλη σου; per Pittaco: φιλῖν (l. φιλεῖν) δὲ λοιδορούς; per Solone: ὡς δὲ (l. δεῖ) χρῆσθαι τῷ(ι) βῶ(ι); per Biante: τοῦς μισηδόνοους.

30 Per una contestualizzazione culturale di questi reperti: Baratte, « Vaisselle d'argent », art. cit.

31 L'iscrizione del cucchiaino del Louvre fu inclusa da G. Kaibel nei suoi *Epigrammata Græca ex lapidibus conlecta*, Berlin, Reimer, 1878 (n° 1113): Kaibel la trasse da C. T. Newton, *Travels and discoveries of Levant*, London, Day & son, 1865, p. 123; dalla stessa fonte Kaibel trasse e pubblicò sotto il n° 1114 anche una parte dell'iscrizione sul cucchiaino che riporta il detto di Solone. I due testi pubblicati da Kaibel furono citati da Stadtmüller nel suo apparato critico *ad loc.*, *Anthologia Græca*, éd. Hugo Stadtmüller Leipzig, Teubner, 1906, p. 334-336).

Il verso dedicato a Periandro (v. 4, che nel testo del cucchiaino recita $\delta\varsigma\delta\epsilon\text{ } \text{Κόρινθον} \text{ ἔναιε}$ « $\Thetaυμοῦ \text{ κρατείειν}$ » Περίανδρος) è il solo a presentare varianti rispetto all' *Antologia*³² :

– ἔναιε : la lezione si oppone – ed è ovviamente da preferire – all' ametrico ἔναιεν della *Palatina* e di altri testimoni. ἔναιε trova riscontro solo in una parte della tradizione : è presente nella *Planudea*, in un manoscritto platonico dell' XI secolo – il *Parisinus græcus* 1808, che riporta l' epigramma all' interno degli Scolii al passo del *Protagora* in cui sono nominati i Sette Sapienti³³ – e nel manoscritto di Cremona *Biblioteca Governativa* 160 che avremo modo di citare fra breve e che riporta diverse varianti rispetto al testo dell' *Antologia*.

– θυμοῦ κραται : la lezione, ametrica, si oppone al χόλου κρ. concordemente tradito dalla *Palatina*, dalla *Planudea* e dagli *Scolii* a Platone. Se χόλου κρ. non ha attestazioni al di fuori dell' epigramma e di alcuni elenchi in prosa che da esso derivano, θυμοῦ κραται è invece ben testimoniato³⁴ : si trova sia nella principale redazione delle sentenze attribuite all' insieme dei Sette, sia nelle redazioni divise per Sapienti, dove è sempre attribuito a Cilone o a Solone ; l' attribuzione a Periandro che troviamo in *A.P.* 9. 366 compare solo in alcune redazioni brevi, tutte strettamente affini all' epigramma ma provviste, appunto, della variante θυμοῦ ³⁵. Interessante, poi, la presenza di θυμοῦ in alcuni testimoni

Nell' apparato della CUF, invece, compare (in seguito a una segnalazione di Alphonse Dain) solo il testo del cucchiaino del Louvre (cfr. *Anthologie grecque, première partie : Anthologie Palatine* : livre IX, ép. 359-827, éd. P. Waltz, G. Soury, J. Irigoin, P. Laurens, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1974, p. 7-8) ; nessuna indicazione, infine, nell' apparato dell' edizione Beckby (*Anthologia Græca*, III², éd. H. Beckby, München, Heimeran, 1967, p. 226). Il testo del cucchiaino conservato a Parigi è, come vedremo subito, l' unico che riporta varianti – e in questo senso l' edizione CUF può dirsi completa nella registrazione delle lezioni –, ma è chiaro che è importante segnalare in apparato sia la presenza degli altri versi dell' epigramma sui cucchiaini di Londra, sia la loro aderenza al testo dell' *Antologia*.

- 32 La trascrizione fornita da Baratte (« *Vaisselle d' argent* », art. cit., p. 9) configurerebbe l' esistenza di una variante anche nel testo del cucchiaino dedicato a Pittaco (v. 5 dell' epigramma) : Baratte stampa infatti $\text{Πιττακός δ' } \text{Οὐδὲν ἄγαν}$ (ametrico), mentre il testo dell' *Antologia* è : $\text{Πιττακός } \text{Οὐδὲν ἄγαν}$. Il testo del cucchiaino coincide in realtà (come facilmente appurabile dalla foto pubblicata dallo stesso Baratte) con quello dell' *Antologia*, ed è correttamente riportato in Dalton, *Catalogue, op. cit.* e Milošević, *Zu den spätkaiserzeitlichen, op. cit.*
- 33 Plat., *Prot.*, 343A ; per l' edizione dello scolio si veda *Scholia Græca in Platonem, 1. Scholia ad Dialogos tetralogiarum I-VII continens*, éd. D. Cufalo, Roma, Storia e Letteratura, 2007, p. 198. Il *Parigino* non è però testimone primario di questo scolio : esso deriva dal *Marc. gr. app.* IV. 1 (metà circa del X secolo) : questo testimone, vista anche la sua datazione alta e sostanzialmente coeva al manoscritto della *Palatina*, deve essere registrato nell' apparato dell' epigramma ; si osserva però che il *Marciano* ha l' errato ἔναιεν . Dato che la dipendenza del *Parigino* dal *Marciano* è fuor di dubbio, è ragionevole pensare che il testo del *Parigino* sia dovuto a una correzione individuale, non a una fonte diversa – sebbene una collazione con un altro testimone sia in teoria ipotizzabile.
- 34 Per l' elenco completo delle attestazioni, si veda l' apparato di Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche, op. cit.*, a questa sentenza (p. 181).
- 35 Cfr. Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche, op. cit.*, p. 444-445.

dell'epigramma che si caratterizzano per un testo in più punti alterato rispetto a quello trasmesso dall'*Antologia*: si tratta del *Parisinus græcus* 1630, del *Parisinus græcus* 2720, del *Parisinus græcus* 1773 e del manoscritto di Cremona *Biblioteca Governativa* 160³⁶. La coincidenza in lezione particolare fra i cucchiari e questo gruppo di manoscritti non va però oltre questa singola variante, cosicché un apparentamento vero e proprio non sembra delineabile.

Lasciando da parte l'eventualità (in teoria non escludibile a priori, ma poco probabile) che l'incisore che lavorò sui cucchiari avesse davanti un testo con $\chi\acute{o}\lambda\omicron\upsilon\ \kappa\rho.$ e che la variante $\theta\upsilon\mu\omicron\upsilon$ sia una sua responsabilità, mi pare si possa formulare questa ipotesi: accanto alla versione metricamente corretta con $\chi\acute{o}\lambda\omicron\upsilon\ \kappa\rho.$ che entrò nell'*Antologia*, circolò anche un testo ametrico che recitava $\theta\upsilon\mu\omicron\upsilon\ \kappa\rho.$ Da questo testo derivano i cucchiari e la redazione breve in prosa che sembra con sicurezza posteriore all'epigramma e da esso dipendente. Dal medesimo testo deriverà anche, verosimilmente, la versione « modificata » dell'epigramma riportata dai manoscritti sopra menzionati – sebbene niente vieti, a rigore, che il testo di partenza per questa versione modificata fosse quello con $\chi\acute{o}\lambda\omicron\upsilon,$ e che $\theta\upsilon\mu\omicron\upsilon$ sia innovazione poligenetica.

Una volta messo in relazione col resto delle testimonianze disponibili, il testo dei cucchiari di Lampsaco aiuta dunque a formulare qualche ipotesi sulle caratteristiche della trasmissione testuale di un epigramma che ebbe grande successo almeno a partire – sono i cucchiari stessi a dimostrarlo – dall'età giustiniana.

LA STABILITÀ DEL CANONE DEI SETTE

Come abbiamo accennato all'inizio della prima parte di questo lavoro, la redazione attribuita a Demetrio Falereo sembra aver rappresentato una « strettoia tradizionale » per quanto riguarda il numero e l'identità dei Sapienti: se gli autori antichi testimoniano discussioni e variazioni di notevole entità³⁷, la tradizione manoscritta delle Sentenze mostra, nelle diverse redazioni a noi giunte, sempre lo stesso gruppo di Sapienti. Vediamo allora quali elementi si possono ricavare dalle testimonianze archeologiche.

³⁶ Per le varianti riportate dai manoscritti parigini si vedano gli apparati critici dell'*Antologia*; è stato ormai ampiamente dimostrato che il *Par. gr.* 1773 dipende, per tutta una serie di testi in esso contenuti, dal *Par. gr.* 2720 (si veda, da ultimo, F. Maltomini, *Tradizione antologica dell'epigramma greco. Le « Sillogi Minori » di età bizantina e umanistica*, Roma, Storia e Letteratura, 2008, p. 84-89, con bibliografia precedente): solo quest'ultimo codice, quindi, andrà menzionato negli apparati critici dell'epigramma che ci interessa; per il manoscritto di Cremona (ignorato dagli editori dell'*Antologia*): cfr. Tziatzi-Papagianni, *Die Sprüche*, op. cit., p. 436 n° 12.

³⁷ Per una rassegna (ancorché parziale) delle testimonianze antiche su questo problema cfr. Maltomini, « Sulla trasmissione », art. cit., p. 10.

Ripartiamo dal mosaico di Baalbeck-Suwediye di cui abbiamo parlato nel paragrafo 1.2, e soffermiamoci ora sulla presenza di Socrate accanto al gruppo dei Sette: siamo in presenza di un'alterazione del canone? Socrate è inserito a tutti gli effetti nel novero dei Sapienti, con la conseguente « perdita di confini » del gruppo dei Sette? Bisognerà evidenziare che l'aderenza a *Dem.* per quanto riguarda i dati attribuiti a ciascun Sapiante garantisce che l'esistenza del canone dei Sette era ben nota a chi concepì il mosaico: dietro alla creazione artistica è esistita una fonte letteraria, una redazione breve che, come abbiamo visto, era analoga a *Dem.* e non prevedeva, quindi, la presenza di Socrate. La raffigurazione di Socrate non è corredata da una sentenza e non risulta, pertanto, del tutto amalgamata al resto. Il mosaico sembra dunque configurare un accostamento di Socrate ai Sette, la cui matrice è indipendente dalla fonte letteraria utilizzata: manca però una vera e propria rielaborazione del canone che assimili perfettamente la figura del filosofo alle altre.

È d'obbligo, a questo punto, un riferimento a un altro mosaico di Apamea, anch'esso rinvenuto durante gli scavi belgi in un edificio non lontano da quello detto « del triclinio » in cui si trova la rappresentazione molto mutila di cui si è parlato al paragrafo 1.3³⁸. In questo mosaico è raffigurato un gruppo di sette personaggi: sopra alla figura centrale compare il nome di Socrate, mentre l'identità degli altri non è precisata. L'interpretazione del consesso è controversa: alcuni studiosi hanno pensato a Socrate in mezzo ai suoi discepoli, ma l'ipotesi più accreditata è che il gruppo rappresenti Socrate insieme a sei dei Sette Sapienti; i sostenitori di questa idea si richiamano, per l'associazione di Socrate ai Sapienti, al mosaico di Baalbeck. Limitiamoci qui ad evidenziare come una tale ipotesi preveda una sostanziale modifica del canone, di portata ben diversa rispetto a quanto si osserva per Baalbeck: lì, Socrate è « aggiunto », affiancato ai Sette; ad Apamea si tratterebbe, invece, di una vera e propria sostituzione, con Socrate che entra nel canone al posto di un altro Sapiante e viene considerato il più importante del gruppo.

Possiamo ora citare due frammenti di un mosaico che aveva forse una disposizione simile a quella di Baalbeck: conservati nel Museo d'Arte e di Storia di Ginevra e provenienti forse da Antiochia, sono databili alla seconda metà del IV sec. d.C.³⁹. Si tratta di due esagoni con busti di Solone e Periandro, corredate del nome (senza patronimico o etnico). La ricostruzione ipotizzata per questo

38 Su questo mosaico si veda J.-C. Balty, « Nouvelles mosaïques du IV^e siècle sous la cathédrale de l'est », in *Apamée de Syrie, op. cit.*, p. 163-183: qui p. 166-171 e tav. LIII. 1.; una riproduzione si trova anche in G.M.A. Richter, *The portraits of the Greeks*, London, Phaidon Press, 1965, fig. 315.

39 Si veda L. Schwab, « Fragments de mosaïques proche-orientales d'époque romaine au Musée d'art et d'histoire », *Genava*, 48, 2000, p. 87-98.

mosaico prevede che gli esagoni fossero sette, disposti a riempire un campo circolare. I cinque esagoni ora perduti potevano contenere la raffigurazione degli altri Sapienti del canone, ma non possiamo esserne certi.

Un altro mosaico, organizzato in maniera analoga e più antico, è in effetti il reperto a noi giunto in cui il canone è modificato in maniera più vistosa. Il mosaico, ritrovato a Colonia e collocabile nel tardo II sec. d.C., è costituito da sei esagoni disposti intorno a un settimo esagono centrale. Ogni figura era accompagnata soltanto dal nome: al centro troviamo Diogene, mentre solo quattro dei rimanenti sei esagoni sono ora conservati; essi contengono Cleobulo, Socrate, Cilone e Sofocle. Per i due personaggi mancanti si sono fatte varie ipotesi, la più accreditata delle quali prevede che si trattasse di Talete e Euripide. La rappresentazione avrebbe dunque contenuto, intorno a Diogene (figura principale), tre dei Sette Sapienti e i tre uomini più saggi di Atene secondo l'oracolo delfico riportato in uno scolio alle *Nuvole* di Aristofane (Sofocle, Euripide e Socrate)⁴⁰. Il mosaico di Colonia, dunque, pur presentando il numero canonico di sette personaggi e il comune denominatore della sapienza, mostra un « assortimento » di personaggi nuovo e peculiare.

206

Negli ultimi due casi su cui vorrei soffermarmi, le modifiche o le espansioni del canone sono solo ipotetiche, o assumono comunque contorni più sfumati.

Fra le erme ritrovate nella stessa villa di Tivoli da cui provengono quelle analizzate nel paragrafo 1.1, se ne segnala una di Platone che presenta, nell'iscrizione che la correda, un assetto del tutto simile a quelle dei Sette: anch'essa fornisce nome, patronimico ed etnico, nonché due sentenze che paiono aggiunte in un secondo momento e da una mano più irregolare, con caratteristiche analoghe a quelle che abbiamo visto per le sentenze nelle erme dei Sette (Tavola 1, fig. d)⁴¹. Dobbiamo ipotizzare che questa erma fosse accostata a quelle dei Sapienti? Che facesse, di fatto, parte della stessa serie? E, in questo caso, dobbiamo pensare a un canone allargato, che non isolava più i Sette come gruppo coeso ma aggiungeva almeno un altro personaggio, delineando forse un

40 Schol. in *Ar. Nub.*, v. 143. La ricostruzione è stata proposta da E. Krüger, « Römische Mosaiken in Deutschland », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 48, 1933, col. 685-686; si veda anche K. Parlasca, *Die römischen Mosaiken in Deutschland*, Berlin, De Gruyter, 1959, p. 80-82. Un confronto con l'iconografia nota dei personaggi rappresentati ha permesso a R. Zahn e K.A. Neugebauer (*apud* Krüger, col. 686 nota 23) di ipotizzare che nel mosaico si siano verificati degli errori nell'abbinamento fra nomi e immagini dei Sapienti: il personaggio indicato come Sofocle è in realtà Euripide, mentre quello indicato come Socrate è in realtà Sofocle – uno dei due ritratti perduti sarebbe quindi quello di Socrate, equipaggiato però del nome di Euripide.

41 αἰτία ἐλωμένω· θεὸς ἀναίτιος (tratto da *Repubblica*, X 617e, con ἐλωμένω al posto del tradito ἐλωμένου) e ψυχὴ δὲ πᾶσα ἀθάνατος (tratto da *Fedro*, 245c, dove non compare il δέ). L'erma fu ritrovata molti decenni dopo le altre, nel 1846; è adesso collocata nel palazzo Municipale di Tivoli. L'iscrizione è pubblicata in *I.G. XIV 1196* e in *Inscriptiones Italiae*, IV.1 583 (con tavola). Si veda la scheda di Savona in *Uomini illustri*, *op. cit.*, I.2, p. 280-281.

insieme di antichi « sapienti » o « filosofi » ? La ricostruzione del « programma figurativo » della villa da cui le erme provengono presenta diversi punti oscuri: non avendo alcuna informazione né sui gruppi originari, né sulla disposizione delle erme nella villa, non è lecito prendere una posizione netta. Teniamo comunque presente che nell'iscrizione dell'erma di Platone si volle evidenziare l'aspetto « sapienziale » di questo personaggio, e che la genesi dell'iscrizione stessa pare la stessa di quella che abbiamo osservato nella serie dei Sette⁴².

Passiamo infine a tre pilastri iscritti che ospitavano erme bifronti e che sono da ricondurre alla metà circa del II secolo d.C. I primi due appartengono al lapidario Zeri conservato a Mentana⁴³: uno sorreggeva la raffigurazione di Periandro e Demostene; l'altro ospitava l'oratore L. Licinio Crasso e Omero (quest'ultimo, come dimostrato dalla rasatura dell'iscrizione, fu sostituito a un precedente personaggio). Luigi Moretti⁴⁴ ha ricondotto alla medesima serie un'altra erma bifronte (un tempo a Velletri nel Museo del Cardinale Stefano Borgia e ora al Museo Nazionale di Napoli) che rappresenta Solone ed Euripide. Vediamo dunque come due delle tre erme ospitano uno dei Sette Sapienti accostato a un celebre autore ateniese; la terza coppia è difficile da inquadrare: valuteremo una possibile ipotesi complessiva fra breve. Un elemento interessante per il nostro discorso è il contenuto delle iscrizioni: tutte forniscono nome, patronimico e patria di ciascun personaggio (per Euripide e Demostene, entrambi ateniesi, l'indicazione è quella del demo: Moretti ha su questa base supposto che tutti i personaggi abbinati ai Sette fossero ateniesi); a questi dati si aggiunge poi anche una sorta di « qualifica »: così, Solone è definito σοφός, Euripide τραγικὸς ποιητής, Omero φιλόσοφος καὶ θεῖος ποιητής, Licinio Crasso *orator*, Demostene ῥήτωρ; nell'iscrizione di Periandro, si trova invece la frase διστάζεται εἰ σοφός, ὅτι τύραννος. Moretti inquadra correttamente la questione, fornendo l'indicazione delle fonti che, a partire da Platone (*Protagora*, 343A), mettono in dubbio la legittimità di includere Periandro (un tiranno) nel canone dei Sette. Ciò che più ci interessa qui è che il canone è ormai fissato e non lo si altera, ma la « condanna » platonica di Periandro ha comunque un peso, una persistenza. Per questo, Periandro è incluso nella serie di erme dei Sette, ma sull'erma stessa se ne segnala la posizione dubbia, contestata.

Torniamo allora al possibile assetto originario di queste erme bifronti. Pare plausibile che esistesse un set di sette erme in cui a ognuno dei Sapienti era

42 Si noti che le erme superstiti potrebbero configurare, teoricamente, anche un'altra situazione: un gruppo di sette in cui Platone è stato sostituito a Cilone. Ma sarebbe imprudente formulare un'ipotesi del genere quando è plausibile che l'erma di Cilone sia andata semplicemente perduta.

43 Su questi reperti si veda L. Moretti, « Erme acefale iscritte, edite e inedite », *Archeologia Classica*, 25-26, 1973-1974, p. 464-471.

44 Moretti, « Erme acefale », art. cit., p. 466-469.

accostato un personaggio della storia letteraria greca (o specificamente ateniese). In relazione alla terza erma, è doveroso riportare l'ipotesi cautamente formulata da Moretti: l'erma con Licinio Crasso doveva originariamente ospitare, sull'altra faccia, un altro personaggio di ambito latino; a seguito dei dubbi sulla legittimità della presenza di Periandro fra i Sette Sapienti, si « riutilizzò » l'erma di pertinenza latina per inserire Omero e farlo rientrare fra i Sette (al posto, appunto, di Periandro). In relazione a ciò che ci interessa qui avremmo dunque una vera e propria alterazione del canone, con Omero che va a sostituire Periandro. La principale debolezza di questa ricostruzione mi pare risieda nella mancata sostituzione « effettiva »: perché Periandro rimane al suo posto anche dopo che il sostituto è stato approntato? Il modo più economico per rimpiazzare Periandro con un personaggio meno « scomodo » sarebbe stato quello di intervenire direttamente sulla sua effigie. La situazione pare invece diversa: come abbiamo detto sopra, il canone non si altera anche se i dubbi su Periandro sono registrati nell'iscrizione. L'erma Licinio Crasso/Omero resta problematica, ma mi pare probabile che facesse parte – anche dopo che Omero fu inserito al posto di un precedente personaggio – di un'altra serie, distinta da quella dei Sette⁴⁵.

Terminata la nostra rassegna, proviamo a trarre qualche conclusione generale su ciascuno dei due aspetti che abbiamo affrontato.

Per quanto riguarda le *Sentenze*, possiamo dire che sia a Roma nel II sec., sia in area libanese intorno alla metà del IV sec., risultano affermate le corrispondenze Sapiente / sentenza fissate da *Dem.* Le condizioni del mosaico di Apamea non ci consentono, purtroppo, di appurare se nel IV sec. anche lì la situazione fosse la stessa.

In tutti i nostri testimoni sono presenti, rispetto a *Dem.*, differenze di piccola o media entità nel lessico o nell'*ordo verborum* delle sentenze, differenze che devono essere registrate negli studi in materia. Variazioni di questo tipo sono attestate lungo tutto l'arco della tradizione – per averne un'idea è sufficiente percorrere l'apparato del materiale edito dalla Tziatzi-Papagianni –, ma il fenomeno sembra, nelle fonti viste qui, più marcato e tanto più significativo in quanto va a toccare le sentenze dei Sette più conosciute. Con tutta la prudenza dovuta, possiamo allora ipotizzare che le nostre fonti ci riportino, rispetto ai testimoni manoscritti più tardi, ad uno stadio in cui le corrispondenze Sapiente/

45 Questa panoramica può fermarsi qui: non è produttivo prendere in considerazione le raffigurazioni di sette personaggi la cui identità non è precisata, né le immagini in cui i personaggi sono più numerosi e l'identificazione con un gruppo di sapienti è solo ipotetica. Per una rapida carrellata di questi reperti si può rimandare a Richter, *The portraits, op. cit.*, p. 82.

sentenza erano già stabili e generalmente note, ma la formulazione delle sentenze aveva dei margini piuttosto ampi di fluidità. Per quanto riguarda, poi, lo specifico delle redazioni brevi, abbiamo visto (nelle erme vaticane e nel mosaico di Baalbeck) che le formulazioni dei detti di Cleobulo e Biante coincidono con la redazione ampia di *Dem.* e non con la redazione breve trasmessa dai manoscritti medievali. Abbiamo d'altra parte osservato che diversi testimoni optano per la forma nome + etnico + sentenza – omettendo il patronimico, che si trova abitualmente in *Dem.* e nelle redazioni affini. Sarebbe imprudente costruire teorie di trasmissione su indizi di questo genere, ma è bene notare come i nostri reperti declinino variamente una stessa forma generica (canone dei Sette + relative sentenze) e lascino intravedere una molteplicità di possibili canali tradizionali.

Per quanto riguarda la stabilità del canone dei Sette, le fonti esaminate mostrano una quantità non indifferente di variazioni (alcune delle quali accertate o probabili, altre solo ipotetiche) : ci sono tracce dell'accostamento al gruppo compatto dei Sette di altri « sapienti » (così a Baalbeck, e forse nelle erme vaticane), e almeno nel mosaico di Colonia – nel quale troviamo un gruppo di sette personaggi in cui solamente alcuni coincidono con i Sapienti di *Dem.* –, il canone è sostanzialmente perturbato. Possiamo allora affermare che l'operazione di definizione del canone realizzata con la redazione attribuita a Demetrio Falereo ha avuto pieno successo solo all'interno della trasmissione delle Sentenze : come abbiamo già ricordato, tutte le redazioni che elencano i Sapienti e le relative sentenze conservano i nomi dei medesimi sette personaggi. Dobbiamo ora constatare che, al di fuori di questa specifica tradizione testuale, la situazione si mantiene più mutevole e incerta, e c'è spazio per arricchire o trasformare il canone, specialmente allorché ci si allontana sempre più dalle sue origini e ciò che interessa maggiormente è un efficace riferimento alla sapienza antica e a quei personaggi illustri che potevano simboleggiarla.

VARIATION AUTOUR D'UNE ÉPIGRAMME GRECQUE

Nathalie Catellani

Ὅμματ' ἔχεις Ἥρης, Μελίτη, τὰς χεῖρας Ἀθήνης,
τοὺς μαζοὺς Παφίης, τὰ σφυρὰ τῆς Θέτιδος.
Εὐδαιμων ὁ βλέπων σε, τρισόλβιος ὅστις ἀκούει,
ἡμίθεος δ' ὁ φιλῶν, ἀθανατος δ' ὁ γαμῶν¹.

(Rufin, *A.G.* V, 41 = Plan., VII, 148)

Cette épigramme amoureuse, composée par un poète d'Éphèse du III^e siècle de notre ère, Rufin, connut une fortune singulière au XVI^e siècle, notamment en France auprès des poètes de la Brigade. Le poète grec avait d'ailleurs lui-même emprunté la comparaison entre l'amant et la divinité à la poétesse de Lesbos, Sappho², et à son émule latin, Catulle³. Nous nous intéresserons aux traductions latines de l'épigramme de Rufin, composées par quatre Humanistes durant la première moitié du XVI^e siècle, Kaspar Ursinus Velius, André Alciat, Marc-Antoine Muret et George Buchanan, et nous montrerons en quoi le sonnet vernaculaire que propose Jean-Antoine de Baïf dans son livre premier des *Amours* (1552) est tributaire des versions néo-latines.

Le premier relais important de cette épigramme se trouve dans l'entreprise de Janus Cornarius qui, dans la lignée de Jean Lascaris et de sa première édition de l'*Anthologie grecque* en 1494⁴, et à l'instar de Johannes Soter à

- 1 Nous traduisons : « Tu as les yeux d'Héra, Mélitè, les mains d'Athéna, / Les seins de la Paphienne, les chevilles de Thétis. / Heureux qui te regarde, trois fois heureux qui t'écoute, / Est un demi-dieu qui t'aime, un dieu qui s'unit à toi ».
- 2 Sappho, *Fragments*, 2, 1 dans Alcée, Sappho, *Fragments*, éd. T. Reinach, A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003 (1937), p. 194.
- 3 Catulle, *Camina*, 51, dans Catulle, *Poésies*, éd. G. Lafaye, rev., corr. S. Viarre, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 (1992).
- 4 Voir l'étude de J. Hutton, *The Greek Anthology in France and the Latin Writers of the Netherland to the Year 1800*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1946. Voir la magistrale étude de P. Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989 ; 2^e éd. rev. et augm., Paris, Les Belles Lettres, 2012. Lire également l'article de M. Lauxtermann, « Janus Lascaris and the Greek Anthology », dans *The Neo-Latin Epigram. A Learned and Witty Genre*, dir. S. De Beer, K. Enenkel, D. Rijser, Leuven, University Press, 2009, p. 41-65.

Cologne en 1525⁵, propose une version bilingue de l'*Anthologie* en 1529⁶. Cornarius adjoint aux textes grecs plusieurs traductions latines d'humanistes célèbres, parmi lesquels se trouvent André Alciat, Érasme, Thomas More, William Lily, pour n'en citer que quelques-uns. L'objectif premier du recueil est de diffuser largement la culture antique et les langues anciennes dont la communauté humaniste se nourrit. L'épigramme amoureuse de Rufin paraît en fin d'ouvrage⁷, et est suivie de deux traductions, celle de Velius et celle d'Alciat :

Velius.

*Lumina Iunonis Melite, digitosque Mineruæ,
Pectus habes Paphies, Nereidosque pedes.
Felix te quicumque uidet, felicior audit,
Basia semidei, cætera facta dei*⁸.

212

Alciatus.

*Quæ dignos Iunone oculos et Pallade palmas,
Quæ Thetidis plantas, Cypridis ora tenes.
Felix te aspiciens, ter plus cui gratia fandi est.
Vincit amans homines, uincit agens superos*⁹.

Tout en revendiquant la variété, caractéristique de l'esthétique épigrammatique, Velius et Alciat proposent une traduction très fidèle à leur modèle. Composées de deux distiques élégiaques, les deux pièces latines conservent la construction binaire et la symétrie au sein de chaque vers : de façon topique, la première strophe vante les qualités physiques de l'aimée (*lumina/oculos* ; *digitos/palmas* ; *pectus/ora* ; *pedes/plantas*), par des comparaisons divines (*Iunonis/Iunone* ; *Mineruæ/Pallade* ; *Paphies/Cypridis* ; *Nereidos/Thetidis*), et la construction binaire, à la fois dans le vers et dans la strophe, mime la perfection du corps de Mélitè, qui se trouve ainsi sublimée. La seconde strophe s'intéresse

5 *Epigrammata Græca ueterum elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguæ uiris doctissimis uersa, atque in rem studiosorum e diuersis autoribus per Ioannem Soterem collecta, nuncque primum edita*, Coloniae, s.n., 1525.

6 *Selecta Epigrammata Græca latine uersa, ex septem Epigrammatum Græcorum libris. Accesserunt omnibus omnium prioribus editionibus ac uersionibus plus quam quingenta Epigrammata, recens uersa, ab Andrea Alciato, Ottomaro Luscinio, ac Iano Cornario Zuiccaiensi*, Basilæ, ex ædibus Io. Bebelii, 1529.

7 *Ibid.*, p. 416-417.

8 *Ibid.* : « Tu as le regard de Junon, Mélitè, les doigts de Minerve / La poitrine de la Paphienne et les pieds de la Néréïde. / Heureux qui te voit, plus heureux qui t'écoute, / Qui te donne des baisers est demi-dieu, qui fait le reste [sic!] est dieu », nous traduisons.

9 *Ibid.* : « Tu as des yeux dignes de Junon, les mains de Pallas, / Les pieds de Thétis et le visage de Cypris. / Heureux qui te contemple, trois fois plus heureux qui te parle. / Qui t'aime vainc les hommes, qui te fait l'amour vainc les dieux », nous traduisons.

à l'amant (*felix/felix; felicior/ter plus; semidei/homines; dei/superos*), et quatre étapes érotiques, présentées deux à deux, suggèrent, par le *crescendo* des termes, la montée du plaisir jusqu'à l'extase (*uidet/aspiciens; audit/gratia fandi; basial/amans; cætera facta/agens*). L'un et l'autre poète s'illustrent par des trouvailles lexicales ou syntaxiques proches du texte grec : par exemple, Alciat traduit à bon escient les termes εὐδαιμων et τρισόλβιος par *felix* et *ter plus*, Velius utilisant pour sa part l'adjectif au degré zéro et son comparatif (*felix, felicior*) ; les deux poètes placent d'ailleurs l'adjectif *felix* en place initiale du second distique, de façon privilégiée, à l'instar de leur modèle. Alciat privilégie l'utilisation du participe présent dans les deux derniers vers, dans une fidèle imitation de Rufin (ὁ βλέπων *σε/te aspiciens*; ὁ φιλῶν *amans*; ὁ γαμῶν *agens*). Velius traduit littéralement l'adjectif ἡμιθεος par *semidei*, ce qui lui permet de renforcer l'ultime comparaison par isolexisme (*dei*), et d'exprimer le vers final sous forme de *sententia*. Les deux Humanistes se montrent particulièrement sensibles à la construction symétrique et à la longueur des mots du vers final ; en effet, Rufin exprime l'ultime étape du *crescendo* en jouant de la parfaite symétrie du vers élégiaque : ἡμιθεος δ' ὁ φιλῶν, ἀθανατος δ' ὁ γαμῶν (adjectif/article/participe présent // adjectif/article/participe présent ; quadrisyllabe/monosyllabe/bisyllabe // quadrisyllabe/monosyllabe/bisyllabe : -˘˘ | -˘˘ | - || -˘˘ | -˘˘ | -). Velius parvient à garder le même rythme (-˘˘ | -˘˘ | - || -˘˘ | -˘˘ | -) de part et d'autre de la césure, mais les mots utilisés sont de longueurs différentes, même si la pointe de son poème s'achève sur le bisyllabe *dei*, illustrant ainsi un des préceptes de Jules-César Scaliger, énoncé quelques années plus tard, selon lequel *bisyllabes torosiores*¹⁰. Alciat, quant à lui, s'éloigne de la traduction littérale dans le vers final, mais utilise les mêmes procédés que Rufin (même rythme de part et d'autre de la césure : -˘˘ | -˘˘ | - || -˘˘ | -˘˘ | - ; mots de même nature : verbe/participe présent/nom à l'accusatif // verbe/participe présent/nom à l'accusatif ; mots de même longueur : bisyllabe/bisyllabe/trisyllabe // bisyllabe/bisyllabe/trisyllabe). En revanche, ni Velius ni Alciat ne parviennent à rendre les assonances en |a| et |o|, ainsi que les allitérations en sifflantes et en nasales, propres à suggérer la montée du plaisir. Par ailleurs, certains vocables choisis paraissent bien prosaïques et peu expressifs, comme *cætera facta* et *agens* sensés caractériser l'union amoureuse (ὁ γαμῶν).

La première étape de la fortune de l'épigramme de Rufin au xvi^e siècle réside donc en une traduction latine fidèle au poème-source dont l'objectif principal est essentiellement didactique : il s'agit de diffuser auprès d'un public le plus large possible la culture antique dont les Humanistes se nourrissent.

10 J.-C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lugduni, apud Antonium Vincentium, 1561.

La seconde étape de la fortune de l'épigramme grecque, plus tardive, correspond à une appropriation poétique latine. Nous nous appuyons sur les pièces de deux poètes néo-latins et amis, qui ont fréquenté le cercle de la Brigade et ont sans conteste influencé la production vernaculaire : Marc-Antoine Muret et George Buchanan. L'adaptation de l'épigramme de Rufin qu'en donne Marc-Antoine Muret paraît en 1552 (Paris, Veuve Maurice de La Porte) dans les *Juvenilia*, à la section « Epigrammata »¹¹ ; l'épigramme ne s'adresse plus à la bien-aimée Mélitè, mais le poète l'inscrit dans son cycle amoureux consacré à Marguerite. Or, selon Roger Trinquet et Virginie Leroux, les épigrammes érotiques ont été écrites vers 1545-1546, lorsque Muret se trouvait à Poitiers¹².

Epigrammata, 14
Ad Margarin

214

*Quem tu cumque semel blando aspectaris ocello,
Ni subita exiliat letitia, lapis est.
Cui vero hæc etiam dederis libanda labella,
Hunc ego felicem terque quaterque voco.
At si quem complexa tu dignare cubili,
Is non iam felix, Margari, sed deus est*¹³.

La variation latine que propose l'Écossais Buchanan du poème de Rufin, après avoir circulé dans les milieux humanistes sous forme de manuscrits, paraît dans l'édition posthume de ses *Epigrammata* en 1584¹⁴, mais, comme nous le montrons dans notre article « George Buchanan, lecteur et traducteur de l'*Anthologie grecque* »¹⁵, les traductions d'épigrammes grecques remontent à sa période essentiellement française (1535-1560), et ont été pour le jeune poète un laboratoire où il a expérimenté son art de la brièveté épigrammatique au génie subtil et pénétrant. Si le lecteur accorde du crédit à la démonstration qui va suivre, Buchanan aurait vraisemblablement traduit l'épigramme de

11 M.-A. Muret, *Juvenilia*, éd. V. Leroux, Genève, Droz, 2009, p. 156-157.

12 V. Leroux, dans *ibid.*, p. 405-406.

13 *Ibid.*, p. 157 : « À Marguerite : Celui que tu auras gratifié d'un regard tendre / Est pierre, s'il n'exulte d'une brusque joie. / Celui qui aura reçu tes lèvres en libations, / Je le proclame heureux trois fois et même quatre. / Mais celui que tu auras étreint et jugé digne de ton lit, / Il n'est plus heureux, Marguerite, c'est un dieu ».

14 Georgii Buchanani Scoti Franciscanus et fratres, *Elegiarum Liber I, Silurarum Liber I, Hendecasyllabon Liber I, Epigrammaton Libri III, De Sphæra fragmentum*, [Genevæ, Petrus Sanctandreas], 1584. Nous préparons actuellement l'édition des trois livres d'*Épigrammes*, à paraître à Genève chez Droz.

15 *Épistémè*, 23, « George Buchanan : Textes et traductions », dir. A. Nayt-Dubois, C. Ferradou, 2013 : <http://www.etudes-episteme.org/2e/?george-buchanan-lecteur-et> (consulté le 23 février 2013, lien obsolète en 2023).

Rufin entre 1535 et 1547, date à laquelle l'Humaniste va partir au Portugal¹⁶, grosso-modo donc à la même époque que Muret :

Epigrammata, I, 30

E Rufino græco

Qui te videt beatus est,

Beatior qui te audiet,

Qui basiat semideus est,

*Qui te potitur est Deus*¹⁷.

Les deux poètes abandonnent ce qui paraît contingent dans l'épigramme antique, la quadruple comparaison topique de la jeune aimée avec les déesses, pour ne se consacrer qu'à l'expression de l'extase amoureuse. Muret choisit l'amplification, usant du distique élégiaque pour marquer chaque étape vers le plaisir. Il joue de l'aspect bipartite du distique, l'hexamètre s'intéressant à la bien-aimée, le pentamètre servant à qualifier l'amoureux. Muret s'inscrit dans la tradition catullienne en utilisant des diminutifs chers au Véronais (*ocello*, *labella*). Chaque degré vers l'extase est explicité par une armature rhétorique conséquent – *quem tu cumque; cui vero hæc etiam; at si quem... is non iam* – et les phrases, correspondant à chaque distique, sont complexes. Le poète amplifie systématiquement le vocable du Grec (*blando adspectaris ocello* pour ὀβλέπων; *dederis libanda labella* pour ὀφιλῶν; *felicem terque quaterque voco* pour τρισόλβιος; *tua dignare cubilo* pour ὀγαμῶν). Alors que les cinq premiers vers comportent des termes longs qui tendent les vers et suscitent l'attente du lecteur, le dernier pentamètre n'est composé que de mono- ou disyllabes, avec un seul trisyllabe, l'apostrophe *Margari*, qui permettent d'accélérer le rythme et de dégager efficacement la pointe finale, *sed deus est*. La poétique du Français conjugue à la fois catullianisme et esthétique de la pointe à la Martial. Par ailleurs, Muret joue de la variation et de la contamination, puisque le poète insuffle d'autres sources latines dans l'épigramme de Rufin, comme l'a montré Virgine Leroux¹⁸. Si Muret représente un tableautin mignard, élégant et sensuel, usant de la variation et de

16 Buchanan enseigne au Collège des Arts de Coïmbra de 1547 à 1550, avant d'être incarcéré à Lisbonne par l'Inquisition, libéré en fév. 1552, il regagna la France, après un court séjour en Angleterre.

17 *Epigrammaton Liber*, éd. cit., I, 30: « Du Grec Rufin: Celui qui te voit est heureux,/ Plus heureux celui qui t'écoute,/ Qui t'embrasse est un demi-dieu,/ Qui te possède est un vrai dieu ». Nous traduisons.

18 Voir V. Leroux, dans Muret, *Juvenilia*, éd. cit., p. 156-157: Muret emprunte la comparaison avec la pierre, symbole d'insensibilité à Virgile (*Énéide*, VI, v. 470-471), et aux poètes élégiaques – Properce, III, 12, v. 5: *Ter quater in casta felix, o Postume, Galla!* Tibulle, III, 3, v. 26: *O mihi felicem terque quaterque diem*; Ovide, *Ars amatoria*, II, v. 447: *O quater et quotiens numero comprehendere non est /Felicem*.

l'amplification, Buchanan choisit pour sa part la stylisation et la concentration. Dans l'étroite lignée de Velius pour le choix du vocable (*uidet, audit, basiat, semideus, deus*), l'Écossais échange le distique élégiaque, le vers qu'il utilise traditionnellement dans ses épigrammes et que les trois autres imitateurs de Rufin ont gardé, contre un vers plus rapide, le dimètre iambique. L'accumulation de verbes usuels (*uidet, audiet, basiat, potitur*; la répétition du verbe *esse*), l'usage de l'isolexisme (*beatus/beatior; semideus/deus*) le rythme vif et la juxtaposition de relatives au *qui* anaphorique sont simples, mais contribuent à l'expressivité du *crescendo* pour aboutir au terme ultime du poème, à la pointe disyllabique *deus*, suggérant l'extase amoureuse. Buchanan choisit l'expression simplifiée et efficace d'une pensée épurée qui exprime avec force l'intensité du plaisir. Malgré des orientations différentes, art de la variation et de l'amplification, lexicale et syntaxe élaborés pour l'un, stylisation, brièveté et simplicité rhétorique et lexicale pour l'autre, les deux poètes ont transformé le texte-source et ses premières traductions latines, jouant de la plasticité de l'épigramme, pour travailler et revendiquer une esthétique de la pointe, et se sont montrés particulièrement sensibles à la musicalité propre à l'expression l'extase – chez Muret, on trouve de nombreuses allitérations en liquides et sifflantes, chez Buchanan en dentales et en sifflantes.

Dans son recueil des *Amours* de 1552¹⁹, au livre premier, Jean-Antoine de Baïf s'empare de la plasticité épigrammatique, tant strophique que syntaxique, et suivant tel ou tel choix de ses prédécesseurs, procède à l'ultime métamorphose, la métamorphose générique : d'une épigramme, il compose un sonnet, de langues anciennes, il passe au vernaculaire.

Tu as les yeux de Junon, ô Meline,
 Tes blondz cheveux sont d'Aurore les crins :
 Ta langue sage, en ses clos ivoyrins,
 Meut de Peithon la parolle benine :
 De Cythérée est ta blanche poytrine,
 Ou sont bossez deux montetz albastrins,
 De Pallas sont tes doctes doigts marbrins ;
 Tes piedz d'argent de Thetis la marine.
 Rien n'est en toy qui ne vienne des cieulx :
 Chaque deesse en toy mit tout le mieulx
 Qui fust en elle, et d'honneur et de grace :
 Bienheureux qui te voit ; plus grand heur
 L'homme a, qui t'oït ; demydieu ton baizeur,
 Dieu parfait est qui nu a nu t'embrace.

19 J.-A. de Baïf, *Les Amours*, à Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1552, p. 15.

La paronomase permet le glissement d'un prénom à l'autre, de Mélitè à Méline auquel le recueil des *Amours* est dédié. Le vers initial, traduction littérale du premier vers de l'épigramme de Rufin et de celles Velius et d'Alciat, revendique ostensiblement la filiation du poème de Baïf. La structure bipartite de l'épigramme grecque avec la première strophe consacrée à la bien-aimée, et la deuxième strophe dédiée à l'amant demeure, mais le poète joue de la plasticité strophique ; en effet, son sonnet se compose de deux parties : les onze premiers vers s'intéressent à Méline, alors que le dernier tercet est consacré à l'amant et à l'expression du plaisir amoureux. La première partie se subdivise elle-même en deux sous-parties distinctes : les deux quatrains, qui établissent les comparaisons topiques entre l'aimée et les divinités, procèdent de l'amplification du premier distique de Rufin, puisque de nouvelles déesses sont introduites (Peithô, déesse de la Persuasion, et Aurore)²⁰, alors que le premier tercet, ajouté par Baïf, glose les quatrains, et permet de passer du discours sur l'aimée parfaite au commentaire sur l'amant, grâce à des rapprochements sémantiques : « mieulx » et « cieulx », à la rime, annoncent les comparaisons à venir (« plus grand heur » ; « Dieu parfait »). Le dernier tercet, traduction quasi littérale de l'épigramme de Buchanan²¹, tant par son lexique que par sa construction, relève de l'esthétique de la pointe. L'ensemble du sonnet imite d'ailleurs la structure bipartite de l'épigramme double, dont le trait, qui achève le poème de façon brève et spirituelle, en détermine et commande l'énoncé. Baïf dépeint un tableautin savant et élégant où la bien-aimée emprunte à la fois à la sensualité de Muret, par le choix des adjectifs (« blonde », « ivoyrins », « albastrins », « blanche », « marbrins » font à la fois appel à la vue et au toucher) et par des diminutifs catulliens (« montetz »), et à la stylisation et la spiritualité de Buchanan, par la symbolique des couleurs (la pureté du blanc et la perfection des matériaux) et la présence de l'intellect (« langue sage », « parolles benines », « doctes doigts », « Peithon et Pallas »), qui contrebalance la sensualité, toujours présentée comme honorable. Petit objet savant et ciselé, le sonnet de Baïf offre une synthèse maîtrisée de ses modèles antérieurs.

L'étude de la fortune de l'épigramme amoureuse de Rufin durant la première moitié de la Renaissance européenne et française est remarquable à deux titres : elle permet de réaffirmer le relais fondamental que constitua la production

20 En cela, Baïf procède par contamination, en imitant les comparaisons topiques des autres épigrammes amoureuses de l'*Anthologie grecque* (la sagesse de Peithô et la blondeur d'Aurore sont récurrentes), et sans doute l'épigramme encomiastique de Buchanan consacrée à Marguerite de Navarre (*Epigrammata*, I, 50).

21 *Qui te videt beatus est; / Beatior qui te audiet; / Qui basiat semideus est; / Qui te potitur est Deus*, « Bienheureux qui te voit; / Plus grand heur/ L'homme a, qui t'oit; / Demydieu ton baiseur; / Dieu parfait est qui nu a nu t'embrace ».

néo-latine, tant par la traduction que par la création, dans l'émergence d'une littérature vernaculaire savante. Elle illustre aussi la métamorphose générique et la dette d'un genre nouveau, le sonnet, à l'égard d'un genre antique à la mode, l'épigramme, tous deux extrêmement exigeants et difficiles, comme le souligne Jacques Peletier dans son *Art poétique* (1555) :

[Le sonnet] a de commun avec l'Épigramme, qu'il doit se faire apparaître illustre en sa conclusion. Mais il a de plus qu'il doit être élaboré, doit sentir sa longue reconnaissance, doit résonner en tous ses vers sérieusement : et quasi tout philosophique en conceptions²².

22 J. Peletier, *Art poétique*, livre II, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 1990, p. 270. Dans son *Art poétique français* [1548], Thomas Sébillet insiste aussi sur les rapprochements entre épigramme et sonnet : voir *Traité de poétique*, *op. cit.*, p. 99 et 105. Consulter également le chap. « La Renaissance » dans l'étude d'A. Gendre, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996, p. 31-107.

HOMMES ET FEMMES ILLUSTRÉS
DANS LES PREMIERS LIVRES DE PORTRAITS
DE LA RENAISSANCE

Anne Raffarin

Quoique l'entreprise puisse paraître relativement tardive pour un mouvement culturel qui avait pour projet de placer l'homme au centre de son système de pensée, les *Illustrium imagines* publiées par Andrea Fulvio en 1517 chez Iacopo Mazzocchi signent l'acte de naissance des livres de portraits de la Renaissance. Le titre original définit plus justement le contenu de ce catalogue : *Imperatorum et illustrium virorum et mulierum uultus ex antiquis numismatibus expressi*¹ ; deux cent cinq médaillons représentant des hommes (cent quarante) et des femmes illustres (soixante-cinq seulement) de la République romaine jusqu'à l'empereur Conrad II (1024-1039 ap. J.-C.) avec en-dessous, une courte biographie rédigée par Jacques Sadolet (1477-1547). Chaque portrait est reproduit sous la forme d'une élégante gravure sur bois, attribuée à Ugo da Carpi (ca 1480-1532), et dans le médaillon figure une inscription à l'antique qui indique les titres du personnage représenté². Janus ouvre la série qui se poursuit jusqu'aux périodes byzantine, carolingienne et ottonienne. Charlemagne est le grand absent de la fin de la chronologie alors que son fils et ses petits-fils y figurent ; la série impériale se clôt avec les empereurs du XI^e siècle : Henri II, Conrad II et Henri III. Certaines absences peuvent surprendre, au moins autant que certaines présences, mais

219

L'OR ET LE CALAME • PUPS • 2015

- 1 A. Fulvio, *Illustrium imagines [...] Imperatorum et illustrium virorum et mulierum uultus ex antiquis numismatibus expressi*, Impressum Romæ, apud Iacobum Mazochium, 1517 ; M. Pelc, « *Illustrium imagines* ». *Das Porträtbuch der Renaissance*, Leiden, Brill, 2002, p. 69. J. Cunnally, *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 55 : sur l'attribution du livre à Fulvio, voir le colophon (fol. CXX : *Emendatum correptumque per Andream Fulvium diligentissimum antiquarium*) ; le titre est complet dans le manuscrit de la Bodleian Library et à la Newberry de Chicago. Voir *infra*.
- 2 Ce développement des portraits en médaillon des empereurs accompagne celui des papes, faisant intervenir parfois même graveurs et éditeurs. Les médaillons ont servi de modèle à H. Weiditz pour l'ouvrage *Imperatorum et Cæsarum uitæ cum imaginibus ad uiuum expressis* de J. Huttich (ca 1480-1544), publié pour la première fois par Wolfgang Koepfel à Strasbourg en 1525. En 1570, environ, Antoine Lafréry publie à Rome les *Effigies viginti quatuor Romanorum imperatorum*. Voir M. Pelc, « *Illustrium imagines* », *op. cit.*, p. 68.

l'explication n'en est pas toujours aisée : les lacunes de la collection utilisée³, ou au contraire, la présence de portraits dans des manuscrits illustrés alors même qu'aucune monnaie n'est disponible ? Si les gravures sont de Carpi et le texte de Sadolet, quel fut le rôle de Fulvio ? C'est Roberto Weiss qui propose une réponse à cette question en indiquant que certains exemplaires du livre donnent une version développée du colophon :

*Imperatorum et illustrium uirorum et mulierum uultus ex antiquis nomismatibus expressi et breues tituli cum inscriptionibus appositi per diuersos doctissimos uiros, sed pro maiori parte per Andream Fuluium diligentissimum antiquarium a quo emendatum correptumque est totum opus*⁴.

220

Sans doute Fulvio a-t-il veillé à la bonne exécution du programme, mais l'on peut déceler dans le texte de certaines biographies des approximations dont il n'est pas l'auteur, qui, en tout cas, ne figurent ni dans les *Antiquaria* (1513) ni dans les *Antiquitates* (1527-) : la découverte de la gigantesque statue de Pallas à l'époque de Henri III fait écho aux récits de la *Généalogie des dieux* de Boccace et aux guides médiévaux alors qu'elle ne se voit jamais confirmée dans les œuvres postérieures de l'Humaniste.

Le projet qui préside à la composition des *Illustrium imagines* consiste à rappeler aux Romains leur grandeur passée sous les Césars. Le registre de l'éloge était familier à Fulvio, puisqu'il est l'auteur de l'épigramme d'ouverture de l'*Opusculum de mirabilibus noua et ueteris urbis Romæ*, ouvrage publié chez Mazzocchi en 1510⁵ par Francesco Albertini qui utilise à plusieurs reprises les sources numismatiques⁶. La nature de ce projet, ainsi que la forme qu'a prise son exécution impliquent que l'on tente de cerner quelle conception de l'histoire se dégage des *Imagines* et quel est le statut d'un homme illustre dans l'imaginaire de l'époque. Fulvio est tributaire de ses sources : Suétone et l'*Histoire Auguste* essentiellement, mais aussi Tite Live avec cette particularité qui se dégage de façon presque éclatante dès que l'on feuillette l'ouvrage : c'est le texte qui illustre le portrait bien davantage que le portrait n'illustre le

3 La source principale utilisée pour cette collection de portraits résiderait dans la collection de pièces antiques que l'imprimeur aurait lui-même rassemblée. Voir C. Holdsworth Clough, « Italian Renaissance Portraiture and printed Portrait books », dans *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday*, dir. D.V. Reidy, London, The British Library, 1993, p. 188.

4 R. Weiss, « Andrea Fulvio, antiquario romano », *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, ser. II, XXVIII, 1-2, 1959, p. 26.

5 R. Weiss, « Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia dal dodicesimo secolo al sacco di Roma del 1527 », *Rinascimento*, 9, 1958, p. 171.

6 R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, Blackwell, 1969, p. 85. Dans l'édition de 1510, fol. G2v^o, M1v^o.

texte. Dans la lignée des textes consacrés aux hommes illustres⁷, les nombreux *De viris illustribus*, le projet de Fulvio est finalement une sorte de *De viris et mulieribus illustribus* illustré. S'accompagne-t-il d'un projet pédagogique ? dans ce cas, quelle peut être la valeur éducative des *Imagines* ? D'après John Cunnally, le projet pédagogique de Fulvio transparait à travers certaines caricatures de portraits impériaux et se voit confirmé par le nombre d'épouses, sœurs et mères des empereurs, dont les biographies sont volontairement simplifiées et prennent un tour moralisant⁸. La notion de *uirtus* est souvent sous-jacente dans ces récits de vies exemplaires ou contre-exemplaires. La lascivité des femmes et la brutalité des hommes sont souvent signalées dans des vies qui se terminent par une répudiation ou une mort violente. Des types s'opposent : ainsi, à l'inverse de Néron⁹, qualifié de *præceptoris Senecæ occisor*, un personnage comme Brutus¹⁰ est loué pour son goût de l'étude, *bonarum artium disciplina et philosophiæ studiis imbutus*. Le projet défini dans la préface laisse une part importante au dessein moral : à l'image de Tite Live écrivant l'histoire de Rome pour commémorer les vertus – *Vt commemoratione uirtutum conuicium uitii faciamus* –, l'éditeur humaniste écrit : « Afin que par leur contemplation et méditation quotidienne, les nouvelles générations fussent instruites et élevées dans l'émulation de la gloire¹¹ ». L'omniprésence des femmes illustres dans le recueil de Fulvio et les propos à caractère éthique qu'elles suscitent, nous incitent à établir un rapprochement entre l'œuvre de Fulvio et celle qui paraîtra quarante ans plus tard à Venise : *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame libro primo* (1557) d'Enea Vico¹². L'année suivante, le livre traduit en latin par Natale de' Conti, fut également publié à Venise¹³. Cette entreprise faisait apparaître de façon éclatante l'intérêt de Vico et de son milieu pour les monnaies et les médailles et apportait la démonstration du savoir-faire des imprimeurs qui avaient publié dix ans plus

7 P. Laurens, « L'épigramme latine et le thème des hommes illustres au XVI^e siècle : *Icones et Imagines* », dans *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne, Actes du Colloque de Tours, 14-19 déc. 1975*, dir. R. Chevallier, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 123-132.

8 Scribonia, épouse d'Auguste, est dite *peruersitate morum intolerabilis*.

9 Fulvio, *Illustrium imagines*, *op. cit.*, fol. XLVIIv^o.

10 *Ibid.*, fol. Xlv^o.

11 Mazzocchi, dans Fulvio, *Illustrium imagines*, *op. cit.* : *Quando ad eorum memoriam frequenti non solum cogitatione sed aspectu se se erigentes animi in æmulationem gloriæ admonerentur alerenturque...*

12 *Le Imagini delle donne Auguste da Marzia sino a Domizia intagliate in istampa di rame; con le vite et isposizioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo*, In Vinegia, appresso Enea Vico Parmigiano et Vincenzo Valgrisio all'insegna d'Erasmus, 1557. Voir C. Cavalca, « Un contributo alla cultura antiquaria del XVI secolo in area padana : *Le imagini delle donne Auguste* di Enea Vico », *Arte Lombarda*, 113-115, 1995, p. 43-52.

13 *Augustarum imagines æreis formis expressæ uitæ quoque earumdem breuiter enarratæ, signorum etiam quæ in posteriori parte numismatum efficta sunt ratio explicata ab Ænea Vico Parmense, Venetiis, apud Paulum Manutium, 1558.*

tôt un livre de Vico présentant soixante-quatorze portraits des douze Césars accompagnés de plusieurs centaines de revers de monnaies frappées à l'époque de chacun d'entre eux¹⁴.

En 1557, Enea Vico¹⁵ fournit les gravures pour *Le imagini delle donne auguste intagliate in istampa di rame libro primo*, publié à Venise en collaboration avec Vincent Vaugris¹⁶ ; une version latine par Natale de' Conti (1520-1582) parut à Venise l'année suivante avec le titre *Augustarum imagines æreis formis expressæ, vitæ quoque earundem*¹⁷. Ce n'est pas un coup d'essai de la part de Vico, puisqu'en 1548 il avait déjà imprimé *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratti dalle medaglie et dalle historie de gli antichi* (1548), qui regroupaient soixante-quatorze portraits calcographiques des douze Césars et cinq cent cinquante et un revers des monnaies frappées à leur effigie, accompagnées d'une introduction d'Antonio Zantani. Une version latine augmentée parut en 1553, sous le titre *Omnium Cæsarum verissime imagines*.

222

En 1550, le fameux traité de Vico intitulé *I Discorsi sopra le medaglie de gli antichi*, au caractère technique nettement marqué, sort chez Gabriele Giolito de' Ferrari sans illustration, à l'exception du portrait de Côme I^{er}.

L'œuvre qui retient notre attention consiste en cinquante-quatre portraits de grand-mères, tantes, mères, sœurs, épouses, filles et petites filles des empereurs (de Martia, grand-mère de César à Domitia, épouse de Domitien), accompagnées du récit de leurs vies. La structure de la page est la même que dans les *Illustrium imagines* : le médaillon à l'intérieur duquel est inséré le portrait et une biographie souvent très succincte dans la partie inférieure de la page. Vico indique, en avant-propos, que quarante-trois portraits sont reproduits à partir des *Illustrium imagines* de Fulvio, tandis que lui a ajouté quatorze « témoins » originaux.

14 *Le imagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi. Libro primo*, Venezia, s.n., 1548.

15 Sur Vico, voir F. Missere Fontana, *I progetti di studio di un antiquario del cinquecento: Enea Vico tra Venezia e Ferrara*, Lugano, s.n., 1995. Plus récemment la thèse d'I. Andreoli, « *Ex officina Erasmiana* ». Vincenzo Valgriso et l'illustration du livre entre Venise et Lyon, à la moitié du XVI^e siècle, Thèse université de Lyon II, 2006, II^e partie « Le imagini delle donne auguste ».

16 *Le Imagini delle donne Auguste da Marzia sino a Domizia intagliate in istampa di rame ; con le vite et isposizioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche. Libro primo*, In Vinegia, appresso Enea Vico Parmigiano et Vincenzo Valgrisio all'insegna d'Erasmus, 1557. Voir C. Cavalca, « Un contributo alla cultura antiquaria... », art. cit.

17 *Augustarum imagines æreis formis expressæ vitæ quoque earundem breuiter enarratæ, signorum etiam quæ in posteriori parte numismatum efficta sunt ratio explicata ab Ænea Vico Parmense*, Venetiis, apud Paulum Manutium, 1558.

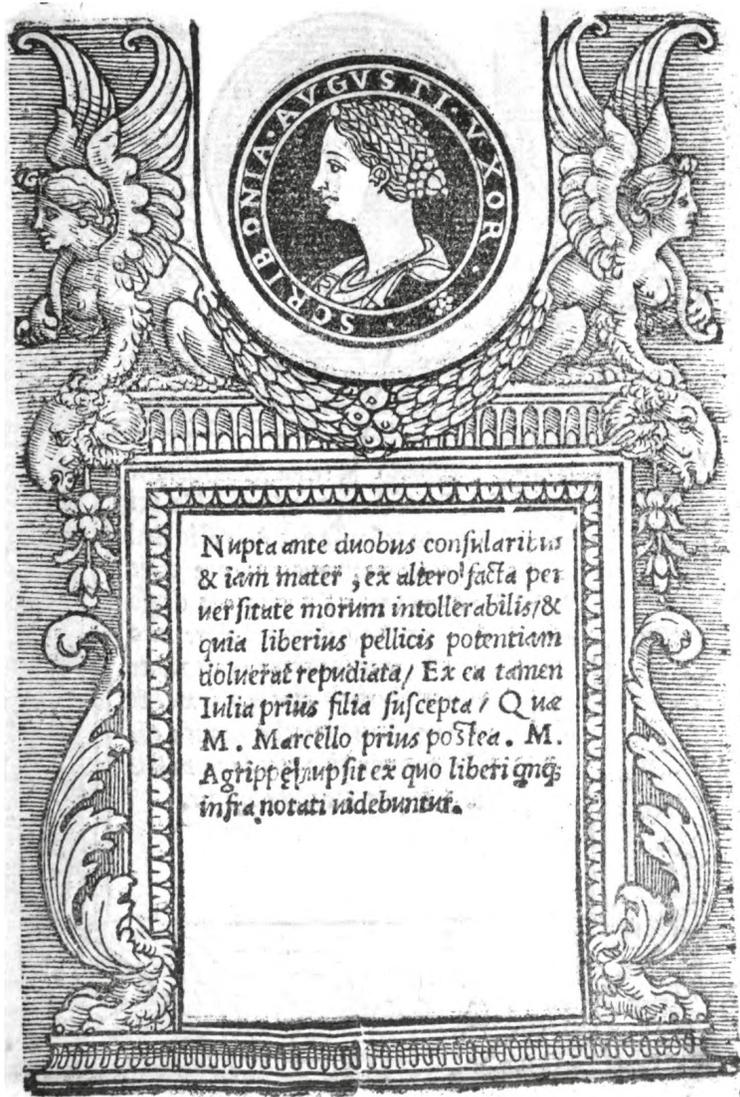


Fig. 1. Andrea Fulvio, *Illustrium imagines* [...], 1517, fol. XXVr° : « Scribonia »

Dans les deux œuvres, la ressemblance à l'original se veut aussi fidèle que le permettraient les moyens techniques de l'époque. *Vera effigies* disent les textes ; tout le problème réside dans l'identification de l'original, seul garant de la ressemblance. Les savants, nous l'avons dit, considèrent que la collection de monnaies antiques de Mazzocchi constitue la source essentielle de Fulvio. L'étude de la ressemblance doit prendre en compte la volonté de caricaturer tel ou tel empereur (par exemple, le cou de taureau de Vitellius). Doit-on considérer que seuls les portraits reproduisant une inscription exacte gravée sur l'avvers de la

monnaie constituent des reproductions originales? Comment considérer alors les médaillons illustrant le manuscrit autographe de l'*Historia imperialis* de Giovanni de' Matociis dont nous aurons l'occasion de reparler? Pourquoi exclure l'hypothèse que Fulvio se soit inspiré de portraits sculptés, de statues, voire de sceaux pour la période médiévale et notamment celle des carolingiens?

LE THÈME DES HOMMES ILLUSTRÉS ET L'UTILISATION DE LA NUMISMATIQUE

224

L'intérêt pour la numismatique s'est développé depuis Pétrarque et même avant lui. Weiss a bien montré que les annotations de Pétrarque sur le manuscrit de l'*Histoire Auguste*, qui sera ensuite utilisé par nombre d'Humanistes célèbres révèlent sa connaissance de monnaies à l'effigie de Faustine, Vespasien et d'autres personnages illustres¹⁸. Cet intérêt pour les portraits doit, bien entendu, aussi être mis en relation avec la composition du *De uiris illustribus* que Pétrarque dédie au seigneur de Carrare en 1358. Pierre Laurens fait de Pétrarque « l'inventeur de la gloire sous sa forme moderne ».

Les *Lettres familières* donnent par ailleurs de précieuses indications sur les modalités de la redécouverte de pièces antiques. Pétrarque livre des récits pittoresques qui témoignent de l'absence de méthode et de points de repères exacts qui caractérisent les prémices d'une discipline :

À Rome, souvent, un bêcheur de vigne vint à moi tenant dans sa main une pierre précieuse d'un antique ouvrage ou une pièce de monnaie d'or et d'argent, parfois écorchée par la dent rigide du hoyau, et m'exhorta soit à l'acheter soit à identifier les visages sculptés des héros¹⁹.

À l'automne de l'année 1354, Pétrarque rencontre à Mantoue l'Empereur Charles IV, qui lui demande son *De uiris illustribus*, encore inachevé à cette époque :

Aussi le moment me parut-il opportun pour faire ce que je méditais depuis longtemps ; prenant occasion du sujet de notre discours, je lui offris plusieurs médailles d'or et d'argent que je gardais jalousement, portant les portraits de nos princes et des inscriptions en lettres minuscules, et parmi lesquelles était représenté au vif le visage de César Auguste : « Voilà, lui dis-je, grand prince, les hommes dont tu es l'héritier, voilà ceux que tu dois admirer et imiter, dont tu dois reproduire le modèle et l'image ; je ne les aurai donnés à aucun autre

¹⁸ R. Weiss, « Petrarch the Antiquarian », dans *Classical Mediæval and Renaissance Studies in honor of Berthold Louis Ullmann*, dir. C. Henderson Jr., Roma, Storia e letteratura, 1964, p. 208.

¹⁹ Pétrarque, *Rerum familiarium libri*, XVIII, 8, trad. A. Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2005, t. 5, p. 260.

mortel qu'à toi, mais je m'incline devant ton autorité ; car si je connais leurs noms et leurs caractères, si je connais leurs exploits, il appartient à toi seul, non seulement de les connaître mais de les imiter. C'est donc à toi qu'ils revenaient ». Puis résumant quelques biographies particulières j'y mêlais des propos capables de servir d'aiguillon à la vertu et à l'imitation des grandes actions²⁰.

Nous voyons que le projet d'édification morale, auquel l'œuvre illustrée de Fulvio n'est pas non plus étrangère, marque profondément la pensée de Pétrarque dans son appropriation du thème des hommes illustres. On voit d'ailleurs une illustration de cette perspective dans les *Rerum memorandarum libri* qui comptent peu de femmes, Julie et Livie, respectivement fille et femme d'Auguste et quelques autres, moins de dix en tout. En revanche, l'énumération des hommes illustres est pléthorique ; Pétrarque procède par ordre chronologique et par aires géographiques : monde romain/étrangers. Les regroupements sont opérés autour de thèmes, de vertus ou de qualités intellectuelles. La numismatique n'est pas absente de ce projet puisqu'au moment de présenter l'empereur Vespasien, Pétrarque écrit : « L'image de son visage que l'on voit couramment aujourd'hui représentée sur les pièces d'or, d'argent et d'airain²¹ ».

Dans une optique plus philologique, du point de vue de l'histoire des textes, et notamment des textes illustrés, l'utilisation des monnaies par Pétrarque s'est développée dans le cadre d'une confrontation avec le texte de Suétone. Les *Vies des douze Césars* font partie des livres favoris de Pétrarque²² : deux manuscrits du XIV^e siècle lui ont appartenu, dont un qu'il a fait copier en 1351²³. La Bibliothèque nationale de Florence possède un manuscrit de la main de Pétrarque contenant un extrait de la vie de César²⁴. Le succès des *Vies* de Suétone au XV^e siècle, avec deux éditions dès 1470, n'est plus à démontrer.

Presque à la même époque, Boccaccio compose le *De mulieribus claris*²⁵. Vittore Branca signale, dans son introduction, qu'il ne faut pas prendre *claris*

²⁰ *Ibid.*, XIX, 3, p. 330.

²¹ Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, éd. G. Billanovich, Firenze, Sansoni, coll. « Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca » 1945, II, 73, p. 95 : *Locatum est et in oris sui habitum. Quidam urbanus natura dicatior hortante Vespasiano ut contra se aliquid diceret : « Faciam, inquit, cum uentrem exhonere desieris ». Nitenti enim atque impellenti simillimam faciem habuisse eum et scriptores rerum tradunt et imago uultus sui quæ uulgo adhuc aureis uel argenteis eneisque numismatibus insculpta, reperitur indicat.*

²² B.L. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, Storia e Letteratura, 1955, p. 36, 122.

²³ L.D. Reynolds, *Texts and transmission, A survey of the Latin Classics*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 403 : le manuscrit d'Oxford, Exeter College 186. L'autre manuscrit en sa possession est le Berolin. Lat. 2^o 337 (T).

²⁴ *Ibid.*, p. 404 : Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. Banco Rari, 50.

²⁵ Boccaccio, *De mulieribus claris*, éd. V. Zaccaria, dans *Tutte le opere*, éd. dirigée par V. Branca, Milano, Mondadori, t. X, 1970 ; et Boccaccio, *Les Femmes illustres. De Mulieribus claris*, éd., trad. J.-Y. Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

dans un sens nécessairement élogieux²⁶. Boccace traite aussi des femmes qui se sont distinguées par un don particulier de la nature, par leur audace, en raison de l'adversité de la Fortune à leur égard ou par toute forme de destin particulièrement extraordinaire. Peut-être faut-il déjà percevoir en cela le choix de ne pas illustrer que des vies exemplaires. Parmi ces femmes illustres, beaucoup de déesses ou de femmes de la mythologie grecque, romaine ou babylonienne.

L'UTILISATION SYSTÉMATIQUE DE LA NUMISMATIQUE COMME SOURCE HISTORIQUE

Depuis les premiers pas que Pétrarque avait fait accomplir à cette discipline, il faut attendre environ une cinquantaine d'années pour que les Humanistes du Quattrocento donnent un caractère systématique au recours à la numismatique. La *Roma instaurata* de Flavio Biondo dont Fulvio est l'héritier le plus direct, faisait déjà une place importante à l'identification des visages sur les monnaies antiques comme on le voit dans les exemples qui suivent²⁷ :

226

– Le temple de Janus. La monnaie de Janus :

Nous rendrons compte à la fois des noms *Latium* et *Saturnia*, et même de la *pièce de monnaie frappée à l'effigie de Janus*, représentation dont j'ai trouvé un exemplaire ces derniers jours dans la ville²⁸.

– Le temple de Vesta :

C'est pourquoi, comme nous voyons *sur les pièces de bronze et d'argent à l'effigie de Mammæa* (la mère de l'empereur Alexandre) et de Livie (la mère d'Aurèle Antonin), une représentation gravée du temple de Vesta de forme arrondie, avec des colonnes qui protègent tout le tour de l'autel, nous ne doutons pas qu'il s'agissait de celui qui se trouve aujourd'hui, presque intact, près du Tibre en face du temple de Janus²⁹.

– La tête de bronze aujourd'hui au Latran :

Lampridius écrit dans la vie d'Antonin Commode : « Il retrancha la tête du colosse qui représentait Néron et y fit placer la sienne ; il y apposa une inscription selon la coutume ». Nous qui connaissons le visage de Commode *d'après des pièces de monnaie*, nous constatons que cette tête de bronze, assurément imposante, que l'on voit de nos jours à la basilique du Latran,

²⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁷ F. Biondo, *Roma instaurata/Rome restaurée (1444-1446)*, éd., trad., com. A. Raffarin, Paris, Les Belles Lettres, 2 vol., 2005-2012.

²⁸ *Ibid.*, t. II, XLVI et XLVII.

²⁹ *Ibid.*, t. II, LVI.

était celle que le détestable Commode en personne substitua à la tête de l'abominable Néron³⁰.

– La colonne en spirale d'Antonin le Pieux :

Que la colonne en spirale ait été érigée en l'honneur d'Antonin le Pieux, voilà un fait établi, puisque nous voyons son visage, qui nous est très familier ainsi qu'à bon nombre de nos contemporains grâce aux *représentations sur des pièces de monnaie*, sculpté dans la représentation de ses exploits [...] qui orne la colonne historiée, haute de cent soixante-quinze pieds³¹.

Dans le premier texte que Fulvio consacre aux antiquités romaines, les *Antiquaria*, texte en vers de 1513, aucune référence aux monnaies antiques n'est introduite. Dans les *Antiquitates* en revanche, à une très rare exception près, il fait preuve d'une grande précision et manifeste de justes intuitions dans son analyse des informations livrées par les sources numismatiques. Fulvio se réfère tout d'abord à une pièce antique de l'époque de Caracalla pour attribuer l'initiative de la construction de l'hippodrome de la via Appia à cet empereur : « Il apparaît tel qu'il est représenté *sur les pièces de monnaie*³² ». Philip Jacks considère que Fulvio se référait probablement à une monnaie (effectivement frappée à l'époque de Caracalla) représentant le Circus Maximus, lorsqu'il attribue l'hippodrome à Antonin Bassianus en vertu d'une évidence : *Vt in eius numismatibus tali forma conspicitur*. La perspective choisie et la forme de la pièce qui semble définir le périmètre de la piste ne pouvaient pas donner une idée exacte de la forme du cirque. Quelques années plus tard, lorsque Pirro Ligorio publie un fac-similé de cette pièce au livre XXXI *Delle Antichità*, il attribue l'édifice à MARCO AUREL'ANTONIO CARACALLA et l'identifie avec l'hippodrome de la Via Appia³³. Au sujet de l'empereur Trajan, Fulvio analyse tant son portrait que l'inscription gravée sur ses monnaies :

Il fut le premier empereur étranger et il y en eut d'autres après lui promus à l'Empire. Selon certains, c'est lui qui, le premier, cultiva sa barbe ; d'autres attribuent cela à Hadrien, ce qui paraît plus vraisemblable et cela apparaît

30 *Ibid.*, t. II, XLVII.

31 *Ibid.*, t. II, LXXVI.

32 A. Fulvio, *Antiquitates Urbis*, Romæ, [Marcello Silber], 1527, fol. LXVII^o : *Extat hodie circus pene integer siue hippodromus satis rudis ad sinistram uiaæ Appiæ ad II lapidem inter ædem S. Sebastiani et caput Bouis in perlonga conualle quæ ad hos usus clausa sedilibus iam caducis ab Antonino (ut creditur Bassiano) extractus ut in eius numismatibus tali forma conspicitur. Vbi in medio adhuc apparent metarum signa et obeliscus miræ magnitudinis in plures confractus partes cum notis ægyptiarum.*

33 P. Jacks, « The Simulachrum of Fabio Calvo: A view of Roman Architecture all'antica in 1527 », *The Art Bulletin*, 72, 1990, p. 475, note 146.

sur ses pièces de monnaie³⁴ [...]. Parmi tous les empereurs, il mérita le surnom d'*Optimus* par sénatus-consulte, comme on peut le voir sur les pièces de monnaie à son effigie³⁵.

– La colonne en spirale de l'empereur Antonin le Pieux :

Au sommet de cette colonne, se trouvait son portrait sans ornement, tel qu'on peut le voir sur les pièces à son effigie³⁶.

– La statue équestre de Marc Aurèle est attribuée à cet empereur sans le moindre doute grâce à la ressemblance entre le cavalier et l'empereur dont Fulvio observe le portrait sur les pièces :

Parmi les statues équestres, il en reste pourtant une au Latran dans une posture et avec un geste de pacification. On rapporte que c'est celle de Marc Aurèle Antonin ou de Lucius Verus, comme l'exprime la ressemblance évidente avec les pièces frappées à son effigie.

Il se trouvait, sur le même Forum, une statue dorée de Domitien sous laquelle semblait s'écouler, comme cela apparaît sur ses pièces de monnaie, le Rhin, fleuve de Germanie, qu'il avait dompté : il voulait qu'on le vît et pour cela reçut le surnom de Germanicus³⁷.

– Le Panthéon, dont la localisation n'était plus à prouver, est repéré par l'Humaniste sur une source qui n'avait pas encore été citée dans les textes :

Et d'ailleurs, sur les pièces de monnaie d'Agrippa, la silhouette du temple et du portique sont bien représentées³⁸.

Les visages des empereurs, les silhouettes des monuments qui apparaissent sur les pièces antiques, même s'ils ne s'imposent pas pour identifier, pour nommer tel personnage ou tel lieu, font pourtant l'objet d'une mention systématique, tant le souci de se montrer précis et exhaustif est désormais ancré dans les méthodes de travail des Humanistes. Il ne faut pas ignorer non plus le pouvoir de séduction et de fascination qu'exerçaient ces images sorties du sol ou d'archives inconnues qui non seulement nommaient, mais montraient les acteurs de l'Antiquité en leur pleine majesté.

34 Trajan est représenté avec la barbe dans les *Illustrium imagines*.

35 A. Fulvio, *Antiquitates Urbis*, op. cit., fol. LXXr^o.

36 *Ibid.*, fol. LXXv^o.

37 *Ibid.*, fol. LXXIXv^o.

38 *Ibid.*, fol. XCIIIv^o.

Giovanni de' Matociis (Mansionario)³⁹, sacristain de la cathédrale de Vérone, philologue et historien, auteur des *Historiæ imperiales*, dont nous étudierons les liens avec l'œuvre de Fulvio, a écrit une *Breuis adnotatio de duobus Pliniis*, qui attribue à chacun des deux Pline ses textes respectifs⁴⁰. Il cite notamment, parmi les œuvres de Pline le Jeune un *Librum uirorum illustrium*⁴¹. Nous savons qu'il s'agit en réalité du texte intitulé *De Miris illustribus urbis Romæ*, du Pseudo-Aurelius Victor (ca 330-390 ap. J.-C.) et qui passe en revue les héros, depuis Procas (roi des Albains, père d'Amulius et Numitor) jusqu'à Antoine et Cléopâtre. Mais, plus intéressant pour la période concernée, tant par l'histoire de Mansionario que par les *Illustrium imagines* de Fulvio, Aurelius Victor est aussi l'auteur de l'*Epitome Cæsarum*, qui livre la succession des empereurs romains d'Auguste à Théodose⁴². Ce registre des hommes illustres était destiné à connaître un développement et une exploitation spectaculaires dans les œuvres du pré-humanisme et de la Renaissance avec une intention souvent morale et pédagogique. Ainsi, les empereurs de l'*Histoire Auguste*, dont Matociis choisit de faire figurer les portraits dans ses *Historiæ imperiales*, ne sont-ils pas tous des empereurs admirables par leur *uirtus*. En revanche, ils se sont illustrés dans l'histoire romaine. Il s'agit donc davantage de raconter des histoires célèbres ou divertissantes, ou encore, de fournir des contre-exemples dans un cadre chronologique qui embrasse l'histoire de l'Empire d'Auguste à son époque. Pour les *Historiæ imperiales*, la source essentielle de Matociis est de toute évidence l'*Histoire Auguste*.

Ce qui importe surtout, dans le cadre de cette étude, c'est que, comme nous l'avons dit, l'auteur a illustré le manuscrit des *Historiæ imperiales* de reproductions d'effigies monétaires à l'antique⁴³ dans la marge : il livre les portraits des empereurs Gordien, Pupien, Balbin. D'après Jean-Pierre Callu, les types d'effigies sont forts bien rendus pour Septime Sévère, Maximin, Gordien III, Aurélien, Probus : couronne laurée ou radiée, casque, tunique⁴⁴. D'autres sont représentés plus librement tête nue : Carus et Numérien dans le

39 R. Weiss, « Petrarch the Antiquarian », art. cit., p. 207 ; *id.*, *The Renaissance discovery, op. cit.*, p. 22-24, 36-37. G. Bodon, « L'interesse numismatico ed antiquario nel primo trecento veneto: disegni di monete antiche nei codici delle *Historiæ imperiales* di Giovanni Mansionario », *Xenia Antiqua*, 2, 1993, p. 111-124. Voir M. Zabbia, s.v. « Matociis, Giovanni de' », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Treccani, 2008.

40 G. Bodon, « L'interesse numismatico... », art. cit., p. 266-267.

41 L.D. Reynolds, *Texts and transmission, op. cit.*, p. 150-151.

42 Matociis écrit en 1313 sous le règne de Henri VII et il poursuit jusqu'en 1320.

43 Verona, Biblioteca Capitolare : Veronensis CCIV (189) fol. 117r^o B.

44 J.-P. Callu, O. Desbordes, C. Bertrand « L'*Histoire Auguste* et l'historiographie médiévale », *Revue d'histoire des textes*, 14-15, 1984-1985, p. 109.

manuscrit autographe Chigi J. VII. 259 de la Bibliothèque apostolique vaticane. Les portraits reproduits par Matociis viennent assurément d'une collection de monnaies antiques : les savants⁴⁵ qui ont étudié les manuscrits des *Historiae imperiales* s'accordent sur le sujet même si l'un d'entre eux, Giulio Bodon, envisage qu'une collection médiévale ait également pu être utilisée⁴⁶. En croisant l'étude des portraits d'empereurs présents dans le manuscrit du Vatican et les pièces privées de portraits mais porteuses d'une légende du manuscrit de la Bibliothèque capitulaire de Vérone, le même savant parvient à déterminer la liste, sans doute presque exhaustive, des sources numismatiques antiques qui ont pu servir de modèle à Matociis. Il y a fort à parier que Fulvio a eu accès, sinon à ces mêmes monnaies, du moins à des monnaies de la même époque, puisque les antiquaires les collectionnaient scrupuleusement, ou bien qu'il ait eu accès tout au moins à leur reproduction dans le manuscrit du Vatican.

230 Que l'on nous permette en conclusion de ce rapide survol une remarque sur l'exploitation des informations livrées par les monnaies : l'avvers de la médaille, qui est utilisé comme document complémentaire par Vico dans les années 1550-1560, ne l'est ni par Matociis, ni par Fulvio, qui ne donnent pas davantage que le portrait.

LES PROJETS SPÉCIFIQUES AUX LIVRES DE PORTRAITS

Depuis le Quattrocento, les dédicaces en vers ou prose font bien souvent office de préfaces dans lesquelles les Humanistes ou les responsables d'une édition exposent leur méthode, l'objectif poursuivi, les difficultés rencontrées et les progrès introduits dans la connaissance de leur domaine. Les livres de portraits ne dérogent pas à cette règle bien établie lorsque, au début du xvi^e siècle, Fulvio d'abord, puis quelques décennies plus tard, Vico, se lancent dans leurs entreprises de représentation des hommes et femmes illustres.

Nous donnons, ci-dessous, quelques extraits des textes liminaires, à commencer par la lettre-préface adressée par l'éditeur Mazzocchi au savant Jacques Sadolet. On voit s'établir un rapprochement intéressant avec la symbolique dont étaient chargées les *imagines*, les portraits de cire des Anciens, que toute famille romaine conservait dans l'*atrium* de sa maison. On croirait lire une page de Salluste⁴⁷ ou de Pline l'Ancien⁴⁸ :

45 Outre les auteurs cités *supra*, il faut se référer à L. Capoduro, « Effigi di imperatori Romani nel manoscritto Chigi J. VII 259 della Biblioteca vaticana. Origini e diffusione di un'iconografia », *Storia dell'arte*, 79, 1993, p. 286-325.

46 Voir G. Bodon, « L'interesse numismatico... », art. cit., p. 114.

47 Salluste, *Guerre de Jugurtha*, préface, IV, 5-6.

48 Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV « De la peinture », II, 6-7.

Parmi les traditions que nous ont transmises les plus savants parmi les Anciens, à la fois motif d'admiration et reflet de leur mode de vie, il semble qu'ils aient très justement décidé d'exposer les portraits des hommes de tout premier plan et leurs traits imprimés dans la cire, pour qu'ils soient admirés dans les cours et les forums même, puisque les âmes, s'embrasant au rappel de leur nom, non seulement par leur souvenir bien présent mais à leur vue, étaient encouragées et poussées à atteindre le même degré de gloire, songeant que ce n'étaient pas des noms vainement ignorés des passants qui étaient clamés, mais que leurs titres de gloire étaient passés en revue. On jugeait même déshonorant que quelqu'un soit emporté sans que son cortège funèbre ne soit précédé de semblables portraits. Cette tradition est toujours conservée aujourd'hui. Et en effet, ces ancêtres n'ont pas fondé d'emblée, grâce à leurs disciplines nobles, l'État le plus florissant de la terre, siège des rois. Mais en vertu de l'exemple des hommes de bien, par souci d'émulation, les vertus de si grands hommes peu à peu portées aux nues ont fini par briller et dans cet embrasement, sa puissance s'est longtemps exercée. Elle s'affaiblit sous l'effet des efforts en sens contraires. Mais si cet honneur que constituent les portraits semble à quelqu'un méprisable, qu'il consulte le livre que Pomponius Atticus a publié à leur sujet, écrit en vers en un développement très court, ainsi que celui conçu par Varron, le plus savant de tous, qui ne s'est pas contenté d'insérer dans ses livres les noms de sept cents hommes illustres, il a rendu presque à jamais indélébiles leurs visages sur les portraits. En raison de cette invention, on le tient pour un grand artiste, presque un dieu, puisqu'il leur a conféré non seulement l'immortalité, mais les a même fait connaître sur la terre entière. Pour ma part, suivant leur exemple, j'ai retranscrit les visages de différents personnages tirés des pièces de monnaies les plus authentiques, d'une antiquité extraordinaire et j'ai veillé à les faire imprimer non seulement dans la cire, mais dans la cire et le lin, avec une inscription intercalée, puisque c'est sur la base de plus d'un millier d'exemplaires que nous nous sommes efforcés d'imprimer jusqu'au moindre détail les traits du visage de chacun et de soumettre un sommaire et comme une rapide esquisse, considérant non seulement que cela ne serait pas déplaisant pour les savants, mais que nous en écarterions d'autant l'injure du temps. Qui en effet peut douter qu'après l'invention pour ainsi dire divine de l'imprimerie, une fine page, tirée à plus de mille exemplaires, soit moins exposée au vieillissement que même le marbre ou l'airain ? ou, au contraire, souhaites-tu que cette tâche soit accomplie par nos soins sans un jet de cendres, cela dépend de ta décision ? Quoique la totalité de l'entreprise ait été assurément passionnante, ce qui l'a rendue plus plaisante encore, c'est que j'avais à l'esprit que cet ouvrage t'était destiné. Toi en effet, seul

parmi les Italiens tu as mérité d'être mis sur un pied d'égalité avec ceux, plus nombreux, dont les éloges sont insérés dans ce traité⁴⁹...

Quarante ans plus tard, Vico définit et situe son projet par rapport à celui de Fulvio :

Présentation au lecteur

Bon nombre d'écrivains, tant de l'Antiquité que d'époques plus récentes, se sont fixés pour objet la description riche et élégante des vies des Césars ou bien des grands pontifes ou des poètes renommés ou des hommes illustres. Pour ma part, j'ai cherché à présenter les vies de cinquante-quatre femmes dont certaines furent tantes, d'autres grand-mères, mères, sœurs, épouses ou encore filles ou petites-filles d'empereurs ; parmi elles, quatorze ont revêtu le nom d'*Augusta*. Plusieurs d'entre elles furent avisées, honnêtes, d'une extrême intelligence, d'autres au contraire se sont révélées imprudentes, irrévérencieuses, scandaleuses à cause du nombre de leurs mauvaises actions. De femmes bonnes, il en fut vraiment très peu ; de supportables, quelques-unes ; mais elles furent plus nombreuses à faire peur, absolument féroces, qu'on aurait pu prendre pour des prodiges et des monstres, des accidents de la nature, davantage que pour des femmes [...]. J'estime que tout cela non seulement procurera beaucoup de plaisir aux lecteurs mais leur sera même de

49 I. Mazzocchi, dans A. Fulvio, *Illustrium imagines*, op. cit. : *Inter ea quæ scientissimi ueterum cum laude et ex usu uitæ tradiderunt recte constitutum etiam uidetur ut præstantissimorum imagines et expressi cæra uultus in atris inque ipsis foribus conspiciendi locarentur. Quando ad eorum memoriam frequenti non solum cogitatione sed aspectu se se erigentes animi in æmulationem gloriæ admonerentur alerenturque: reputantes neque frustra muta etiam nomina prætereuntibus suspici et facinorum titulos percenseri. Inglorium quin etiam efferrî quempiam conspicientes cuius procedens funus simulachra talia non sequerentur. Quæ institutio utinam hodieque seruaretur. Et enim maiores illi ingenuis artibus non statim florentissimam in terris rem publicam regum sedem condiderunt. Sed præ bonorum exempla, æmulationis studio, paulatim incensa, tantorum uirtus eluxit et in eam flammam rerum potitam diu uiguit: quæ contrariis iam hinc studiis extincta relanguit. Quod si cui honos hic imaginum contemnendus uidetur is et Pomponii Attici uolumen de his æditum consideret, uersibus breuissimo argumento subscriptis. Et M. Varronis omnium doctissimi inuentum qui non satis habuit septingentorum illustrium nomina libris suis inserere: imaginum quoque figuras uix umquam abolendas reddidit. Ex qua re summus artifex et Dis proximus est habitus, quippe qui non solum immortalitatem dederit, uerum etiam terrarum orbi cognoscendas præstiterit. Horum ego secutus exemplum diuersorum uultus, ex probatissimis miræque uetustatis numismatibus, excribi effungique curauî non cæra solum sed et cæra et lino literisque interpictibus. Si quidem plus mille exemplaribus singulorum uel minima oris liniamenta imprimi periocham et breuem ueluti hypothesim subiici studuimus haud ingratum fore rati studiosis sed nec minus æui iniuriam amolientes. Quis enim ambiguat post diuinum hoc prope modum libros excudendi munus leuem paginam uetustati minus etiam quam uel marmora uel æs obnoxiam? An uero citra pulueris iactum peragi id a nobis potuerit tuum sit iudicium. Omnis certe labor cum iucundissimus (quia et re omnium) accesserit: iucundior contigit quod deberi tibi opus senseram. Tu enim unus italorum par esse pluribus meruisti quorum laudes hoc ipso enchiridio comprehenduntur[...]. Vale.*

la plus haute utilité. En outre, le plaisir n'en sera pas diminué de ce qu'il est utile de pouvoir observer leurs portraits en lisant le récit de leur vie, puisque ces effigies se présentent comme une sorte de miroir de leurs âmes, que nous avons recueillies sur des monnaies de bronze, d'argent et d'or, avec tous les registres de leurs atours, que nous avons pu repérer sur la face postérieure des monnaies avec toutes les légendes visibles [...]. Je les ai extraites pour partie d'un recueil composé par plusieurs auteurs, pour partie du livre d'Andrea Fulvio, plus particulièrement de Jacques Sadolet, évêque de Carpentras, consacré par la suite cardinal par le pape Léon X en 1517. Je ne saurais affirmer avec certitude si ces portraits ont vraiment été tirés de pièces de monnaies antiques, ou de sculptures ou de statues⁵⁰.

Dans l'œuvre de Vico, la présentation au lecteur est suivie d'un tableau (Appendice I).

PRÉSENTATION PARALLÈLE DES *ILLUSTRUM IMAGINES* DE FULVIO ET DES *AUGUSTARUM IMAGINES* DE VICO⁵¹

Pour la République, on ne s'étonnera pas de voir Janus présider à l'ouverture du recueil de Fulvio. Si nous ne trouvons pas les raisons de son choix dans

50 E. Vico, *Augustarum Imagines*, op. cit. : *Complures tum antiquorum tum iuniorum scriptorum id sibi assumpserunt scribendi argumentum ut uel Cæsarum uitas, uel summorum pontificum, uel illustrium poetarum, uel insignium aliquorum uirorum magna cum orationis et ubertate et elegantia describerent. Ego uero id mihi negotii assumpsi ut quinquaginta et quattuor mulierum uitas describerem quarum aliæ auix, aliæ amitæ, aliæ matres, uel sorores, uel coniuges uel filiæ, uel neptes imperatorum fuerunt, inter quas decem et quatuor Augustarum nomen sunt consecutæ. Nonnullæ ex his prudentes, honestæ, maximi ingenii, pluribusque utiles, aliæ contra imprudentes, inuerecundæ, flagitiosæ, multorumque malorum causa extiterunt. Bonæ perpaucæ sane ; quæ tolerari possent, nonnullæ ; at plures horrendæ maxime feræ, uel portenta potius et monstra quædam formidanda naturæ, quam mulieres uideri potuissent. [...] Neque minorem præterea uoluptatem percipietis quod tamen non sine aliqua utilitate accidet ubi res gestas earum legentes, propositas illarum imagines consideraueritis. Quoniam quasi animorum quoddam speculum in his sese offerent, quas ex antiquissimis æris, argenteis aureisque numismatibus excerpimus, cum iis omnibus comendi generibus, quæ cum posterioribus numismatum partibus inuenire potuimus, cumque eorum omnium quæ uisuntur explicationibus. [...] uerum partim ex libro quodam a diuersis composito et ab Andrea Fulvio præcipue Jacobo Sadoletto Episcopo Carpent. postea cardinali consecrato Pontifice Leone X Anno MDXVII depromuntur. Hæc quidem an uere ex antiquis numismatibus, uel sculpturis, uel ex statuis deprompta fuerint, non facile affirmauerim. Veruntamen ne ut uacua loca esse paterer ea prætermittere nolui, id quod extra opus meum est, interim libero aliorum iudicio relinquendum existimaui. Ibidem perspicietis nos quibusdam libri ipsius imaginem nostramque antiquam posuisse, sicuti paulo inferius ordine explicabitur. Neque cuiquam dubium esse debet, quin alia pars antiquis numismatibus sint simillima quoniam eorum suis in locis citantur testimonia, apud quos reperiuntur. L'ouvrage de Vico consacré aux *Augusta*, traduit du latin par Natale Conti se trouve en fin de volume : *Le Immagini delle donne Augusta*.*

51 Voir tableau : Appendice II.

les *Illustrium imagines* de 1517, les *Augustarum imagines* de 1558 en revanche donnent de ce choix une explication convaincante.

Les raisons de l'ouverture de la galerie par *Ianus bifrons* sont évoquées par Vico dans un texte liminaire à son édition de 1558⁵². Il s'adresse en effet au lecteur pour expliciter son projet et justifier la présence de Janus à l'ouverture d'une galerie de portraits tirés des monnaies :

Le portrait qui trône au-dessus de la corniche du portique représente Janus. Nous lui avons attribué cette place, car c'est lui, le premier de tous, à avoir frappé monnaie en Italie, ce que nous traitons en détail. Encore tout jeunes, Pallas en armes et Saturne, le dieu tenant la faux dans chaque main, avec Janus entre eux deux, expriment les trois temps de la vie humaine : l'enfance, la force de l'âge et la vieillesse. Ces trois temps, il faudra les rapporter aux vies de femmes⁵³.

234 Pour la période de la République, les portraits sont rares pour une raison qu'il faut bien avoir présente à l'esprit : personne avant César ne s'est fait représenter sur des monnaies à sa propre effigie. C'est pourquoi Caton se voit représenté sous les traits d'un jeune Bacchus (étrange association !), Clodius en Apollon.

Pour l'époque impériale, l'influence des *Historia imperiales* de Matociis doit être envisagée, tant du point de vue de la chronologie que de l'iconographie ; cependant, cette seule source ne suffit pas à expliquer les choix qui sont faits par Fulvio avant la succession des empereurs qui va d'Auguste à Constantin (première période chez Matociis) et après la série des empereurs byzantins. Deux questions essentielles se posent : le choix des femmes, dont nous avons pu comprendre qu'il était en grande partie motivé par le souci pédagogique et plus largement éducatif, et le choix des Empereurs germaniques et des rois de France – l'absence de Charlemagne reste une énigme : on peut l'expliquer par le fait que les monnaies frappées à l'effigie de cet Empereur restent une exception. On peut supposer que le choix des portraits et donc les lacunes que présente la collection obéissent à un souci d'honnêteté consistant à ne reproduire que des portraits disponibles sur des pièces frappées dans l'Antiquité. Deux objections se présentent alors : d'une part, Fulvio semble inventer certaines effigies et surtout un nombre incalculable de légendes inscrites sur les monnaies. Mais à l'inverse, des effigies connues, encore visibles sur de nombreux exemplaires aujourd'hui ne figurent pas dans la collection éditée par Fulvio. Nous approfondirons cette étude dans un autre cadre.

52 E. Vico, *Augustarum imagines*, op. cit., folio non coté : *æneæ Vici Parmensis in priorem iconum suarum faciem ad lectorem enarratio*.

53 *Ibid.* : *Quæ in supremo est supra abaci coronidem effigies, Ianum bicipitem refert, cui ea præsertim causa locum illum assignauimus quod æs in Italia primus omnium signauerit de quo maxima nobis est tractatio. Infantes, Ianum medium tenentes, armata Pallas, et Saturnus ex altera parte falcatus, hominis ætatem in treis diuisam partes innunt, pueritiam, uirilitem et senectam quas quidem treis uitæ partes, ad foeminas referre necesse erit.*

La fin de l'ouvrage de Fulvio se caractérise par des erreurs de chronologie et d'impression : à l'extrême limite chronologique de la succession impériale, nous assistons à une inversion entre Conrad et Henri III, d'autant plus surprenante que le biographe explique dans sa présentation que Henri était le gendre et successeur de Conrad⁵⁴. Sans cette inversion, l'on pourrait considérer qu'en mentionnant la réapparition de la statue de Pallas, fils d'Évandre, ami d'Énée, Fulvio aurait eu la volonté de clore le cycle en revenant à l'Âge d'Or incarné par la figure de Janus et auquel l'Humaniste compare Léon X⁵⁵.



Fig. 2. Andrea Fulvio, *Illustrium imagines* [...], 1517, fol. CVIIv° : « Henri III »

54 A. Fulvio, *Illustrium imagines*, op. cit., fol. CVIIv° : *Enricus gener Conradi imperatoris cui successit.*

55 P. Jacks, *The Antiquarian and the Myth of Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 41.

À défaut de pouvoir établir exactement le catalogue des monnaies antiques que Fulvio a pu consulter pour dresser la liste des *Illustrium imagines*, l'on peut, en revanche, déduire de cet ouvrage l'étendue de la collection de pièces qui étaient accessibles aux antiquaires de l'Académie romaine au tout début du Cinquecento. Si l'on consulte la liste de monnaies antiques connues à la fin du siècle telle qu'elle apparaît cinquante ans plus tard dans le livre d'Adolf Occo, les *Imperatorum romanorum numismata, a Pompeio magno ad Heraclium*⁵⁶, on peut également avoir une idée de la collection dont disposaient les Humanistes du début du Cinquecento. En effet, les portraits des empereurs représentés sur les pièces reproduites dans ce livre correspondent en grande partie à ceux qui figurent chez Fulvio, même pour l'époque de la République, avec l'effigie de César. Si les inscriptions collectionnées et recueillies par les membres de l'Académie romaine ont été dûment répertoriées et étudiées⁵⁷, les monnaies antiques, que les académiciens avaient à leur disposition pour conduire des travaux savants sur l'histoire de la République et de l'Empire, n'ont en revanche fait l'objet d'aucune recension systématique. Sans doute une telle entreprise est-elle soumise à tant d'aléas et de suppositions hasardeuses qu'il serait bien imprudent de s'y risquer. Cependant, les portraits reproduits dans les *Illustrium imagines* ne fournissent-ils pas des indications que nous ne serions pas infondée à considérer comme pertinentes à propos d'une possible collection numismatique, même si deux réserves s'imposent : d'une part, il ne faut pas exclure que Fulvio ait délibérément ignoré des personnages pourtant identifiables sur des pièces accessibles ; d'autre part, que celui-ci ait fait quelques entorses à la règle selon laquelle seules des effigies monétaires seraient reproduites ; on ne peut, en effet, pas exclure que des hommes ou femmes illustres aient été identifié(s) sur des monuments, des fragments de reliefs, des statues ou encore des peintures. Pour amorcer cette enquête, nous avons recherché les pièces frappées sous le règne de chaque empereur, afin de déterminer, d'une part, la ressemblance entre les portraits originaux et les portraits reproduits, et d'autre part, la conformité du texte de la légende figurant sur la pièce. Nous donnerons dans d'autres travaux le tableau des hommes et femmes illustres, chargé de notes un peu

56 A. Occo, *Imperatorum romanorum numismata, a Pompeio Magno ad Heraclium*, Antverpiæ, ex off. C. Plantini, 1579.

57 I. Mazzocchi, *Epigrammata Antiquæ Urbis*, Romæ, In ædibus Iacobi Mazochi, 1521 ; voir N. Petrucci, « Pomponio Leto e la rinascita dell'epitaffio antico », *Eutopia*, III, 1-2, « *Vox Lapidum*. Dalla riscoperta delle iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo stile scrittorio. Atti del Convegno Internazionale », dir. F. Coarelli, P. Laurens, M. Luni, F. Vuilleumier, 1994, p. 19-44 ; S. Magister, « Pomponio Leto, collezionista di antichità: note sulla tradizione manoscritta di una raccolta epigrafica nella Roma del tardo Quattrocento », *Xenia Antiqua*, 10, 2001, p. 155-206 ; *ead.*, « Pomponio Leto collezionista di antichità. *Addenda* », dans *Antiquaria a Roma. Intorno a Pomponio Leto e Paolo II*, dir. M. Miglio, P. Farenga, R.W. Ulery, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, p. 51-124.

APPENDICE I

Portraits de femmes de la famille impériale tirés des pièces de bronze, accompagnés de brèves biographies et description des statues reproduites au revers des pièces par Æneas Vico de Parme. Venise, chez Paul Manuce, 1558.

IMAGINES QVAS EX FVLVII LIBRO ACCEPIMVS

IMAGINES QVAS EX ANTIQVIS NVMISMATIBVS
DESVMPSIMVS

Martia
Agrippina Tiberii coniux
Iulia C. Iulii Cæsaris amita
Antonia Maior
Aurelia
Liuilla C. Cæsaris, Diui Aug. Filii, coniux
Cornelia
Drusilla C. Cæsaris Caligulæ soror
Pompeia
Liuilla C. Cæsaris Caligulæ soror
Calpurnia
Iunia Claudia
Iulia, C. Iulii Cæsaris filia
Octauia, Claudii filia numisma inferius
Actia
Liuia Orestilla
Octauia Augusti soror
Lollia Paulina
Claudia Octauiani coniux
Cæsonia
Scribonia
Drusilla C. Cæsaris Caligulæ filia Æmilia
Iulia Augusti filia
Liuia Augusti quæ prima est *superius*
Æmilia Lepida
Albia Terentia
Liuia Medullina
Sextilia Augusta
Plautia Herculana
Petronia
Claudia Claudii filia
Galeria Fondana
Ælia Petina
Vespasia Polla
Valeria Messalinæ numisma inferius
Flauia Domitilla
Claudia Neronis filia, Augusta
Domitillæ Vespasiani filia Augustæ imago
Statilia Messalina
Mumma Achaia
Arricidia
Lepida Galbæ coniux
Martia Fulvia

Liuia Augustæ duo numismata inferiora
Antonia minor Claudii imperatoris mater
Agrippina C. Cæsaris Caligulæ mater, Augusta
Agrippina Neronis imp. Mater, Augusta
Antonia Claudii imperatoris filia, Augusta
Valeria Messalinæ numisma superius, quem habet
Venetiis Stephanus Magnus
Octauia Neronis Imp. uxoris numisma superius
Poppea Sabina quæ penes Lauredanum
Sextilia Augustæ pars aduersa quæ est posterior
numismatis Vitellii imp
Domitillæ posterior pars quæ ex altera
inscriptionem tantum habet
Iulia Titi imperatoris filia, Augusta
Domitia Augusta

239

APPENDICE II

Présentation parallèle des *Illustrium imagines* d'Andrea Fulvio et des *Augustarum imagines* d'Enea Vico⁵⁸

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)	E. Vico, <i>Augustarum imagines æreis formis</i> (1558)
1. Janus	
2. Alexandre le Grand	
FIN DE LA RÉPUBLIQUE - GUERRES CIVILES	
3. M. Marcellus	
4. Marius	
5. Le Grand Pompée	
6. Caton d'Utique	
7. Cicéron	
8. Clodius	
9. C. Cassius	Longinus, tribun de la Plèbe.
10. Brutus	
11. Antoine	
12. <i>Fulvie</i>	Sœur d'Antoine.
13. <i>Cléopâtre</i>	
14. L. Cæsar	Père de César.
15. <i>Aurelia</i>	Mère de César.
16. <i>Martia</i>	Grand-mère de César.
17. Cæsar	
18. <i>Julie</i>	Fille de César, femme de Pompée.
19. <i>Julie</i>	Tante de César.
20. <i>Cossutia</i> (pas d'image)	1 ^{re} femme de César, répudiée avant d'être mariée.
21. <i>Cornelia</i>	Fille du consul Cinna (2 ^e épouse de César).
22. <i>Pompeia</i>	3 ^e épouse de César.
23. <i>Calpurnia</i>	Fille de Pison : épouse de César à la date de son assassinat.
24. <i>Julia Drusilla</i>	
25. <i>Plaudilla Augusta</i> (pas de texte)	
	3. Aurelia mater. 1. Martia auia. 2. Julia amita. 4. Cossutia (pas d'image) ⁵⁹ . 5. Cornelia. 6. Pompeia. 7. Calpurnia. 8. Julia, fille de Cornélie et de César, épouse de Pompée.

240

⁵⁸ Vico, *Augustarum imagines*, op. cit., p. 5 : *Inter diui luli numismata, moneta quædam argentea reperitur, cuius in posteriore parte nomen Caii cuiusdam Cossutii legitur cognomento Maridiani qui triumuir fuit auri, argenti, æris flati feriundi, qui forte etiam Cossutiæ frater erat, uel alio quouis sanguinis uinculo illi coniunctus : cuius rei argumentum ex huiusce numismatis exemplari innotescit. La face postérieure de la pièce de monnaie montre l'inscription : cossutivs maridanvs.*

⁵⁹ Devenue Julia Augusta après la mort d'Auguste.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)	E. Vico, <i>Augustarum imagines æreis formis</i> (1558)
26. Césarien	Fils de César et Cléopâtre.
LES JULIO-CLAUDIENS	
27. Octave	Père d'Auguste.
28. <i>Accia</i>	Mère d'Auguste, sœur de César.
29. Octave, César Auguste	9. Actia, mère d'Auguste.
30. <i>Octavie</i>	Sœur d'Auguste, épouse de C. Claudius Marcellus, mère de Marcellus, mère d'Antonia maior et d'Antonia minor.
31. C. Claudius Marcellus,	Mari d'Octavie.
32. <i>Claudia</i>	Femme d'Auguste.
33. <i>Scribonia</i>	Femme d'Auguste.
34. <i>Livia Drusilla</i>	Épouse d'Auguste.
35. <i>Julie</i>	Fille d'Auguste, épouse d'Agrippa.
36. M. Agrippa	11. Servilia, 1 ^{re} épouse d'Octave répudiée. 12. Claudia, 2 ^e épouse d'Auguste. 13. Scribonia, 3 ^e épouse d'Auguste. 14. Julie fille d'Auguste. 15. Julie fille de Julie et de M. Agrippa (pas d'image).
37. C. Marcellus	Fils de C. Marcellus et Octavie (théâtre).
38. Agrippa	Fils de M. Agrippa et de Julie, petit-fils d'Auguste.
39. Claudius Tiberius Nero	Père de Tibère.
40. <i>Livia Drusilla</i> (cf. 34 & 57)	Mère de Tibère et épouse du précédent.
41. Tibère	14-37.
42. Drusus	Fils de C. Tiberius Nero et de Livia Drusilla, frère de Tibère.
43. <i>Agrippine</i>	Erreur : mère de Germanicus et de Drusus, épouse de Tibère d'après inscription monnaie.
44. <i>Antonia Augusta</i>	Fille d'Octavie (sœur d'Auguste) et de Marc Antoine.
45. Drusus	Fils de Tibère.
46. <i>Antonia Iunior</i>	17. Livia Augusta ⁶⁰ . 18. Agrippine, fille d'Agrippa, 1 ^{re} épouse de Tibère (erreur de Fulvio reproduite par Vico). 19. Antonia Maior, fille d'Octavie et Marc Antoine, grand-mère de Néron (mère de Domitius Ænobarbus).
47. Germanicus	Fils d'Antonia Minor et Drusus.
48. <i>Agrippine</i>	Petite-fille d'Auguste, épouse de Germanicus, mère de Caligula.
49. Tiberius	Petit-fils de Tibère, fils de Drusus.
50. Nero Iulius Cæsar	Fils de Germanicus et d'Agrippine l'Ancienne.
51. Drusus Iulius Cæsar	Fils de Germanicus et d'Agrippine l'Ancienne.
	20. Antonia Augusta Minor épouse de Drusus. Fille Octavie et Marc Antoine. Mère de Claude. 25. Liuilla, fille de Germanicus et Agrippine. 21. Liuia (Liuilla) épouse de Gaius Iulius Cæsar (≠ Caligula) puis de Drusus.

60 Fille de Marcus Agrippa. Enfants de M. Agrippa avec Julie : 3 garçons : Caius, Lucius et Agrippa et 2 filles : Julie et Agrippine.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)		E. Vico, <i>Augustarum imagines aereis formis</i> (1558)
52. <i>Agrippine</i> (cf. 48)	Fille d'Agrippa, épouse de Germanicus.	23. Agrippina Augusta ⁶¹ , mère de Caligula.
53. Germanicus		22. Julia, fille de Drusus et de Liuilla.
54. <i>Lollia Paulina</i>	Épouse de Caligula.	28. Lollia Paulina, 3 ^e épouse de Caligula.
55. <i>Cæsonia</i>	Épouse de Caligula.	29. Cæsonia, 3 ^e épouse de Caligula.
56. <i>Livia Orestilla</i>	Épouse de Caligula.	27. Julia Horestilla, 2 ^e épouse de Caligula.
57. <i>Junia Claudia</i>	Fille de Silanus.	26. Iunia Claudia, fille de Sillanus.
58. <i>Livia Drusilla</i> (cf. 34 et 40)	Fille de Germanicus et Agrippine l'ancienne, épouse de Tibère.	24. Diua Drusilla, fille Germanicus et Agrippine l'ancienne.
59. Claude		30. Julia Cæsonia, fille de Caligula et Cæsonia.
60. <i>Æmilia Lepida</i>	Petite-fille d'Auguste (citation de Suétone).	31. Æmilia Lepida, 1 ^{re} épouse de Claude.
61. <i>Livia Medullina</i>		32. Liuia Medullina, 2 ^e épouse de Claude.
62. <i>Herculanilla</i>	Épouse de Claude.	33. Plautia Herculanilla, 3 ^e épouse de Claude.
63. <i>Ælia Petina</i>	Épouse de Claude.	35. Ælia Petina dernière épouse de Claude ⁶² .
64. <i>Valeria Messalina</i>	Épouse de Claude.	37. Valeria Messalina, 5 ^e épouse de Claude.
65. <i>Agrippine</i>	Fille de Germanicus, épouse de Claude.	24. Julia Agrippina, fille de Germanicus, dernière épouse de Claude, mère de Néron.
66. Britannicus		
67. Drusus	Fils de Claude	
68. <i>Claudia</i>	Fille de Claude et de Plautia Urgulanilla.	34. Claudia Herculanilla, fille de Claude.
69. <i>Antonia</i>	Fille de Claude.	36. Antonia Petina, fille de Claude.
70. Cneus Pompée	Mari d'Antonia, gendre de Claude.	
71. L. Syllanus	Mari d'Octavie, gendre de Claude.	
72. Cn. Domitius	Père de Néron.	
73. <i>Antonia Maior</i> (cf. 44)	Grand-mère de Néron.	
74. <i>Lepida Domitia</i>	Tante paternelle de Néron, seule épouse de Galba.	
75. Néron		
76. Poppée	Épouse de Néron.	39. Sabina Poppea, 2 ^e épouse de Néron.
77. <i>Octavie</i>	Fille de Claude et Messaline épouse de Néron.	38. Octavie, fille de Claude, épouse de Néron.
78. <i>Statilia Messaline</i>	Épouse de Néron.	41. Statilia Messalina, dernière épouse de Néron.
79. <i>Claudia</i>	Fille de Néron.	40. Diua Claudia Poppæa, fille de Néron et Poppée.

61 La dernière épouse de Claude est en réalité Messaline.

62 Deux statues d'Antinoüs ont été retrouvées à l'époque ; Léon X les a placées au Vatican.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)		E. Vico, <i>Augustarum imagines æreis formis</i> (1558)
80. Sergius Galba	Père de Galba.	
81. <i>Numia Achaia</i>	Mère de Galba.	42. Mummia Achaia, mère de Galba.
82. Galba	68-69	
83. <i>Lepida</i>	Épouse de Galba	43. Lepida, épouse de Galba.
84. Piso Frugi Licinianus	Adopté par Galba, fils et héritier, assassiné sur ordre d'Othon.	
85. L. Silius Otho, père de l'empereur Othon		
86. <i>Albia Terentia</i>	Mère d'Othon.	44. Albia Terentia, mère d'Othon.
87. Othon		
88. L. Vitellius	Père de l'empereur Vitellius.	
89. <i>Sextilia, mère de</i> <i>A. Vitellius</i>		45. Sextilia, mère de Vitellius.
90. A. Vitellius		
91. <i>Petronia, mère de</i> <i>A. Vitellius</i>		46. Petronia, 1 ^e épouse de Vitellius.
92. <i>Galeria Fundana</i>	Épouse de Vitellius.	47. Galeria Fondana, 2 ^e épouse de Vitellius.
93. Vitellius Petronianus	Fils de l'empereur.	
LES FLAVIENS		
94. T. Fl. Sabinus	Père de Vespasien.	
95. <i>Vespasia Polla</i>	Mère de Vespasien.	48. Vespasia Polla, mère de Vespasien.
96. Vespasien	69-79.	
97. <i>Flavia Domicilla</i>	Épouse de Vespasien, mère de Titus et de Domitien.	49. Flavia Domicilla, épouse de Vespasien.
98. <i>Domicilla</i>	Fille de Vespasien.	50. Flavia Domicilla, fille de Vespasien.
99. Titus Vespasianus	79-81.	
100. <i>Arriçidia</i>	Épouse de Titus.	51. Arriçidia, 1 ^e épouse de Titus Vespasien.
101. <i>Martia Fulvia</i>	Épouse de Titus.	52. Martia Fulvia, 2 ^e épouse de Titus Vespasien.
102. Julie	Fille de Titus.	53. Julie, fille de Titus.
103. Domitien	81-96.	
104. <i>Domitia Longina</i>	Épouse de Domitien.	54. Domitia Augusta (Longina), épouse de Domitien.
LES BONS EMPEREURS		
105. <i>Nerva</i>		
106. Trajan		
107. <i>Plotine</i>	Épouse de Trajan.	
108. <i>Ælius Hadrianus</i>	Père d'Hadrien.	
109. <i>Domitia Paulina</i>	Mère d'Hadrien.	
110. Hadrien		
111. <i>Sabine</i>	Vibia Sabina, épouse d'Hadrien.	
112. Antinoüs ⁶³		

63 Le style de la représentation change par rapport aux précédents qui portaient barbe et couronne. Les pièces frappées dès 350 ap. J.-C. présentent le même portrait et la même inscription.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)	E. Vico, <i>Augustarum imagines aereis formis</i> (1558)
113. Ælius Verus	Adopté par Hadrien.
114. Aurelius Fulvius	Père d'Antonin le Pieux.
115. <i>Arria Fatidilla</i>	Arria Fadilla mère d'Antonin le Pieux.
116. Antonin le Pieux	138-161.
117. <i>Julia Faudilla</i>	Sœur d'Antonin le Pieux.
118. <i>Faustine</i>	Épouse d'Antonin le Pieux.
119. Lamio Sillanus	Gendre d'Antonin le Pieux.
120. <i>Faustine</i>	Fille d'Antonin le Pieux.
121. <i>Crispina</i>	Épouse de Commode.
122. Claudius Pompeianus	Gendre d'Antonin.
123. Annus Verus	Père d'Antonin le Philosophe.
124. <i>Domitia Calvilla</i>	Mère d'Antonin le Philosophe.
125. Marc Aurèle	161-180 (le portrait est celui de Caracalla).
126. L. Annus Verus	Fils adoptif de Marc Aurèle.
127. <i>Annia Cornificia</i>	Fille unique de Domitia Lucilla et Annus Verus. Sœur de l'empereur Marc Aurèle.
128. Lucius Ælius Verus	161-166 (adopté par Marc Aurèle).
129. <i>Fabia</i>	Sœur de l'empereur Lucius Verus.
130. Commode	180-192. Fils de Marc Aurèle et de Faustine.
131. Antonin Verus	Frère de Commode.
132. Didius Julien	Iulianus.

LES SÉVÈRES

133. Septime Sévère	
134. <i>Marcia Octacillia</i>	Épouse de Sévère.
135. <i>Julia Aquilia Severa</i>	2 ^e puis 4 ^e épouse d'Élagabal.
136. Aurelius Cesar	S'il s'agit d'Aurelius Fulvius Antoninus, c'est le fils de Marc Aurèle.
137. <i>Julia Mammea</i>	Mère d'Alexandre Sévère.
138. Sévère Alexandre	
	ANARCHIE MILITAIRE
139. Maximin	Frère de l'empereur (<i>cognomen</i> : le Thrace).
140. Pupien	Claudius Papienus tyran avec Balbin et Gordien.
141. Balbin	
142. Gordien III	
143. Philippe l'Arabe	Portrait de son fils.
144. Dèce	Trajanus Decius.
145. Trebonianus Gallus	
146. Valérien	Le portrait correspond à celui de Valérien II.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)	E. Vico, <i>Augustarum imagines æreis formis</i> (1558)
147. Claude II	M. Aurelius Valerius Claudius, frère du suivant. Auguste 268 à 270.
148. Quintillus	Auguste en 270, tué par ses troupes après 70 jours de règne.
149. Aurélien	Domitius Aurelianus. Auguste de 270-275.
150. Tacite	M. Claudius Tacitus, frère du suivant. Auguste 275-276.
151. Florien	M. Annius Florianus. Auguste en 276.
152. Probus	M. Aurelius Probus. Auguste 276-282.
153. Carus	M. Aurelius (Numerius) Carus. Auguste 282-283. Il nomme Césars, Carin et Numérien.
154. Numérien	M. Aurelius Numerius Numerianus. Auguste 283-284.
TÉTRARCHIE	
155. Dioclétien	Auguste de 284-305.
156. Maximien	309-313. Galerius Valerius Maximinus Daia.
157. Magnence ⁶⁴	Auguste 350-353.
158. Constance	Père de Constantin.
159. Crispus	César 317-326.
160. Constantin le Grand ⁶⁵	César et Auguste 306-337.
161. Constantin	Flavius Claudius Constantinus. Fils de Constantin le Grand, sans doute illégitime, tué par ses frères. Auguste 337-340.
162. Constantius II	Fils de Constantin le Grand proclamé Auguste en 337.
163. Constans	Flavius Iunius Constans. Auguste 337-350.
164. Julien l'Apostat	284-285. M. Aurelius Sabinus Iulianus.
165. Jovien ⁶⁶	Flavius Iouianus. Auguste 363-364.
166. Valentinien I	Flavius Valentinianus. Auguste 364-375.
167. Valens	frère de Valentinien, règne avec Gratien. Auguste 364-378.
168. Gratien	Fils de Valentinien I ^{er} . Auguste 367-383.

64 On trouve sur des pièces l'inscription : CONSTANTINVS MAX AVG mais pas CONSTANTIVS MAGNVS qui figure sur le portrait par ailleurs peu ressemblant.

65 Confusion entre Iovinianus et Iovianus (363-364 ap. J.-C.). Le portrait édité par Fulvio n'est pas très différent de celui de Jovien sur les pièces de l'époque. On remarque que de Jovien à Théodose, les portraits des empereurs correspondent tous au même type, tant sur les monnaies que dans les *Illustrium Imagines* de Fulvio : une couronne de perles parfois rehaussée de diamants, une cuirasse pas toujours visible, mais le nœud d'un drapé visible sur l'épaule. Seule la légende permet de les distinguer.

66 Justin adopte Tibère et le proclame César : Tibère II Constantin, qui va régner de 578 à 582.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)	E. Vico, <i>Augustarum imagines aereis formis</i> (1558)
169. Valentinien II	Fils de Valentinien I ^{er} , règne avec Théodose. Auguste 375-392.
170. Théodose	Flavius Theodosius, père d'Arcadius et Honorius. Auguste 379-395.
171. Théodose II	Fils d'Arcadius et Ælia Eudoxia. Auguste 402-450.
172. Valentinien III	Auguste 425-455.
173. Zénon	474-491.

DYNASTIE DE JUSTINIEN

174. Justin	518-527.
175. Justinien I	527-565. Petrus Sabbatius Iustinianus.
176. Justin II ⁶⁷	565-578.
177. Mauritius	582-602.
178. Phocas	602-610.
179. Heraclius	610-641.
180. Constantin III	641-668. Heraclius Constantinus.
181. Mezezius	M.V.M. ⁶⁸ per Armeniam 628-635/637.
182. Constantin IV	668-685.
183. Justinien II	684-695.
184. Tiberius Hismarus (Tibère III)	698-705.
185. Philipicus (Philippe II)	
186. Théodose III	716-717.

DYNASTIE ISAURIENNE

187. Léon Ismarus III	717-741.
188. Constantin V	741-775.
189. Tauritius	811. Stauratius, fils d'Irène.
190. Nicéphore	802-811. Nicéphore I ^{er} .
191. Michel	811-813. Michel I ^{er} ?
DYNASTIE CAROLINGIENNE	
192. Louis	814-840. Louis I ^{er} le Pieux, Empereur Auguste des Romains.
193. Lothaire 1 ^{er}	840-855. Empereur Auguste des Romains.
194. Louis II le Jeune	855-875. Ludovicus Balbus, fils de Lothaire.
195. Charles II le Chauve	875-877. Un des petits-fils de Charlemagne, roi de France 843-877, Empereur 875.
196. Charles le Simple	Charles III le Gros, couronné en 881.
197. Arnulf	896-899. Arnulf I ^{er} de Carinthie, Empereur Auguste.

67 *Magister Vtriusque Militiæ*

68 Dans cette dynastie, les empereurs sont aussi rois de Germanie et rois d'Italie.

A. Fulvio, <i>Illustrium imagines</i> (1517)	E. Vico, <i>Augustarum imagines æreis formis</i> (1558)
198. Berenger II	Roi d'Italie couronné en 950, destitué en 951 par Othon I ^{er} .
199. Lothaire II	2 ^e fils de Lothaire, 1 ^{er} roi des Francs en 856, roi d'Italie 947-950
200. Berenger IV	Confusion : c'est Bérenger II qui succède à Lothaire II. DYNASTIE OTTONIENNE ⁶⁹
201. Otton II	973-983. Empereur germanique.
202. Otton III	995-1002. Empereur.
203. Henri Claude II ⁷⁰ , fils d'Othon	1002-1024. Henri II dit du Saint-Empire.
204. Henri III	1046-1056. Empereur, succède au suivant.
205. Conrad II	1027-1039. Empereur.

⁶⁹ Manque Othon I^{er}, restaurateur du Saint-Empire romain germanique en 961.

⁷⁰ Henri II, pieux et docte cousin d'Othon III, fonde l'évêché de Bamberg et donne à sa cathédrale le manuscrit recopié à Fulda sur le Pal. Lat. 899. Cf. J.-P. Callu, O. Desbordes, C. Bertrand « L'Histoire Auguste et l'historiographie médiévale », art. cit, p. 101.

FORTUNE D'UN EMBLÈME D'ALCIAT :
QUELQUES VARIATIONS HUMANISTES SUR HERCULE
ET LES PYGMÉES

Virginie Leroux

Parmi les tableaux décrits par Philostrate figure une représentation d'Hercule assailli dans son sommeil par une armée de Pygmées¹. S'il est peu exploité dans l'Antiquité, l'épisode a connu un certain succès au xvi^e siècle, en raison de la diffusion de Philostrate, redécouvert et traduit en latin dans la seconde moitié du xv^e siècle et dont la première édition est parue en 1503 à Venise chez Alde². Le juriste André Alciat en fit ainsi le sujet de l'Emblème LVIII « In eos qui supra uires quicquam audent », qui contribua indéniablement à sa popularité non seulement chez les poètes, mais aussi chez les peintres³. Les frères Dossi et Lucas Cranach exploitèrent la victoire d'Hercule sur les Pygmées à des fins encomiastiques, figurant le héros sous les traits d'Hercule II d'Este ou de Maurice de Saxe, mais l'épisode se prête aussi à une réflexion sur l'image du prince à la

- 1 Philostrate, *Imagines*, II, 22 ; *La Galerie de tableaux*, préf. P. Hadot, trad. A. Bougot, rev. F. Lissarague, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 100-101. Cet article a pour origine une conférence que nous avons donnée à l'université de Dijon, le 4 mai 2011, à l'invitation de Sylvie Laigneau. Nous la remercions chaleureusement pour ses encouragements et ses précieux conseils.
- 2 Voir R. Crescenzo, *Peintures d'instruction : la postérité littéraire des « Images » de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999. Voir également, *Les Images, ou Tableaux de platte peinture de Philostrate... mis en françois par Blaise de Vigenère, avec des argumens et annotations sur chacun d'iceux*, Paris, N. Chesneau, 1578 ; éd. F. Graziani, Paris, Champion, 1995.
- 3 Il sera cité et analysé plus loin. Il convient, en ce volume d'hommages, de rappeler les textes que P. Laurens a consacrés aux *Emblèmes* d'Alciat, en collaboration avec F. Vuilleumier : « Entre *histoire* et *emblème* : le recueil des inscriptions milanaises d'André Alciat », *Revue des études latines*, 72, 1994, p. 218-237 ; « Fra storia e emblema: la raccolta delle iscrizioni milanesi di Andrea Alciato », *Eutopia*, III, 2, « *Vox Lapidum*. De la redécouverte de l'inscription antique à la définition d'un nouveau style de l'inscription », dir. F. Coarelli, P. Laurens, M. Luni, F. Vuilleumier, 1994, p. 174-216 ; « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique : le point sur une recherche », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 149, 2, 2005, p. 883-910 ; André Alciat, *Les Emblèmes. Fac-similé de l'édition lyonnaise Macé-Bonhomme de 1551*, éd. P. Laurens, Paris, Klincksieck, 1997 ; F. Vuilleumier Laurens, P. Laurens, « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigrammatique », dans *L'Âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du xiv^e au xv^e siècle*, Paris, les Belles Lettres, 2010.

Renaissance⁴. Dans un article stimulant consacré à l'androgynie de l'Hercule des frères Dossi, Elisa de Halleux a montré que la condensation iconographique, qui consiste à attribuer à Hercule – que sa couronne de vigne apparente à Bacchus – un déhanchement féminin et à le représenter dans une position qui rappelle la Vénus allongée dans un paysage, enrobant négligemment et avec une certaine délicatesse de minuscules Pygmées dans sa peau de lion, tout en portant son regard sur le lointain, permet d'exalter à la fois la puissance et la grandeur du duc, prévoyant et sage, tout en lui conférant des facultés plus féminines de bonté et de douceur et en rappelant, non sans piquant, le goût du prince pour une vie sensuelle et festive⁵.

Pour rendre hommage à l'auteur de *L'Abeille dans l'ambre*, nous nous concentrerons ici sur quelques épigrammes néo-latines : une imitation de l'emblème d'Alciat, par le poète lyonnais Gilbert Ducher et deux *ekphraseis* composées par les frères de Jean Second, dont un poème de Nicolas Grudius, « Sur Hercule endormi, après avoir tué Antée et été attaqué par les Pygmées, peint par Jean de Scorel d'après les *Images* de Philostrate », *In Herculem, occiso Anteo dormientem et a Pygmæis oppugnatum, pictum ab Ioanne Schorello, ex Iconibus Philostrato*, que Jean-Pierre Guépin a rapproché d'un tableau de Frans Floris, aujourd'hui perdu, mais connu par une gravure de Cornelis Cort que l'on date de 1563 (voir ill. 8)⁶. Ces œuvres illustrent la nature complexe des liens entre texte et image et permettent d'explorer les enjeux symboliques du sommeil d'Hercule qui acquiert une importance croissante dans les illustrations successives des *Emblèmes* d'Alciat.

L'IMAGE DE PHILOSTRATE : UN ÉPISODE BURLESQUE

Représenté à diverses reprises dans la littérature antique, le sommeil d'Hercule prend des significations variées. Euripide et Sénèque exploitent sa fonction

4 Dosso et Battista Dossi, *Hercule et les pygmées* (ca 1535), Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum. Pour l'abondante bibliographie suscitée par ce tableau, nous renvoyons à C. Lucas, « La chute des idoles » dans *De qui, de quoi se moque-t-on ? Rire et dérision à la Renaissance*, dir. A. Fontes Baratto, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 77-84 et à l'article d'E. de Halleux cité note 5. Cranach a consacré deux tableaux à l'épisode, tous deux conservés à la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde et datés de 1551 : le premier représente « Hercule endormi attaqué par les Pygmées » et le second le « Réveil d'Hercule chassant les Pygmées ». L'influence d'Alciat sur les trois peintres a été signalée par la critique, par exemple par C.J. van Hasselt-von Ronnen, « Hercules en de Pygmeeën bij Alciati, Dossi en Cranach », *Simiolus*, 4, 1970, p. 13-18.

5 E. de Halleux, « L'androgynie d'Hercule, entre dérision et glorification du prince », dans *Le Miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, dir. P. Morel, Rennes/Tours, PUR/Presses de l'université François-Rabelais, 2012, p. 145-164.

6 J.-P. Guépin, « Hercules belegerd door de Pygmæeën, schilderijen van Jan van Scorel en Frans Floris naar een *Icon* van Philostratus », *Oud Holland*, 102, 2, 1988, p. 155-73.

thérapeutique, mais aussi ses rapports avec la folie, lorsqu'ils mettent en scène le sommeil qui s'empare du héros après le meurtre de ses enfants. Dans l'idylle XXIV, Théocrite fait dormir le bébé Hercule au moment de l'attaque des deux serpents envoyés par Héra, inscrivant la qualification héroïque dans l'intimité du quotidien. Dans un épisode qui connaît un grand succès à l'époque d'Auguste, le géant Cacus profite d'un somme du héros pour lui dérober les bœufs de Géryon, vol qu'il paiera de sa vie. Le sommeil d'Hercule est enfin la source d'un épisode burlesque rapporté par Ovide dans les *Fastes* (II, v. 303-358), au cours d'un récit étiologique visant à expliquer la nudité des Luperques. L'iconographie antique semble avoir négligé ces sommeils d'Hercule ; en revanche, il est parfois représenté endormi, victime de divers voleurs⁷.

Philostrate intègre l'attaque d'Hercule par les Pygmées à un cycle qui s'ouvre par une confrontation du héros avec le géant Atlas, auquel il propose de porter le ciel, et s'achève par une description pathétique de la douleur d'Hercule lors des funérailles de son amant Abdère⁸. Entre ces deux épisodes se succèdent quatre tableaux : « Hercule contre Antée », « Hercule et les Pygmées », la « Folie d'Hercule » qui, après avoir déjà tué deux de ses enfants, se précipite, l'arc à la main, pour tuer le troisième en arborant un sourire étrange et terrible et, enfin, un mythe étiologique qu'il faut rapporter à un culte lindien, l'« Affrontement d'Hercule avec Théodamas de Lindos », furieux parce que le héros a dévoré un de ses bœufs. L'épisode d'Hercule et des Pygmées est étroitement relié au précédent, parce que le sommeil d'Hercule est consécutif à la fatigue provoquée par sa lutte contre Antée et parce que les Pygmées sont frères du géant et affirment attaquer Hercule pour venger ce dernier. Philostrate accuse le contraste entre les deux tableaux, que l'on peut lire comme un diptyque. Les références antiques au combat d'Hercule et Antée exploitent l'opposition entre le Barbare démesuré et le Grec civilisé ; la tradition iconographique de l'épisode a ainsi représenté les prises techniques de la lutte pour exalter le triomphe de l'éducation athénienne dans la palestre⁹. On a même suggéré qu'une prise de lutte consistant à soulever l'adversaire d'un bras vigoureux aurait pu inspirer l'explication fournie par les sources hellénistiques et romaines selon laquelle le géant doit être soustrait au contact de la terre, sa mère, pour être vaincu. Philostrate s'inscrit dans cette tradition en décrivant Hercule comme un athlète en pleine vigilance et en opposant la maîtrise technique du héros à l'orgueil et au mépris d'Antée, assimilé à une bête féroce. Les Pygmées, en revanche, « ne sont pas des athlètes

7 Notamment Pan, des Amours et des Satyres. Voir J. Boardman, s.v. « Herakles », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich, Artemis, t. V, 1, 1990, p. 156.

8 Philostrate, *Images*, II, 20 à 25.

9 Voir R. Olmos, L.J. Balmaseda, s.v. « Antaios », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, op. cit., t. I, 1, 1981, p. 800-811.

ni des lutteurs émérites ». Au registre héroïque d'un combat athlétique succède un registre parodique et comique, celui dans lequel apparaissent fréquemment les Pygmées dans l'art et dans la littérature antiques¹⁰. Seuls deux documents d'époque impériale semblent montrer les Pygmées se mesurant à Héraclès. Sur le relief de la Villa Albani, un Pygmée, juché sur une échelle, plonge sa tête dans le récipient tenu par le héros assoupi, tandis que des Pygmées s'agitent aux pieds d'Héraclès sur une monnaie de l'époque de Domitien¹¹. Le lien entre les Pygmées et Hercule est par ailleurs suggéré par le fait que le combat des Pygmées contre les grues parodie les scènes de chasse héroïque, et, plus particulièrement, la lutte d'Hercule contre les oiseaux du lac Stymphale. Les Pygmées sont ainsi parfois travestis en Hercule¹². Pour illustrer ce registre parodique, Philostrate exploite des effets d'échelle : de même que le blé leur semble un arbre, les Pygmées sont stupéfaits par la masse des cuisses d'Hercule. Le comique réside aussi dans la parodie de l'assaut d'une citadelle : la mention d'un hoyau à deux pointes destiné à crever les yeux du géant, qui rappelle l'attaque de Polyphème endormi par Ulysse et ses compagnons, est complétée par l'évocation de portes destinées à fermer la bouche et les narines d'Hercule. La dérision culmine au réveil du héros qui se redresse et rit à la vue de ses ennemis qu'il enveloppe pêle-mêle dans sa peau de lion. Qualifiant par antiphrase les Pygmées de « formidables », Philostrate suggère alors, en soulignant l'ironie de sa remarque par l'incise, « je pense », qu'Hercule se dispose à porter les Pygmées à Eurysthée.

L'*ekphrasis* met aussi l'accent sur des difficultés propres à la représentation figurée en célébrant la capacité de l'artiste à distinguer un homme mort d'un homme endormi ; Philostrate s'émerveille ainsi de ce que le peintre ait su restituer la respiration et la chaleur du corps d'Hercule :

Antée est aussi couché, mais par une merveille de l'art, Héraclès respire et conserve la chaleur de la vie, tandis qu'Antée paraît un cadavre, une dépouille aride que la terre attend¹³.

La parenté des deux états constitue, en effet, une difficulté. Les artistes antiques ont généralement représenté le corps endormi en tension : en position assise ou,

¹⁰ Voir notamment P. Janni, *Etnografia e mito. La storia dei Pigmei*, Roma, L'Ateneo & Bizzarri, 1978 ; V. Dasen, s.v. « Pygmaioi », dans *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, op. cit., t. VII, 1, 1994, p. 594-601 et *Supplementum*, 1, 2009, p. 440-43 et id., « Nains et pygmées. Figures de l'altérité en égypte et Grèce anciennes », dans *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Rennes*, 1-4 sept. 2004, dir. F. Prost, J. Wilgaux, Rennes, PUR, 2006, p. 95-113. L'épisode principal de leur légende est la géranomachie ou la lutte qu'ils livrent périodiquement aux grues, évoquée pour la première fois par Homère qui les situe au bord du fleuve Océan (*Iliade*, III, v. 3-7).

¹¹ Voir J. Boardman, « Herakles », art. cit., p. 117, n° 2805 et 2806.

¹² V. Dasen, « Pygmaioi », art. cit., p. 600, n° 68.

¹³ Philostrate, *Images*, trad. dans *La Galerie de tableaux*, éd. cit.

le plus souvent, la tête reposant sur un coude. Alberti prescrit aux peintres de faire pendre tous les membres du corps mort et de faire accomplir une action à tous les membres du corps vivant¹⁴. Ainsi, dans une gravure illustrant la description de Philostrate, publiée en 1614, dans le style de l'école de Fontainebleau, Antée est représenté à plat ventre, les membres relâchés, tandis qu'Hercule est représenté de face, adossé à un arbre¹⁵. Si les bras sont relâchés, les jambes sont repliées pour indiquer la tension de la vie. Une autre solution consiste à identifier le sommeil par la présence d'Hypnos à laquelle l'artiste confère généralement une autre fonction d'ordre symbolique. Ici, il s'agit de célébrer la victoire du Sommeil sur le héros : « Le sommeil personnifié se tient à ses côtés, se glorifiant, je suppose, d'avoir terrassé Heraklès »¹⁶. La notation transcrit avec humour l'expression homérique « dompté par le sommeil » (*Iliade*, XIV, v. 353), transposée dans certaines représentations du combat d'Heraklès contre le géant Alkyoneus par la pose d'Hypnos, figuré sous forme d'une miniature qui marche sur Alkyoneus¹⁷.

La description de Philostrate n'inclut pas d'interprétation morale tranchée de l'épisode : la dérision des Pygmées vise surtout le plaisir du lecteur et si édification il y a, la leçon n'est pas explicitement formulée. Cependant, l'épisode fournit un *exemplum* exploitable notamment à des fins encomiastiques. Ainsi, l'historien Ammien Marcellin, en se fondant vraisemblablement sur Philostrate, convoque l'exemple des vaines attaques des Pygmées ou du paysan de Lindos contre Hercule pour décrire la vaine agitation suscitée par l'empereur Julien lorsqu'il préparait une guerre contre les Perses¹⁸. C'est cette dimension éthique et encomiastique qui sera exploitée par les Humanistes, à commencer par André Alciat.

14 Leon Battista Alberti, *De pictura. De la peinture* (1435), préf., trad. J.-L. Schefer, intr. S. Deswarte-Rosa, Paris, Macula/Dédale, 1992, t. II, 37 p. 165.

15 Elle est reproduite dans B. de Vigenère, *Les Images, op. cit.*, t. II, p. 480.

16 Philostrate, *Images*, II, 22, trad. dans *La Galerie de tableaux*, éd. cit.

17 Voir, par exemple, le lécythe attribué au groupe de Léagre (vers 510 av. J.-C.), conservé au musée de Tolède. Sur les représentations de l'épisode dans la céramique grecque, voir notamment B. Andreae, « Herakles und Alkyoneus », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 77, 1962, p. 130-210 ; P. Connors, « The Dead Hero and the Sleeping Giant by the Nikostehnes Painter: At the Beginnings of a Motif », *Archäologischer Anzeiger*, 3, 1984, p. 387-394 ; R. Olmos, L. J. Balmaseda, « Alkyoneus », art. cit., p. 558-64 ; H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B.C.*, Kilchberg/Zürich, Akanthus, 1993, p. 132-58.

18 Ammien Marcellin, XX, 12, 4 : *Et hæc diu multumque agitantes, frustra uirum circumlatrabant immobilem occultis iniuriis, ut Pygmæi uel Thiodamas agrestis homo Lindius Herculem*, « Cependant, malgré la durée et l'ampleur de cette agitation, c'est en vain qu'ils aboyaient autour de cet homme inébranlable aux secrètes insultes, tels les Pygmées ou Théodamas le paysan de Lindos autour d'Hercule » (trad. *Histoires*, t. III. *Livres XX-XXII*, éd. J. Fontaine, E. Frézouls, J.-D. Berger, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 [1996]).

La leçon morale conférée par Alciat à l'épisode est explicite dès le titre : *In eos qui supra vires quicquam audent*, « Contre ceux que leur audace porte à des entreprises au-dessus de leurs forces »¹⁹. Alciat était en correspondance avec Érasme. Peut-être a-t-il été influencé par l'Adage *Pygmaeorum acrothinia colosso adaptare*, « Parer un colosse du butin des Pygmées »²⁰, adage que l'on applique à ceux qui sans souci de convenance, tentent d'accorder le minuscule avec l'énorme ou entreprennent une tâche vaine et stupide – *Qui inanem ac stultam sumerent operam*²¹. C'est pour dénigrer une entreprise démesurée que l'attaque d'Hercule par les Pygmées est citée par Politien, dans une lettre adressée en 1493 à Bartolomeo Scala, et par Alciat dans le *De quinque pedum praescriptione* pour discréditer ses ennemis²².

Dans les *Emblèmes*, la leçon d'Alciat se déploie en une structure tripartite, qui assure l'efficacité du message et la dramatisation de l'épisode, puisque le premier distique présente Hercule endormi, le second l'attaque des Pygmées et le troisième l'éveil d'Hercule et le châtement des Pygmées :

In eos qui supra vires quicquam audent

Dum dormit, dulci recreat dum corpora somno,

Sub picea et clavam cæteraque arma tenet,

Alciden pygmea manus prosternere letho,

Posse putat, uires non bene docta suas.

Excitus ipse velut pulices, sic proterit hostem,

*Et sevi implicitum pelle leonis agit*²³.

Contre ceux que leur audace porte
à des entreprises au-dessus de leurs forces

Tandis qu'il dort, que par un doux sommeil il répare son corps,

Sous un épïcée, il tient sa massue et ses autres armes.

La troupe des Pygmées pense pouvoir mettre Alcide à mort,

19 Il s'agit de l'Emblème XX de l'édition 1531 (A. Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, éd. M. Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, p. 131-133), qui deviendra l'Emblème LVIII (Alciat, *Les Emblèmes*, éd. cit., p. 66).

20 *Adage* 3090 : IV, 1, 90. Voir note suivante.

21 Erasmus, *Adagiorum Chilias Quarta, pars prior*, éd. R. Hoven, dans *Opera Omnia Desiderarii Erasmi Roterodami*, Leiden, Brill, 1999, II, 7, p. 90-92 : Ἀχροθίνια τῶν Πυγμαίων Κολοσσῶ ἐφαρμόζειν *id est*, Acrothinia Pygmaeorum Colosso accommodare *dicebantur qui inanem ac stultam sumerent operam aut qui præter decorum minima maximis adaptarent*. Trad. dans Érasme de Rotterdam, *Les Adages*, dir. J.-C. Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011, t. 4. *Adages 3001 à 4151*, p. 68-69.

22 Voir A. Alciato, *Il libro degli emblemi*, éd. cit., p. 132.

23 Emblème LVIII (Alciat, *Les Emblèmes*, éd. cit., p. 66), et Emblème XX de l'édition 1531 dans Alciato, *Il libro degli emblemi*, éd. cit., p. 131-133.

Elle n'est pas bien instruite de ses forces.
 Hercule s'éveille et comme des pucerons, écrase l'ennemi,
 Le roulant dans la peau du féroce lion.

Le premier distique décrit les bienfaits du repos réparateur²⁴ : l'adjectif *dulci*, dont les Anciens ont fait une épithète de nature du sommeil, est ainsi mis en valeur par la prolepse, l'hyperbate et sa position avant la coupe penthémimère. Or, la douceur ici n'a rien à voir avec une forme de luxure ou d'abandon ; le sommeil d'Hercule ne suspend pas la vigilance du héros : il dort les armes à la main, prêt à combattre. Le second distique évacue le pittoresque et le comique de la description de Philostrate ; l'assaut des Pygmées n'est pas évoqué et seules sont mentionnées leurs intentions démesurées et inconséquentes – *Putat, non bene docta*. Le dernier distique légitime la leçon morale : la comparaison des Pygmées avec des pucerons (*pulices*) souligne la disproportion entre les assaillants et leur adversaire dont la vaillance est symbolisée par la peau du « féroce lion » de Némée. La *dispositio* du pentamètre souligne la fulgurance de la riposte d'Hercule : l'adjectif *sæui* est mis en valeur par l'hyperbate et l'éliision (*sæui implicitum*) mime la rapidité de l'enveloppement des Pygmées.

C'est sur le châtement que les illustrations de l'épisode mettent logiquement l'accent : sur la gravure de l'*editio princeps* d'Augsbourg (Heinrich Steyner, 1531)²⁵, le premier distique est représenté sur la droite et le dernier sur la gauche ; la violence de la répression est figurée par le fait qu'Hercule écrase un pygmée sous ses pieds, interprétation littérale du verbe *proterit* (fig. 1). Dans l'illustration de la première édition parue en France, en 1534, chez l'imprimeur Chrétien Wechel, l'écrasement des Pygmées figure au premier plan à droite, tandis que l'on voit Hercule endormi à l'arrière-plan, accoudé dans la position de l'Ariane du Vatican (fig. 2). La position assise du héros victorieux souligne la facilité de la riposte.

C'est de toute évidence à l'imitation d'Alciat que Gilbert Ducher intègre à son recueil des *Epigrammata*, paru à Lyon chez Gryphe en 1538, une épigramme consacrée à l'attaque d'Hercule par les Pygmées, explicitement présentée comme une variation de l'épigramme précédente qui fustige la témérité²⁶. La première

24 Les philosophes antiques font du sommeil un plaisir naturel et nécessaire à la restauration des forces, mais en limitent l'usage : voir Aristote, *De somno et vigilia* (455b 15) ; Cicéron, *De officiis*, 1, 103 et *De tranquillitate animi*, 16, 6, 6. Sur la conception antique et humaniste du sommeil, on consultera *Le Sommeil. Approches philosophiques et médicales de l'Antiquité à la Renaissance*, dir. V. Leroux, N. Palmieri et C. Pigné, Paris, Champion, 2015.

25 *Viri clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsulti. Mediol. ad D. Chonradum Peutingium Augustanum, Iurisconsultum Emblematum liber*, Excusum Augustæ Vindelicorum, per Heynricum Steynerum, 1531.

26 Gilberti Ducherii Vultonis Aquapersani *Epigrammaton libri duo*, Lugduni, apud Sebastianum Gryphium, 1538, l, 7 et 8, p. 8. Nous remercions S. Laigneau-Fontaine qui nous a indiqué ces deux poèmes et qui nous a communiqué la traduction qu'elle prépare avec C. Langlois-Pézeret pour l'édition à paraître, Paris, Champion, 2015.

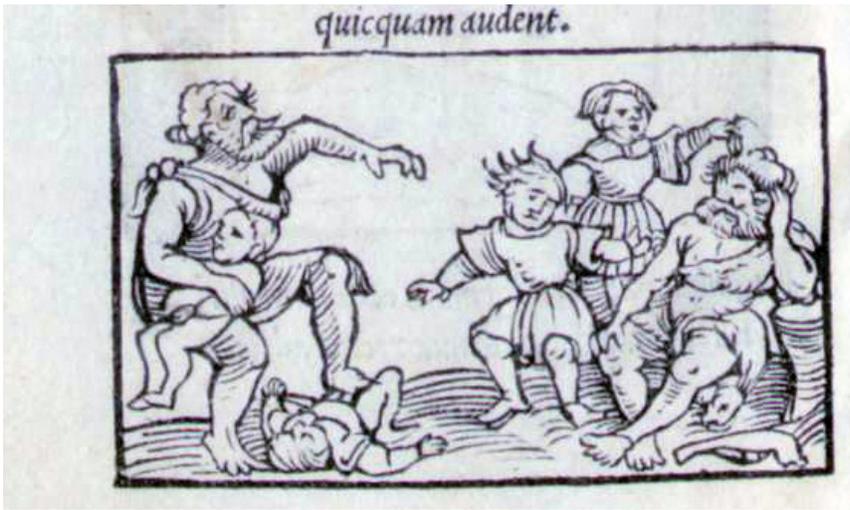


Fig. 1. Alciat, *Emblematum liber*, Augsburg, Heinrich Steyner, 28 février 1531, p. Bv°, Emblème (21) « In eos qui supra vires quicquam audent »



Fig. 2. Alciat, *Emblematum libellus*, Paris, Chrétien Wechel, 1534, p. 24

épigramme illustre les méfaits et le danger de la témérité par les exemples topiques de Phaéon et d'Icare, qui ont tous deux « sottement » entrepris des tâches au-dessus de leurs forces. Chacun de ces exemples connus est développé en un distique, l'hexamètre étant consacré aux circonstances de la chute et le distique à la description de la chute. Le dernier distique développe la leçon morale : « Pour ne point entreprendre sottement une tâche au-dessus de nos forces, nous avons eu les exemples d'Icare et Phaéon » (v. 5-6). La formulation de l'hexamètre – *Ne supra vires quicquam aggrediamur inepte* – rappelle le titre de l'emblème d'Alciat – *In eos qui supra vires quicquam audent* –, imité dans le poème suivant qui met en relief le procédé épigrammatique de la *uariatio*²⁷ par le titre *Aliud*:

<i>Aliud</i>	Autre épigramme
<i>Dum iacet Alcides patulaque sub ilice dormit Et defuncta tenet membra labore quies, Illum Pygmæi tripedales, agmine facto, Multi unum tota sedulitate petunt. Conati inter eam incautum obruncare quietem, Gens excors, vires nec bene mensa suas. Demum expectectus somno, unus prouocat omnes Victorum et uictor corpora fusa terit.</i>	Tandis que l'Alcide était allongé, endormi sous un grand chêne, Et que le sommeil engourdissait son corps épuisé par ses épreuves, Des Pygmées, hauts de trois pieds, rangés en armée, l'attaquent Avec empressement, foule lancée contre un homme seul. Ils s'efforcent de le tuer au beau milieu de son sommeil, sans qu'il s'y attende, Ces fous qui ne mesurent pas bien leurs faibles forces. Dès que l'Alcide se réveille, à lui seul il s'en prend à tous Et, victorieux de ses vainqueurs, écrase sous lui leurs corps terrassés.

Ducher conserve la structure tripartite adoptée par Alciat, mais il amplifie la seconde partie en décrivant l'attaque des Pygmées. Le troisième distique correspond au second distique d'Alciat qui moque les vaines espérances des Pygmées et le vers 6 (*Gens excors, vires nec bene mensa suas*) transpose la formulation d'Alciat par une reprise de termes en même position métrique (*vires non bene docta suas*, v. 4). Cependant, Ducher introduit quelques variations piquantes : dans le premier distique, il substitue à l'épica d'Alciat une yeuse large qui lui permet de convoquer l'univers de la bucolique : on songe à la fois au vers liminaire des *Bucoliques* de Virgile : *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* et au vers 6, 61 de Calpurnius Siculus : *Istic / Protinus ecce torum fecere sub ilice Musæ*. Le second distique introduit la mention de la petite taille des Pygmées, caractérisée par l'adjectif *tripedales* (v. 3), qui provient peut-être de l'Adage d'Érasme précédemment cité²⁸. Surtout, Ducher insiste sur le contraste entre la masse des Pygmées et la solitude d'Hercule : ainsi à l'initiale du vers 4,

27 Voir P. Laurens, *L'Abeille dans l'ombre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 65 ; 2^e éd. rev. et augm., Paris, Les Belles Lettres, 2012.

28 *Adagiorum Chilias Quarta*, éd. cit., p. 90-92 : *Nam hinc vox Græcis dicta putatur, quod illarum proceritatem visus humanus non assequatur. Pygmæorum qui longissimi sunt duos pedes et quadrantem non excedunt. Vnde et nomen inditum putant a cubitali proceritate.*

Multi unum, puis au vers 7 : *unus prouocat omnes*. Cette notation prépare la pointe finale qui met l'accent sur le renversement de situation, exprimé dans le premier hémistiche du dernier pentamètre par le polyptote *uictorum et uictor*, dont la sonorité est comme reprise en écho par le nom *corpora*. Il est possible que Ducher, qui varie le composé *proterit* du vers 5 d'Alciat par le verbe *terit*, s'inspire de l'illustration de l'édition de 1531. En tous les cas, chez lui, comme chez Alciat, c'est le réveil d'Hercule et le châtement qu'il inflige aux Pygmées qui donnent sens à l'épisode.

LE SOMMEIL D'HERCULE

Or, à partir des années 1550, les illustrations de l'emblème d'Alciat accordent la primauté à la figure d'Hercule endormi qui occupe une place de plus en plus importante²⁹.

258

C'est aussi le cas des deux *ekphraseis* des frères de Jean Second. La première est due à Hadrianus Marius qui en 1532 a accompagné Jean Second en France pour se rendre à Bourges et suivre l'enseignement juridique d'Alciat³⁰. C'est sans doute de ce séjour auprès de l'auteur des *Emblèmes* qu'il faut dater la description qu'il consacre dans son livre d'*Épigrammes* à une peinture d'Hercule endormi :

*In Picturam Herculis dormientis,
a pygmæis oppugnati*³¹

Evigila Iove nate, et quot te millia circum

Obsedere vide; nate Iove evigila.

At vos, qui somno prostratum scanditis hostem,

Non secus ac celso moenia posta iugo,

5 *Dum licet, effugite, et sit vobis Hercule viso*

Sopito quanquam, gloria magna satis.

Si semel invicto somnum de corde fugarit,

²⁹ Voir les éditions suivantes : *Emblèmes d'Alciat*, Lyon, chez Macé Bonhomme, 1549, p. 83 (fig. 3) ; *Andreæ Alciati, Emblematum libri II*, Lyon, Jean de Tournes, 1556, p. 37 (fig. 4) ; *Liber Emblematum D. Andreæ Alciati, Kunstbuch Andrea Alciati*, Franckfurt am Mayn, Georg Raben, 1566, p. L6r°, (fig. 5) ; *Emblèmes d'Alciat*, Paris, Jean Richer, 1584 (fig. 6) et *Emblemata V.C. Andreæ Alciati*, Lugduni Batavorum, ex off. Plantiniana, 1591 (fig. 7).

³⁰ Les deux frères ont fait le récit de leurs voyages aller et retour dans les *Itineraria* et plusieurs épigrammes évoquent ce séjour. Voir notamment J.-P. Guépin, P. Tuynman, *De drie dichtende broers Grudius, Marius, Secundus in broeven, reisverslagen en gedichten*, Groningen, Styx, 2000, 2^e sect. ; R. Guillot, intr. à J. Second, *Œuvres complètes*, t. V. *Itineraria (Carnets de voyage), Correspondance*, éd. R. Guillot, Paris, Champion, 2007 et P. Galand, intr. à J. Second, *Œuvres complètes*, Genève, Droz, à paraître.

³¹ Le poème est paru dans les *Poemata et Effigies Trium fratrum Belgarum*, Lugduni Batavorum, apud Ludovicum Elzevirium, 1612, p. 65-66. Il est reproduit par J.-P. Guépin, *De drie dichtende broers, op. cit.*, et *id.*, « Hercules belegerd door de Pygmæeën », art. cit., p. 171.

*Ridebit vanas protinus insidias,
Et totas fulva nectens in pelle phalanges,
10 Ridiculum e clava robore tollet onus.*

Sur une peinture représentant Hercule endormi,
attaqué par les Pygmées

Réveille-toi fils de Jupiter! Vois combien de milliers d'ennemis
T'ont assiégé; fils de Jupiter, réveille-toi.
Mais vous, qui escaladez l'ennemi terrassé par le sommeil,
Comme des remparts sur des monts élevés,
5 Tant que c'est permis, fuyez et que la vision d'Hercule
Assoupi vous soit une gloire suffisante.
Dès qu'il aura chassé le sommeil de son cœur invaincu,
Il rira aussitôt de vos vaines embûches,
Et roulant toutes les phalanges dans sa peau fauve,
10 Il ôtera de sa massue ce risible fardeau.



Fig. 3. *Emblèmes d'Alciat*, Lyon, chez Macé Bonhomme, 1549, p. 83



Fig. 4. *Andreae Alciati, Emblematum libri II*, Lyon, Jean de Tournes, 1556, p. 37



Fig. 5. *Liber Emblematum D. Andreae Alciati... Kunstbuch Andree Alciati...*, Franckfurt am Mayn, Georg Raben in Verlegung Sigmund Feyrabends und Simon Hüters, 1566, L6r^o, fol. 73r^o



Fig. 6. *Emblèmes d'Alciat*, Paris, Jean Richer, 1584,



Fig. 7. *Emblemata V.C. Andreae Alciati, Ludguni Batavorum, ex officina Plantiniana, 1591*

Alors que la composition narrative de l’emblème d’Alciat suppose la représentation de deux scènes, comme dans les illustrations des éditions de 1531 et de 1534, qui juxtaposent le sommeil et le réveil d’Hercule, Hadrianus Marius se focalise sur le présent du sommeil du héros, dramatisé par un procédé de vivacité souvent utilisé dans l’épigramme : l’apostrophe. Mentionné dans le titre, le sommeil d’Hercule n’est plus décrit, mais suggéré par l’invitation à se réveiller, reprise sous la forme d’un chiasme. L’impératif, *uide*, semble être un procédé de l’*enargeia*, qui vise à faire naître chez le lecteur une représentation concrète des milliers d’êtres qui assiègent Hercule. La dramatisation – qui fait peut-être sourire si l’on considère la taille de l’ennemi – a peut-être une fonction morale d’appel à la vigilance. Cependant l’avertissement vise surtout les Pygmées invités à fuir. Les notations descriptives permettent de visualiser la scène, ainsi l’assimilation du héros à des remparts situés sur une haute montagne fait surgir la vision de paysages métamorphiques, fort goûtés à la Renaissance. Les deux derniers distiques évoquent le réveil d’Hercule sur un mode hypothétique et restituent de même la tonalité comique de la description de Philostrate en mentionnant le rire d’Hercule et en qualifiant les Pygmées de « charge ridicule », *ridiculum... onus*, l’hyperbate mettant l’accent sur l’adjectif. La tonalité du poème rappelle celle du tableau des frères Dossi, dans lequel Hercule enveloppe négligemment des Pygmées « lilliputiens » dans sa peau de lion. Même si elle a peut-être été composée en France en 1532 ou en 1533, cette *ekphrasis* se prête particulièrement bien à la célébration des expéditions africaines de Charles Quint, victorieux de Frédéric Barberousse à Tunis, en 1535, et on peut la rapprocher de deux autres pièces du recueil, qui décrivent précisément un tableau représentant la victoire africaine de Charles Quint³².

C’est de façon beaucoup plus dramatique que Nicolas Grudius aborde l’épisode dans une pièce en hexamètres, qu’il présente comme la description d’un tableau de Jan Van Scorel (1495-1562) peint d’après Philostrate. Le tableau de Van Scorel n’a pas été retrouvé, mais Jean-Pierre Guépin a rapproché le poème de Grudius d’un burin dû à Cornelis Cort (1563), d’après Frans Floris³³ :

32 *Poemata...*, *op. cit.*, p. 57.

33 J.-P. Guépin, « Hercules belegerd door de Pygmæeën », *art. cit.*, p. 155-173.

34 *Poemata...*, *op. cit.*, *Epigr.* III, p. 94-95.

*In Herculem, occiso Anteo dormientem et a Pygmaeis oppugnatum;
pictum ab Ioanne Schorello, ex Iconibus Philostrate*³⁴

Sur Hercule, assoupi après avoir tué Antée et assailli par les Pygmées,
peint par Jean Scorel, d'après les *Images* de Philostrate

*Terrigenam Antaeum postquam Tiryntius heros,
(Ne reparat toties materno a gramine uires),
Sublimemque solo tenuit; frustra que parentis
Auxilia inclamentem ad fortia pectora pressit*
5 *Victor; et exanimum flauenti strauit arena;
Dicitur herboso sedisse in cespite fessus,
Dum petit austero respiramenta labori.
Ast illum securum animi, neque tuta timentem*³⁵,
(Vsque adeo non ulla diu uictoria constat)
10 *Arrepens placidi per amoena silentia ruris
Ignauus Lethi frater Sopor, occupat; atro
Velatus circum nebulosum corpus amictu.
Qui ferrugineis ut primum tempora pennis
Afflauit, magni pectus uictoris opacans;*
15 *Continuo rigidus peruadit languor in artus
Insinuans; flectitque ad humum, totumque supinat
Alciden, residique tegit demersa quiete
Lumina; labentesque manus et brachia torpent,
Ac, nisi quod patulo suspiria ductitat ore,*
20 *Anteo similis potuit iacuisse uideri.
Ergo, noctipotens inter sua nubila Somnus,
Aspice, monstrorum ut domito domitore superbus
Subsilit ignauum, et tardo pede proterit herbam,
Quem iuxta, fera bella mouens Pygmæa iuuentus*
25 *(Ceu quondam trepidans Palamedis ab alite uisa)
Attonita rapit arma manu; insultatque iacenti
Amphitroniade; at, quamuis Sopor alligat altus,
Haud secura tamen, nec aperto Marte lacessit,
Per tacitum structura dolos, ut cautus Ulysses*
30 *Creditur immanem uino strauisse liquenti
Cyclopa, ac proprio uictum coecasse sub antro.
Aspice, ut unanimi coeunt; pars uincola nectit
Arcta pedi; rutilos subdit pars eminus ignes,
Hirsutas populansque genas, syluosaque menta.*
35 *Ille petit telis, nodosæ hic robora clauæ
Comminus incumbens premit; et molimine uano
Tenta uictrici nequidquam euoluere dextra.
Parcite mortales letis confidere rebus,
Parcite uobis promittere honores,*
40 *Parcite languenti uirtutem tradere Somno.*

Après voir soulevé du sol Antée, fils de la terre,
(Pour qu'il cesse de réparer ses forces au contact de l'herbe maternelle),
Alors que celui-ci réclamait en vain le secours de sa mère,
Le héros de Tirynthe le pressa contre ses flancs vigoureux;
Vainqueur, il l'étendit, sans vie, sur le sable blond;
On dit qu'ensuite, fatigué, il s'assit sur un sol herbeux
Cherchant un répit à ses rudes épreuves.
Alors qu'il était calme et ne redoutait rien
(À tel point nulle victoire n'est longtemps assurée),
Venu en rampant, dans le doux silence de la campagne paisible,
Le Sommeil indolent, frère de la Mort, s'empara de lui,
Son corps nébuleux vêtu de sombre étoffe.
Quand, de ses ailes d'acier, il eut soufflé sur les tempes d'Hercule,
Couvrant d'ombre la poitrine du grand vainqueur,
Il fut aussitôt pénétré d'une langueur pétrifiante;
S'insinuant dans ses membres, elle renversa Alcide et l'étend tout entier
Sur le sol; puis elle recouvra ses yeux, noyés en un doux repos;
Ses mains, ses bras se relâchent et s'engourdissent
Et, s'il ne respirait profondément la bouche grande ouverte,
On pourrait penser qu'il est mort, semblable à Antée.
Vois Sommeil, le maître de la nuit, entouré de nuées,
Glorieux d'avoir dompté le dompteur de monstres,
Il assaille sa proie engourdie et foule l'herbe d'un pas lent;
Près de lui, la jeunesse Pygmée, menant de cruelles guerres
(Comme autrefois la vit trembler l'oiseau de Palamède),
Prend aveuglément les armes; elle se jette sur le fils d'Amphitryon,
Étendu; cependant, bien qu'il soit enchaîné par Torpeur profonde,
La troupe n'est pas assurée; elle n'attaque pas ouvertement,
Mais, en silence, ourdit des ruses, comme le prudent Ulysse,
Croit-on, répandit du vin liquide sur l'immense Cyclope,
Et l'aveugla vaincu dans sa propre grotte.
Vois comme les Pygmées forment une troupe unie:
Les uns lient ses pieds; d'autres enflamment des feux ardents,
Dévastant ses joues hirsutes et son menton boisé.
L'un le vise de ses armes; un autre s'appuie sur le bois
De sa massue noueuse et la presse; par de vains efforts,
Il tente en pure perte de la dégager de la main du vainqueur.
Évitez, mortels, de vous fier aux succès,
Évitez de vous promettre les honneurs,
Évitez de livrer votre vertu au Sommeil languissant.

263

VIRGINIE LEROUX Fortune d'un emblème d'Alciat : variations sur Hercule et les Pygmées

35 On note l'allusion à l'*Énéide*, IV, 298: *Omnia tuta timens*.

Suivant Philostrate, Grudius rapporte les circonstances qui précèdent le sommeil d'Hercule et sa victoire sur le géant Antée ; comme Philostrate, il introduit le Sommeil personnifié. Il amplifie le trait spirituel du rhéteur antique, restitué par l'antithèse, *domito domitore*, mise en valeur entre la coupe penthémimère et la coupe heptémimère, mais il innove en mettant en scène l'attaque du héros par le Sommeil, simplement évoquée par le rhéteur antique. Se fondant sur la généalogie héritée des Anciens, il accentue les aspects sinistres du frère de la Mort : on songe à l'intervention mortelle de Somnus auprès de Palinure, au livre V de l'*Énéide*, mais surtout au livre X de la *Thébaïde*, dans lequel Somnus vient anéantir le camp argien pour garantir le succès de l'attaque nocturne menée par Étéocle. Favorisée par le sommeil du héros, l'attaque des Pygmées redouble celle du Sommeil, elle aussi fondée sur la ruse. Bien qu'il se moque des Pygmées, Grudius néglige l'issue heureuse de l'épisode pour Hercule et la leçon formulée dans les trois derniers vers du poème ne s'adresse pas à ceux qui s'attaquent à plus fort qu'eux, mais à ceux qui ont confiance dans le succès et qui perdent leur vigilance en se pensant en sécurité. Lorsque Grudius déplore le peu de confiance que l'on peut avoir en une victoire, il fait peut-être allusion à un événement particulier. L'impossibilité de dater avec précision le poème rend l'identification du contexte immédiat difficile. L'injonction a peut-être une valeur parénétique plus générale comme le suggère la comparaison avec Polyphème. Johannes Sambucus utilise précisément le Cyclope pour fustiger la négligence des princes (*Principum negligentia*) :

<i>Quid Polyphemus habet? trunco vestigia firmat.</i>	Qu'à donc Polyphème? Il appuie son pas sur un bâton.
<i>Errat balantum grex, sequiturque ducem.</i>	Le troupeau de brebis erre, il suit son chef.
<i>Cecus at est custos, cui vino lumen ademptum,</i>	Cependant le gardien est aveugle, le vin l'a privé de la vue,
<i>Solaturque novum fistula rauca malum</i> ³⁶ ...	La rauque syrinx le console de son nouveau mal...

La suite de l'emblème propose une interprétation allégorique de cette description : l'aveuglement ou déraison du pasteur, c'est-à-dire du prince, est provoquée par la luxure et l'oisiveté. Et Sambucus de déplorer que la piété ne soit plus honorée. Or, dans l'édition de 1564, l'illustration de cet emblème représente Polyphème endormi, adossé contre un tronc d'arbre (fig. 9). Comme le suggère Arnould Silvester Quartus Visser, l'artiste a probablement mal compris l'expression *trunco vestigia firmat*, qui peut éventuellement se comprendre comme « Il appuie ce qui reste de lui sur un tronc d'arbre³⁷ ». De fait, le sommeil illustre particulièrement bien la négligence et la luxure, tandis que la vigilance est associée à la vertu.

³⁶ Johannes Sambucus [Janós Zsámboky], *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*, Antverpiæ, Ex officina Christophori Plantini, 1564, « Principum negligentia », p. 216-217.

³⁷ Voir A.S.Q. Visser, *Joannes Sambucus and the Learned Image. The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism*, Leiden/Boston, Brill, 2005, p. 241.

Nicolas Grudius conclut ainsi son poème sur l'opposition de la vertu et du sommeil, s'inscrivant par là dans la lignée des philosophes antiques³⁸. Au livre IX de la *République* (571a1-572b10), Platon se fondant sur la tripartition de l'âme mise en place au livre IV, appétit, cœur et raison, fait du sommeil le révélateur des désirs terrible, sauvages et hors la loi qui se trouvent en chacun : quand la partie de l'âme, qui est raisonnable et faite pour commander est endormie, la partie bestiale et sauvage se déchaîne. Lieu du dérèglement des appétits et de la violence onirique, le sommeil est l'occasion d'une « autopsie du mal », mais aussi d'une ascèse, la veille du philosophe donnant sens à son sommeil. Platon énonce, en effet, les conditions éthiques du bon rêve : il faut faire en sorte que la partie rationnelle de l'âme soit bien éveillée juste avant l'endormissement ; en ce cas, elle continue, malgré son sommeil, à prédominer en l'âme³⁹. Les stoïciens exalteront de même la vigilance du sage : discréditant le sommeil comme un danger pernicieux d'alanguissement, ils cherchent à le réduire au maximum et à en contrôler la qualité. Les penseurs chrétiens se méfient aussi du sommeil, comme le lieu d'un abandon possible à la chair et à la concupiscence⁴⁰. Dans l'*Hymne 4*, Ambroise de Milan présente le sommeil comme un don providentiel de Dieu créateur, mais il prie Dieu de ne point laisser l'âme dormir et en particulier de l'empêcher de céder au péché pendant son sommeil⁴¹. La prière de la tombée de la nuit, ainsi que celle du lever du soleil demandent ainsi à Dieu une protection contre les dangers de la nuit et exaltent la vigilance d'une vie éclairée par le Seigneur⁴². Citons par exemple la troisième strophe de l'hymne *Christe qui lux es et dies* qui décrit l'assaut du sommeil, assimilé à un ennemi :

*Ne gravis somnus irruat,
Nec hostis nos surripiat,
Ne caro illi consentiens
Nos Tibi reos statuat.*

Qu'un sommeil lourd ne nous envahisse pas,
Que l'ennemi ne nous surprenne pas,
Que notre chair à lui consentante
Ne nous rende pas coupables devant Toi⁴³.

- 38 T. Bénatouil a étudié la question de l'infaillibilité du sage dans le sommeil : *Faire usage : la pratique du stoïcisme*, Paris, Vrin, 2006, p. 169-174. Sur la conception antique et humaniste du sommeil : voir *Le Sommeil*, *op. cit.*
- 39 Sur cette question, voir aussi l'étude de J.-L. Chrétien, « Rêve et responsabilité », dans *La Voie nue. Phénoménologie de la promesse*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 117-142.
- 40 B. Gain, « Sommeil et vie spirituelle », dans *Dictionnaire de spiritualité*, XIV, 92, Paris, Beauchesne, 1985, col. 1033-1041 ; et J. le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985, chap. « Le christianisme et les rêves (I^{er}-VII^{es} siècles) » p. 265-316 (repris de *I Sogni nel Medioevo [Seminario internazionale, Roma, 2-4 ott. 1983]*, dir. T. Gregory, Roma, L'Ateneo e Bizzarri, 1985).
- 41 Voir les commentaires de J. Fontaine, dans Ambroise de Milan, *Hymnes*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 231-61.
- 42 Sur la métaphore de la veille et du sommeil, voir notamment Paul, I Thess. v, 4-7 et 16-17.
- 43 Sur ce psaume, voir l'excellent article de N. Lombart, « Liturgie des heures et préparation au sommeil : sur les premières traductions françaises du *Christe qui lux es et dies* », *Camænæ*, 5, « Les visages contradictoires du sommeil de l'Antiquité au XVII^e siècle », dir. V. Leroux, C. Pigné, novembre 2008, en ligne : sapat.ephe.sorbonne.fr.

Dans la strophe suivante, les adversaires du Christ sont qualifiés par le terme *insidiantes* et le terme appelle dans le commentaire du Psaume un exposé sur la nature des « démons » répartis en trois catégories : ceux qui résident aux enfers, ceux qui résident dans l'air et ceux qui résident sur terre⁴⁴. Au Moyen Âge, les Pygmées ont été l'objet de la réflexion anthropologique sur les races monstrueuses et de nombreuses « questions quodlibétiques »⁴⁵. De nombreux auteurs leur refusent même un niveau inférieur d'humanité : selon Albert le Grand, ils n'ont qu'une « ombre de raison » et ils n'ont ni honneur, ni pudeur. Au XVI^e siècle, ils sont aussi des figures du démon comme dans l'ouvrage de Paracelse, *Le Livre des nymphes, sylphes, pygmées et salamandres, et des autres esprits*, composé entre 1529 et 1537⁴⁶. On comprend ainsi pourquoi la gravure de Cornelis Cort (fig. 8) invite à une lecture allégorique qui met en scène l'assaut d'Hercule par des créatures telluriques démoniques, sous l'égide d'un Sommeil satanique près duquel est figuré un serpent, symbole peut-être suggéré par le participe *arrepens* (rampant), utilisé dans le poème de Grudius. L'issue heureuse de l'épisode est cependant annoncée par la représentation de figures angéliques sur une nuée dans la partie supérieure gauche du tableau. On rejoint alors la problématique de l'Hercule à la croisée des chemins, telle qu'elle est par exemple figurée dans la gravure sur bois qui illustre la *La Nef des fous* de Sebastian Brant (fig. 10)⁴⁷.

44 *Ibid.*

45 Plusieurs critiques se sont intéressés au débat médiéval sur les Pygmées. Voir notamment J. Koch, « Sind die Pygmäen Menschen? Ein Kapitel aus der philosophischen Anthropologie der mittelalterlichen Scholastik », *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 40, 1931, p. 194-213 ; J.B. Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981, p. 191-93 (rééd., New York, Syracuse University Press, 2000) ; J.M.M.H. Thijssen, « Reforging the Great Chain of Being: The Medieval Discussion of the Human Status of *Pygmies* and its Influence on Edward Tyson », dans *Ape, Man, Apeman : Changing Views since 1600*, dir. R. Corbey, B. Theunissen, Leiden, University Press, 1995, p. 41-50 ; T.W. Köhler, *Homo animal nobilissimum. Konturen des spezifisch Menschlichen in der naturphilosophischen Aristoteleskommentierung des dreizehnten Jahrhunderts. Teilband 1*, Leiden/Boston, Brill, 2007, p. 420-443 et M. Van der Lugt, « L'humanité des monstres et leur accès aux sacrements dans la pensée médiévale », dans *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, dir. A. Caiozzo, A.-E. Demartini, Paris, Créaphis, 2008, p. 139-49.

46 Theophrastus von Hohenheim (Paracelsus), *Liber de nymphis, sylphis, pygmæis et salamandris et de cæteris spiritibus*, éd. R. Blaser, Bern, Francke, 1960 ou Aureoli Philippi Theophrasti Bombasts von Hohenheim Paracelsi..., *Opera, Bücher und Schrifften so viel deren zur Hand gebracht und vor wenig Jahren mit und auss ihren... Originalien collacioniert, vergliechen, verbessert durch Ioannem Huserum...*, Strassburg, in Verlegung Lazari Zetzners, 1603.

47 Sebastian Brant, *Stultifera Navis*, Basileæ, J. Bergman de Olpe, 1497, « Concertatio Virtutis cum Voluptate », fol. 130v^o.



Fig. 8. *Hercule attaqué par les Pygmées* (1563), par Cornelis Cort, d'après Frans Floris. édité par Heonymus Cock (Université de Liège-Legs Wittert [1903]. Inventaire n° 11434)

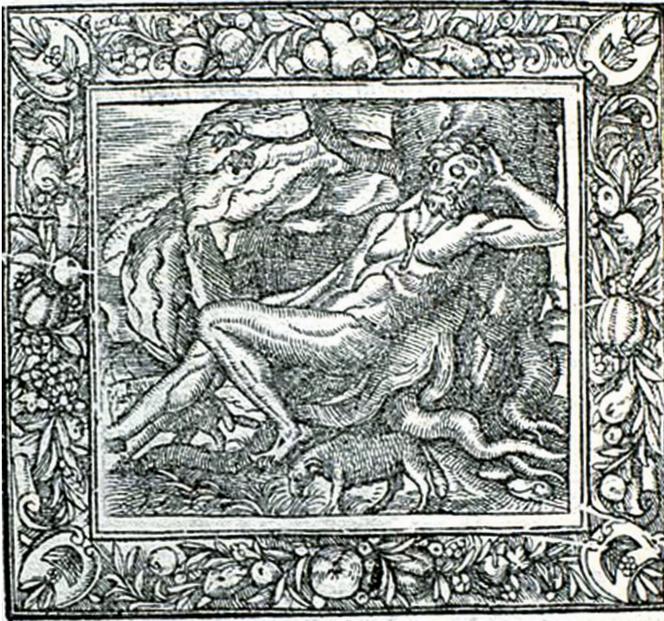


Fig. 9. Johannes Sambucus (Janós Zsámboke), *Emblemata, cum aliquot nummis antiqui operis*, Antverpiæ, Ex officina Christophori Plantini, 1564, p. 216-217, « Principum negligentia »

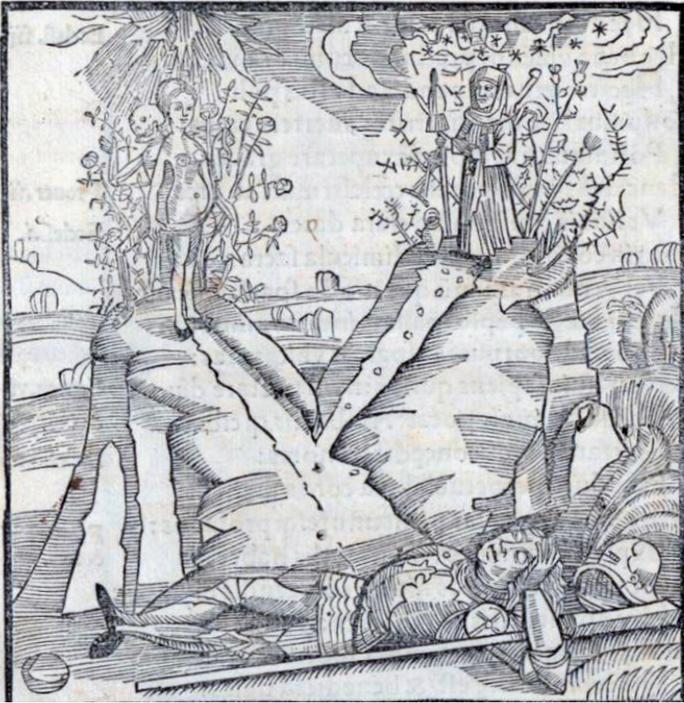


Fig. 10. Sebastian Brant, *Stultifera Navis*, Basileæ, J. Bergman de Olpe, 1497, fol. 130v°, « Concertatio Virtutis cum Voluptate »

L'accent n'est plus mis sur le choix entre deux voies que figure le Y⁴⁸, mais sur la menace que représentent pour la vertu les appétits terrestres et les puissances démoniques. On songe encore à l'allégorie de Pietro degli Ingannati représentant une femme paisiblement endormie, que caresse un satyre diabolique⁴⁹. Il n'est donc pas étonnant que Ben Jonson associe le combat entre Vice et Vertu à l'attaque d'Hercule par les Pygmées dans le masque *Pleasure reconciled to Virtue*⁵⁰.

48 Sur le motif, voir notamment E. Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins : et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent* [1930], trad. D. Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

49 Pietro degli Ingannati, *Allegory*, ca 1500, Washington, National Gallery of Art, don de Dr. et Mrs. G.H. Alexander Clowes. Sur le tableau, voir notamment M. Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 115-117.

50 *Ben Jonsons' Plays and Masques*, éd. R. Harp, New York/London, Norton, 2001, p. 333-342. Les Pygmées apparaissent dans le second antimasque. Le volume contient deux interprétations du mythe, dont une interprétation politique qui identifie les Pygmées aux Puritains. Voir J. Mulayan, « Mythic Interpretation of Ideas in Jonson's *Pleasure Reconciled to Virtue* », *ibid.*, p. 489-499 et L.S. Marcus, « *Pleasure and Virtue Reconciled* », *ibid.*, p. 499-507.

On voit comment l'interprétation morale de l'épisode d'Hercule et des Pygmées s'enrichit progressivement. En témoigne l'argument qui figure dans l'édition commentée de Philostrate par Blaise de Vigenère, qui propose plusieurs lectures allégoriques. L'épisode illustre tout d'abord la versatilité de la condition humaine, toujours exposée au danger. Il manifeste l'inconstance du succès et la nécessité de ne pas se reposer sur ses lauriers et d'aspirer à l'éternel. Le « pauvre Hercule » est, en effet, privé d'un repos pourtant mérité puisqu'il a nettoyé le pays du fléau que représentait Antée, qualifié de « peste, de Loup-garou, de brigand et de bourreau infâme ». Le récit illustre par ailleurs la nécessité de connaître ses forces et de les mesurer à son adversaire et Vigenère de citer l'oracle fameux d'Apollon : « *Qu'il se faut cognoistre soy-mesme* : dont rien ne sçauroit estre dit de plus utile et à propos pour la vie humaine ». Une dernière interprétation assimile les Pygmées aux voluptés, délices et concupiscences :

Les autres moralisent encore là-dessus en cette sorte; prenans Antee (car ce tableau depend du precedent) pour l'oultrage, violence, tyranni, cruaulté, et semblables vices les plus inhumains et enormes, familiers aux Geants de leur naturel: et les Pygmees pour les voluptez, les delices et concupiscences. Car tous les deux procedent de la terre; c'est-à-dire de la chair; lesquels viennent molester Hercules endormy, apres avoir defait Antee: c'est l'homme oisif et paresseux; lequel encore qu'il surmonte la felonie, et la bannisse de son cueur (car les mols et effeminez ne sont pas volontiers sanguinaires); se laisse d'un autre costé abastardir et gagner à la sensualité, et plaisir de la chair; suivant le dire du Poëte, *Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt* [Horace, *Serm.*, 1, 2, 24]. Et de rechef. *Decidit in Scyllam cupiens vitare Charybdim* [Érasme, *Chil.*, 1, 5, 4]. Mais Hercules à son resveil s'en demesle legierement, et les serre tous en sa peau de Lyon, pour les porter à Eurysthee. Quand la vertu domine et prevault en nous, qui nous excite et desgordist de nostre pesanteur endormie; d'une pusillanimité rouillée, et moisy nonchalloit; et nous donne bien aisément la victoire de ces petits esguillons, qui ne nous font que chatouiller, et non pas poindre à bon escien, si l'on ne leur preste consentement; et qu'on ne leur donne loisir de s'ancre et prendre pied ferme; les enveloppans de la force, magnanimité, et constance, representee par la despouille du Lyon: pour en faire finalement un present à Eurysthee; assavoir au travail, vigilance, endurcissement, et effort assiduz; qui nous exercent et sollicitent; nous eslevent la volonté aux belles et grandes choses; et nous excitent à les entreprendre d'un genereux courage: ne permettans que nous nous laissions ramollit par une lente et desidieuse fait-neantise, apres les delices

qui nous enervent le corps, debauchent les esprits de leur devoir et fonction ;
et empoisonnent l'âme du plus fangereux venin de tous autres⁵¹.

Alors qu'Alciat et Ducher se focalisaient sur les assaillants, moqués pour s'attaquer à un adversaire au-dessus de leurs forces, Grudius se concentre sur le sommeil du héros pour exalter la nécessaire vigilance du chef en particulier et du chrétien en général. Le poème d'Hadrianus Marius a pu assumer une fonction encomiastique au sein d'un recueil dans lequel le poète célèbre par ailleurs la victoire africaine de Charles Quint : en invitant les Pygmées à fuir, il se moque certes de leur audace, mais célèbre surtout la grandeur du héros. Il n'est pas impossible que le poème de Grudius revête une visée parénétiqque et la déploration du vers 9 – *Vsque adeo non ulla diu uictoria constat* – peut faire référence à un revers de l'empereur. On songe, par exemple, à la trahison de Maurice de Saxe, précisément célébré par Cranach sous les traits d'Hercule assailli par les Pygmées. En l'absence d'indices fiables, on se contentera de conclure sur l'extrême plasticité de l'épisode qui inspira à la fois *Les Voyages de Gulliver* – l'affiche de l'adaptation cinématographique de Rob Letterman (2010) met précisément en scène l'assaut du héros par les Lilliputiens –, le *Gran colosso dormido* de Goya ou encore une caricature d'Honoré Daumier qui, pour protester contre les restrictions du suffrage universel, met en scène des Lilliputiens essayant de profiter du sommeil d'un nouveau Gulliver⁵².

270

51 B. de Vigenère, *Les images*, op. cit. p. 782-83.

52 Bibliothèque municipale de Lyon : Fonds Honoré Daumier. Lithographie, tirage du journal *Le Charivari*, 20-21 mai 1850.

ENTRE ARCHÉOLOGIE ET LITTÉRATURE :
LES PORTRAITS DES HOMMES ILLUSTRES
DE PIRRO LIGORIO ET LA TRANSMISSION DE PAUSANIAS
À LA FIN DE LA RENAISSANCE¹

Ginette Vagenheim

*Græcæ regiones [...] unde illustris magnorum
heroum natio extitit.*

(Dédicace de Romolo Quirino Amaseo à Alessandro Farnese, 1547)

271

Parmi les documents autographes de Pirro Ligorio (1512-1583), restés à Ferrare après sa mort et conservés dans l'Archivio Borromeo depuis le XIX^e siècle², se trouve un grand feuillet isolé sur lequel l'antiquaire a rédigé, en lettres majuscules, douze épitaphes réparties sur deux colonnes, à la mémoire d'hommes illustres de la Grèce antique : Hésiode, Hector, Philopomène, Arcas, Cléomède, Aristocrite, Phytalis, Sophocle, Euripide et Théophraste. Tous les textes viennent de la *Description de la Grèce antique* de Pausanias, à l'exception de l'épitaphe de Théophraste conservée dans l'*Anthologie grecque*.

Ce n'est pas la première fois que Ligorio s'intéresse aux grandes figures de la Grèce ; d'autres feuillets isolés nous transmettent les épitaphes de Miltiade et d'Épiménides mais cette fois accompagnées de leurs portraits ; le premier feuillet est conservé dans un des recueils d'inscriptions d'un ami de Ligorio,

- 1 Les planches qui suivent sont tirées des éditions de Pirro Ligorio : *Libri delle antichità. Torino. vol. 23. Codice Ja. II. 10 / Libri XLIV-XLVI. Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, éd. B. Palma Venetucci, Roma, De Luca, coll. « Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio », 2005, et *Libri delle antichità. Napoli. vol. 7. Libro delle iscrizioni latine e greche*, éd. S. Orlandi, Roma, De Luca, coll. « Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio », 2008. Avec la permission du professeur Marcello Fagiolo, Presidente del « Comitato Nazionale per lo studio e la valorizzazione delle opere di Pirro Ligorio ».
- 2 Nous remercions cordialement Francesco Citti, Tiziano Dorandi, Francesca Maltomini et Jean Michel Poinssotte, pour leur aide précieuse à diverses étapes de notre recherche. Sur l'histoire des documents conservés dans les archives Borromée, nous nous permettons de renvoyer à G. Vagenheim, « Some Newly-Discovered Works by Pirro Ligorio », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 51, 1988, p. 242-245.

l'érudit Jean Matal (1517-1597)³, et reproduit le portrait du général grec orné de deux inscriptions, l'une grecque et l'autre latine (*I.G. XIV 1185*), conservé aujourd'hui au musée de Ravenne⁴ ; le second, dont l'inscription est considérée comme un faux composé à partir de la notice de la *Souda*⁵, figure dans les papiers de Ligorio restés à Ferrare⁶. Cependant, la contribution la plus importante de Ligorio sur ce thème se trouve dans son encyclopédie du monde antique en quarante volumes, intitulée *Libri delle antichità romane*, dans laquelle l'antiquaire dédie un volume entier aux hommes illustres, sous le titre suivant : *Libri degli antichi eroi e uomini illustri, di filosofi, d'oratori, de poeti, di storici, de geographi, et delli inventori dell'arti che giovano a' mortali*⁷.

Cette œuvre permet d'éclairer le contenu des feuillets isolés, tant sur la découverte et le destin des portraits que sur les épitaphes : c'est ainsi que l'on apprend que le buste de Miltiade avait été découvert dans la vigne d'Ugo Strozzi, dans la partie située entre l'hôpital de Saint-Jean-de-Latran et Santo Stefano Rotondo et qu'il fut acquis par le patron de Ligorio, le cardinal Hippolyte II d'Este ; il fut ensuite expédié à son neveu, le duc Alphonse II d'Este à la cour de Ferrare, où Ligorio, arrivé en 1569 comme antiquaire, le destinait à la décoration de la bibliothèque ducale⁸ ; mais le buste disparut dans le naufrage du bateau qui transportait une cargaison entière d'antiquités⁹. Quant au buste d'Épiménidès, il fut découvert dans la vigne du célèbre sculpteur Lorenzo Lotti, dit Lorenzetto (1490-1541), qui s'était notamment chargé de l'organisation de la collection d'antiquités du cardinal Andrea della Valle, dans la cour du palais éponyme¹⁰.

3 Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane : Vat. Lat. 6038, fol. 108r° et publié dans *Pirro Ligorio e le Erme di Roma*, dir. B. Palma Venetucci, Roma, Quasar, 1998, p. 19.

4 *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*. éd. B. Palma Venetucci, Roma, De Lucca, coll. « Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio », 2005, p. 46, note 5.

5 C. Hülsen, « Die Hermininschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts », *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, 16, 1901, p. 183, note 59*.

6 Ferrare, Biblioteca Ariosteana, collection Antonelli, n° 449 ; le dessin est publié dans *Pirro Ligorio e le Erme di Roma*, *op. cit.*, p. 139.

7 *Libri degli antichi eroi e uomini illustri, di filosofi, d'oratori, de poeti, di storici, de geographi, et delli inventori dell'arti che giovano a' mortali* : « Les livres des anciens héros et hommes illustres, philosophes, orateurs, poètes, historiens, géographes et inventeurs des arts des mortels ». Pour une étude détaillée de ce livre, on consultera les ouvrages suivants : *Pirro Ligorio e le Erme di Roma*, *op. cit.* ; *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, dir. B. Palma Venetucci, Roma, Quasar, 1992 ; ainsi que *Le Erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, dir. B. Palma Venetucci, Roma, De Lucca, 1992.

8 C. Franzoni, « Rimembranze d'infinite cose : le collezioni rinascimentali di antichità », dans *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, dir. S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, p. 299-360.

9 Le buste fut repêché à Porto Corsini, à l'embouchure du Pô et se trouve aujourd'hui dans le Musée de Ravenne : voir *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, *op. cit.*, p. 79.

10 *Pirro Ligorio e le erme di Roma*, *op. cit.*, p. 138-139.

LES ÉPITAPHES DU « FEUILLET BORROMÉE »

Les textes du « feuillet Borromée » sont empruntés à l'édition latine de la *Description de la Grèce* de Pausanias procurée par Romolo Quirino Amaseo (1489-1550), dont la première édition aurait vu le jour à Rome, en 1547, avec une dédicace au cardinal Alexandre Farnèse, protecteur de l'érudit¹¹ ; elle fut rééditée à trois reprises du vivant de l'antiquaire : en 1551 à Florence, en 1557 à Bâle, puis en 1558-1559 à Lyon¹².

1. *In Thebe d'Hectore troiano* [2]

EXCELSA INCOLITIS CADMI QVI MOENIA THEBAS
SI PATRIAM OPTATIS NVMQVAM NON ESSE BEATAM
EX ASIA TRANSFERTE DOMVM MAGNI HECTORIS OSSA¹³.

Θηβαῖοι Κάδμοιο πόλιν καταναιετάρωντες,
Αἰκ' ἐθέλητε πάτραν οἰκεῖν σὺν ἀμύμονι πλούτῳ,
Ἐκτορος ὄστ' ἔα Πριαμίδου κομίσαντες ἐς οἴκους

Pausanias, IX, 18, 5.

Thébains qui habitez la ville de Cadmos,
voulez-vous jouir dans votre patrie de la plus grande abondance ?
Apportez de l'Asie dans votre ville les restes d'Hector, fils de Priam¹⁴.

- 11 La notice relative à cette édition, que nous n'avons pas pu trouver, vient de l'article de R. Avesani, s.v. « Amaseo, Romolo Quirino », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1960, t. 2, p. 655-663 ; on trouve, en revanche, la dédicace à Alexandre Farnèse datée de 1547 en tête de l'édition de 1551. Il existe une autre traduction contemporaine de Pausanias due à Abraham Loescher, *Pausaniæ de tota Græcia libri decem*, Basileæ, per Ioannem Oporinum, 1550 ; mais la comparaison avec les épitaphes du « feuillet Borromée » indique que ce n'est pas leur source.
- 12 L'édition de 1551 semble avoir eu la plus grande diffusion, si l'on se fonde sur sa présence dans les bibliothèques ; il est probable que ce soit celle qu'a utilisée Ligorio : *Pausaniæ veteris Græciæ descriptio. Romulus Amaseus vertit*, Florentiæ, per Ludovicum Torrentinum, 1551 ; *Pausaniæ de florentissimis veteris Græciæ regionibus commentarii a Romulo Amasæo... conversi*, Basileæ, per Michaëlem Isingrinium, 1557 ; *Pausaniæ quinque regionum veteris Græciæ descriptio, Romulo Amasæo interprete, I-II*, Lugduni, apud Sebastianum de Honoratis, 1558-1559.
- 13 Pour la commodité de l'exposé, nous changerons l'ordre de présentation des épigrammes sur le « feuillet Borromée » tout en indiquant, entre parenthèses, leur numéro originel. Les traductions, sauf mention sont miennes : « Vous qui habitez dans les hautes murailles de Cadmos, à Thèbes/ Si vous souhaitez que/ pour toujours votre patrie soit heureuse/ Transportez d'Asie jusqu'à sa demeure la dépouille du grand Hector ». Le texte se trouve dans *Pausaniæ veteris Græciæ descriptio, op. cit.*, p. 357.
- 14 Le « feuillet Borromée » ne transmet pas le dernier vers de l'épithaphe qui apparaît pourtant chez Pausanias : Ἐξ Ἀσίης Διὸς ἔννεσίης ἥρωα σέβεσθαί : « Et rendez des honneurs à ce héros ; car telle est la volonté de Zeus », et dans la traduction d'Amaseo : *Hic Iovis imperio heroem sua iusta manebunt*, p. 357. Le texte et la traduction sont empruntés à l'éd. d'É. Clavier, *Description de la Grèce de Pausanias*, Paris, J.-M. Eberhart, 1814-1821.

2. *In Tēge in Philopoemenis* [2]

CVIVS VIRTVTEM MIRATA EST GRÆCIA QVIQVE
MVLTA MANV GESSIT, MVLTAQVE CONSILIO :
ARCADOS INVICTI PHILOPOEMENIS HÆC MONVMENTA
QVEM BELLI ORNAVIT GLORIA CLARA DVCEM
HVIC DVO DE GEMINIS EXCELSA TROPHÆA TYRANNIS
EREXIT SPARTE LIBERA SERVITIO
GRATA ETIAM TEGEE PRO LIBERTATE RECEPTA
CRAVCIDIS HÆC GNATO MAGNANIMO POSVIT¹⁵.

Τοῦδ' ἀρετὰ καὶ δόξα καθ' Ἑλλάδα, πολλὰ μὲν ἀλκαῖς,
πολλὰ δὲ καὶ βουλαῖς ἔργα πονησαμένου,
Ἄρκάδος αἰχμητᾶ Φιλοποίμενος, ὃ μέγα κῦδος
ἔσπετ' ἐνὶ πτολέμῳ δούρατος ἀγεμόνι.
Μανύει δὲ τρόπαια τετυγμένα δισσὰ τυράννων
Σπάρτας· αὐξομένην δ' ἄρατο δουλοσύναν.
Ἵν' ἔνεκεν Τεγέα μεγαλόφρονα Κραύγιδος υἱόν
στᾶσεν, ἀμωμήτου κρᾶντορ' ἔλευθερίας.

Pausanias, VIII, § 2, 6.

Tu vois la statue du vaillant Philopémen, Arcadien, dont la vertu et la renommée sont connues de toute la Grèce, et qui ne se distingua pas moins par sa sagesse dans le conseil que par sa valeur dans le combat ; la gloire accompagna toujours ses armes, témoins, les deux trophées qu'il érigea pour la défaite de deux tyrans de Sparte, ville qu'il arracha à l'esclavage : c'est en mémoire de tout cela que Tégée a placé ici le généreux fils de Craugis, qu'elle honore comme le soutien de la liberté.

3. *In Arcadia in Menalo, ad honore di Arcade figliuolo di Callistone* [4]

FRIGIDA MÆNALÆ REGIO EST VBI CONDITVS ARCAS
ARCADES A CVIVS DICVNTVR NOMINE CVNCTI
HVC EGO FERRE PEDEM IVBEO TE, ET PECTORE LÆTO
ARCADA SVBLATVM PVLCHRAM TRANSPONERE IN VRBE◊M◊
QVÆ TRIVIA EST, QVÆ QVADRIVIA ET QVÆ QVINQVEVIARVM¹⁶.

15 On note quelque variante orthographique par rapport à l'édition d'Amaseo : *monimenta* et *Craugidis*. Nous traduisons : « Celui dont la Grèce admire la valeur et dont le bras / Accompli maint exploit, maint exploit le jugement, / De l'invincible arcadien Philopœmen, voici le monument / En l'honneur du chef paré de la gloire éclatante de la guerre / Deux trophées lui furent élevés par Sparte libérée / De la servitude de ces deux tyrans / Tégée elle aussi reconnaissante d'avoir recouvré la liberté / A élevé cette statue pour célébrer le magnanime rejeton de Craucis » (*Pausaniæ veteris Græciæ descriptio, op. cit.*, p. 338).

16 L'édition transmet *cunsti* (p. 295). Nous traduisons : « Il est une terre glacée, le Ménale, où Arcas est inhumé / Celui dont tous les Arcadiens tirent leur nom. / Je t'ordonne

Ἔστι δὲ Μαιναλίη δυσχείμερος, ἔνθα τε κείται
 Ἄρκας, ἀφ' οὗ δὴ πάντες ἐπικλήσιν καλέονται,
 ἔνθα σ' ἐγὼ κέλομαι στείχειν καὶ εὐφρονη θυμῶ
 Ἄρκάδ' ἀειραμένους κατάγειν εἰς ἄστου ἔραννόν·
 οὐ τρίδος καὶ τετράδος καὶ πεντακέλευθος.

Pausanias, VIII, 9, 3.

Il y a une ville de Ménale, très froide en hiver, où sont les restes d'Arcas, de qui vous tenez tous votre nom ; je vous ordonne d'y aller, d'y prendre religieusement le corps d'Arcas et de l'apporter dans l'aimable ville qui est partagée par trois, par quatre et par cinq chemins¹⁷.

4. *Nel risponso dato in honore di Cleomedes Astypalensis doppo [sic] la morte, gran lottatore* [5]

VLTIMVS HEROVM CLEOMEDES ASTYPALÆNSIS
 QVEM IAM IMMORTALEM SVPERVM DIGNAMINI HONORE¹⁸.

Ἵστατος ἡρώων Κλεομήδης Ἄστυπαλαιεύς,
 Ὄν θυσίαις τιμᾶθ', ὡς μηκέτι θνητὸν ἔόντα.

Pausanias, VI, 9, 8.

Cléomède d'Astypalée est le dernier des héros,
 Honorez-le par des sacrifices, et ne le regardez plus comme un mortel.

5. *Nella sepultura di Aristocrito capitano, poeta, gran soldato, cui fu data sepultura da Lysandro lacedemonico* [6]

QVOD TVA ARISTOCRITVM ET PATRVM [sic] VIRTVTE BEASTI
 LYSANDER MERITIS STANT MONVMENTA TVIS¹⁹.

Ἀθάνατον πάτρα καὶ Ἀριστοκρίτῳ κλέος ἔργων,
 Λύσανδρ' ἐκτελέσας, δόξαν ἔχεις ἀρετᾶς.

Pausanias, VI, 3, 14.

d'y porter tes pas et d'un cœur plein d'allégresse/ D'enlever le corps d'Arcas et de le transporter dans la ville/ Où aboutissent trois routes, quatre routes, cinq routes ». Dans la version transmise par le « feuillet Borromée », il manque le dernier vers de l'épithaphe : *Hic Arcas lucum, sacrorum hic munera habeto* (Pausaniæ veteris Græcia descriptio, op. cit., p. 294-295).

- 17 Ici aussi, le « feuillet Borromée » omet de transmettre le dernier vers de l'épithaphe : Ἔνθα τε δὴ τέμενός τε θυηλάς τ' Ἄρκάδι τεύχειν, « De lui consacrer une enceinte, et de lui offrir des sacrifices ».
- 18 « Le dernier des héros Cléomède d'Astypalée/ Qui est déjà immortel et que nous jugeons digne de l'honneur de figurer parmi les Très-Hauts » (Pausaniæ veteris Græciæ descriptio, op. cit., p. 227-228).
- 19 « Parce que tu as rendu heureux Aristocrite et ta patrie par ton courage/ Lysandre, c'est grâce à tes mérites que ce monument se dresse » (ibid., p. 221).

En donnant par tes actions une gloire immortelle à ta patrie et à Aristocritus ton père, tu as acquis toi-même, Lysandre, la réputation d'un homme vertueux.

6. *Nel sepolcro d Phytalo albergatore già di Cerere et primo celebratore deli cereali misterii* [7]

HIC CEREREM TECTIS PHYTALYS SVSCEPERAT HEROS
CVI PRIMVM SACRI LARGITA EST SEMINA POMI
QVAM MORTALE GENVS FICVM VOCAT : ILLIVS ERGO
MVNERIS ÆTERNO HIC PHYTALI GENS FLORET HONORE²⁰.

Ἐνθάδ' ἀναξ ἥρωος Φύταλος ποτε δέξατο σεμνήν
Δήμητραν, ὅτε πρῶτον ὀπώρας καρπὸν ἔφηνεν,
Ἴν' ἱερὰν συκὴν θνητῶν γένος ἐξονομάζει.
Ἐξ οὗ δὴ τιμὰς Φυτάλου γένος ἔσχεν ἀγήρωος.

Pausanias, I, 36, 2.

Le héros Phytalus reçut jadis ici sous son toit la vénérable Cérés (Déméter).
La déesse fit alors connaître pour la première fois le fruit divin
Connu par les mortels sous le nom de figue.
On rend à la race de Phytalus des honneurs éternels en mémoire de ce don.

L'ÉPITAPHE ET LE PORTRAIT DE THÉOPHRASTE

Les trois derniers textes du « feuillet Borromée » sont, en réalité, trois traductions latines légèrement différentes de l'épithaphe de Théophraste, évoquée plus haut, attribuée à Diogène Laërte et transmise ici dans la version de l'*Anthologie grecque*. Il semble que Ligorio, ou l'un de ses amis érudits, ait tiré ces traductions des *Epigrammata Græca* de Johannes Soter (Johann Heyl)²¹, publiées à Cologne en 1525²², puis rééditées en 1528 dans la même ville et enfin à Fribourg en 1544 ; c'est ce qu'indique la présence, dans cette édition, des

20 « Ici Phytalus le héros aurait accueilli Cérés sous son toit/ Il fut le premier à recevoir d'elle le don généreux des semences du fruit sacré/ Que la race mortelle appelle figue : c'est donc cet illustre présent/ Qui fait ici resplendir la postérité de Phytalus d'un éternel honneur » (*ibid.*, p. 44).

21 H. Lülfiing, s.v. « Heyl, Johann », dans *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Dunker und Humblot, 1972, t. 9, p. 84.

22 Sur le rôle des *Epigrammata Græca ueterum elegantissima, eademque Latina ab utriusque linguæ uiris doctissimis uersa, atque in rem studiosorum e diuersis autoribus per Ioannem Soterem collecta, nuncque primum edita* (Coloniæ, s.n., 1525) dans la diffusion de l'*Anthologie grecque*, on verra S. López Poza, « La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro », dans *En torno al canón, aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, dir. B. López Bueno, Sevilla, Publicaciones del Universidad, 2005, p. 15-68.

trois traductions de l'épithaphe de Théophraste, présentées dans le même ordre et que Soter attribue, dans la première édition, respectivement à Ambrogio Traversari (1386-1439), qualifié de *Laërtii interpres*²³, Valentino Curione²⁴ et Érasme (1466-1536)²⁵.

7. *In Theophrasto* [10]

NON ARCV M FRANGI SAPIENTIS POSSE REMISSVM
 VANA HÆC NVLLIVS VERBA FVERE VIRI
 DVM FVIT INTENTO THEOPHRASTVS CORPORE VIXIT
 CORPORA SED POSTQVAM FESSA REMISIT OBIIT²⁶.

8. *Del medesimo tratto dallo stesso epigramma greco* [11]

HAVD VANE QVIDAM, STVDII, SI FORTE RELAXES
 RVMPI ARCV M DIXIT QVISQVIS HOMO ILLE FVIT
 NAM VEGETVS THEOPHRASTVS ERAT FIRMVSQ. LABORE
 LAXAVIT POSTQVAM MEMBRA LABORE OBIIT²⁷.

- 23 « Traducteur de (Diogène) Laërte ». Voir *Diogenis Laërtii de vita et moribus philosophorum libri X*, Lugduni, apud Sebastianum Gryphium, 1546, p. 201. Sa première traduction, qui est aussi la première parue en Italie, est la suivante : *Diogenes Lærtius, Vitæ et sententiæ philosophorum e græco in latinum traductæ, interprete Ambrosio Traversari Camaldulensi et recognitæ a Benedicto Brognolo*, Venetiis, Nicolas Jenson, 1475. Il s'agit d'une commande de Cosimo de' Medici, remontant à 1433 environ : voir J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the year 1800*, Ithaca, Cornell University Press, 1935, p. 86 ; également F. Citti, « Gli epigrammi dell'*Anthologia Græca* negli *Adagia* di Erasmo », *Lexis*, 25, 2007, p. 402.
- 24 Valentino Curio est l'auteur d'une édition de Traversari publiée à Bâle en 1524 dont le traducteur est Michaël Bentinus (ca 1495-1527) ; dans l'édition des *Epigrammata* de 1528, Soter attribue la traduction à Bentinus.
- 25 Dans les *Adages* (4, 5, 77), Érasme procure une autre traduction de l'épithaphe de Théophraste : *Frangi ut studii tensum laxaveras arcum / Veridici sano verba fuere viri / Namque assiduo valuit Theophrastus, et idem / Laxato studio, membra solutus obiit*. Sur Érasme traducteur d'épigrammes et, plus largement, sur la traduction des épigrammes à son époque, on consultera l'important article de F. Citti (« Gli epigrammi dell'*Anthologia Græca*... », art. cit., p. 399-430) qui fournit également la riche bibliographie précédente. L'attribution des traductions à ces Humanistes est indiquée également dans l'ouvrage de G.C. Amaduzzi, *Characterum ethicorum Theophrasti Eresii capita duo, hactenus anecdota, quæ ex cod. ms. vaticano sæculi XI. græce edidit, latine vertit, præfatione et adnotationibus illustravit...*, Parmæ, ex Regio typographeo, 1786, p. 20-21. Amaduzzi précise que la seconde version de l'épigramme se trouve également dans la traduction latine de l'œuvre de Diogène Laërte par Giovanni Sambuco, publiée en 1585 ; elle se trouve déjà dans celle qui vit le jour à Paris en 1566 (p. 197) : *Lærtii Diogenis de vita et moribus philosophorum libri X. Plus quam mille in locis restituti et emendati ex fide dignis vetustis exemplaribus Græcis, Antverpiæ, ex officina Christophori Plantini, 1566*. Sur cette version, D. Knoepfler, *La Vie de Ménédème d'Érétrie de Diogène Laërte. Contribution à l'histoire et à la critique des « Vies des Philosophes »*, Bâle, F. Reinhardt, 1991, p. 49-53.
- 26 « Une fois détendu, l'arc du sage ne peut être brisé / Aucun homme ne prononça en vain ces paroles. / Tant que Théophraste eut le corps tendu, il vécut, / Mais quand il eut détendu son corps épuisé, il mourut ».
- 27 « Ce n'est pas en vain qu'une personne a dit que, / Si par hasard tu relâchais l'étude, l'arc se briserait. / Car Théophraste était plein de vie et solide à la peine / Quand il eut reposé ses

9. *Dallo stesso epigramma* [12]

NI FORET INTENTVS SAPIENTIS FRANGIER ARCV(M)
VERIDICI SANE VERBA FVERE VIRI
NAMQ. OPERE ASSIDVO VALVIT THEOPHRASTVS ET IDEM
LAXATO STVDIO MEMBRA SOLVTVS OBIIT²⁸.

Ὅκ ἄρα τοῦτο μάταιον ἔπος μερόπων τινὶ λέχθη,
ρήγνυσθαι σοφίης τόξον ἀνιέμενον·
δὴ γὰρ καὶ Θεόφραστος ἕως ἐπόνει μὲν ἄπηρος
ἦν δέμας, εἴτ' ἀνεθείς κάτθανε πηρομελής.

Anthologie grecque, I 10.

Ce n'est donc pas en vain qu'un mortel dit un jour cette parole :
Que l'arc du savoir se brise quand il n'est pas tendu.
En effet, tant que Théophraste fut à la peine, son corps demeura valide ;
Quand ensuite il se fut relâché, il mourut privé de l'usage de ses membres²⁹.

278

Dans les *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, Ligorio nous transmet une quatrième version de l'épithaphe de Théophraste, en l'attribuant clairement à Diogène Laërte : *Di lui fa chiara menzione Diogene Laertio con questi versi mostrando sua natura*³⁰ :

CONTENTVS SOPHLÆ NISI SIT DISRVMPITVR
NON HÆC INVANVM DICTA FVERE IOCVM
CORPORE ERAS SANO INVGI [sic] THEOPHRASTE LABORE
AD [sic] CAPTVM MEMBRIS OTIA PERDIDERVNT³¹.

L'antiquaire complète ensuite le récit biographique par le dessin de l'un de ses deux portraits (**fig. 1**) orné d'une inscription (*IG XIV 1165*), conservé aujourd'hui à la Villa Albani³² ; il aurait été découvert à Tivoli, avant d'être

membres de la peine, il mourut ».

28 « S'il n'était pas tendu, l'arc du sage se briserait / Telles furent les paroles d'un homme véridique / Car grâce à une activité soutenue, Théophraste fut en bonne santé / Le même homme, ayant une fois renoncé à ses études, délia ses membres et mourut ».

29 *Anthologie grecque*. I. *Anthologie palatine*, tome IV, livre VII, éd. P. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1960, p. 103, *Epigr.* 1-363.

30 « De lui, Diogène Laërte parle explicitement, en ces vers qui révèlent sa nature » (*Libri degli antichi eroi*, éd. cit., p. 97).

31 On lira : *in iugi* et *at captum*. « S'il n'est pas tendu vers la sagesse, il se brise. / Ce ne furent pas des mots lancés comme de vaines plaisanteries. / Tu avais une robuste santé, Théophraste, tant que ton travail ne cessa pas. / Mais quand l'oisiveté eut saisi tes membres, elle te perdit ».

32 *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, op. cit., p. 127.



Fig. 1. Pirro Ligorio, *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, p. 97 : « Hermès de Théophraste »

acquis par la famille Massimi³³ ; le second portrait avait été trouvé dans la *casa Ulpia sul Monte Aventino*, très endommagé, mais qui laissait encore apparaître l'inscription suivante, considérée comme fautive : θεοραστος μελαντου λερεσιουσ μυτιληναιοσ (IG XIV 77*) :

Nella Villa di Germanico [...] detta poi Caiana da Caio Cesare suo figliuolo imperadore, dove, tra quelle dilitie che vi erano de molti uomini illustri, vi fu trovata tra philosophi questa di esso philosopho peripatetico scholare di Aristotele, figliuolo di Nicomacho Stagerita, con questa intitulatione et effigie, quale M^{esser} Pietro de Maximi l'ebbe et la dedicò in Roma nella loggia della sua bellissima casa, che oggidì la possiede M^{esser} Horatio Massimi, suo nepote, et la conserva caramente tra le sue belle cose.

À plusieurs reprises dans son œuvre, Ligorio avait évoqué le portrait de Théophraste ; par une brève allusion dans le manuscrit consacré aux villas de

³³ Ce portrait est également cité dans le manuscrit XIII. B. 7 de Ligorio conservé à Naples et publié par S. Orlandi, *Libri delle iscrizioni latine e greche*. Roma, De Lucca, coll. « Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio », 2008. Le texte qui suit se trouve à la p. 357.

Tivoli (Taurinus 20)³⁴ et plus longuement dans celui des inscriptions grecques et latines (XIII. B. 7), où Ligorio annonce en quelque sorte son projet d'ajouter aux dessins de ces portraits une biographie de ces hommes illustres :

Su la montagna di Tivoli, in quella parte che si stende verso il mezzogiorno, dove fu la villa di Cassio, che doppo fu da Caligola ampliata, come si è detto nel libro delle ville, quivi dunque furono trovati molti ornamenti molti anni fa et tra essi furono cavati termini con diverse effigie di philosophi, d'oratori, di poeti et di valorosi capitani, scritti con carattere greci i nomi loro; et essendo spiccate le teste dalli suoi termini, furono portate quelle a Roma, in casa di Richi gentiluomini, dove essendo per vari casi trasportate altrove sono restate et annullate, per non vi esser segnati i nomi. Et vanno incognite eccetto una, che è la figura di Teophrasto, ala quale per essergli remasto nel petto le lettere, è conservata nella casa di Massimi et tutti l'altri petti et termini ch'erano scritti sono in diverse case et per le chiese di Tivoli dentro et fuor della città malissimamente disfatti. Et così come s'è potuto l'ho scritti et disegnati, et in loro honore posto alcune cose della vita loro.

280

LES ÉPIGRAMMES ET LES PORTRAITS D'HÉSIODE

10. *Hesiodi ossa inventa in eius saxi latebra, cum hac elegiorum [sic] inscriptione [1]*

HESIODI PATRIA EST FRUMENTI FERTILIS ASCRA
 SED BELLO INSIGNES OSSA TENENT MYNLÆ
 HVIVS IN ARGOLICIS EXCELLIT GLORIA TERRIS
 IVDICIUM QVIBVS EST, INGENIVMQVE SAGAX³⁵.

Ἄσκηρ μὲν πατρις πολυλήϊος, ἀλλὰ θανόντος
 ὁστέα πληξίππων γῆ Μινυῶν κατέχει
 Ἥσιόδου, τοῦ πλείστον ἐν Ἑλλάδι κῦδος ὀρεῖται
 ἀνδρῶν κρινομένων ἐν βασιάνῳ σοφίης.

Pausanias, IX, 38, 4.

Ascra, riche en moissons, fut la patrie d'Hésiode ; mais la terre des Minyens, dompteurs de chevaux, possède les os de ce poète dont la gloire a été si

34 La mention de la découverte se trouve dans le volume Taur. 20, fol. 25v^o (Turin, Archivio di Stato). (Della villa Caiana Tiburtina) : voir *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, op. cit., p. 126 et A. Ten, *Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, Roma, De Lucca, coll. « Edizione nazionale delle opere di Pirro Ligorio », 2005, p. 43.

35 « La patrie d'Hésiode est Ascra, riche en blé, / Mais ce sont les Minyens, fameux guerriers, qui conservent sa dépouille. / La gloire de cet homme a brillé sur le sol de l'Argolide. / C'est un homme de bon jugement et d'une pénétrante intelligence » (*Pausaniæ veteris Græciæ descriptio*, op. cit., p. 377).

éclatante dans la Grèce parmi les hommes qui jugent d'après les lois de la sagesse³⁶.

Dans les *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, au chapitre consacré à la Vie d'Hésiode³⁷, on retrouve l'épigramme du « feuillet Borromée » reproduite avec une légère variante (FERTVLI) ; elle est précédée d'une paraphrase du passage de Pausanias qui introduit l'épigramme, sur laquelle nous reviendrons :

Scrive Pausania nel nono libro del la Beotica, che Hesiodo fu sepolto in terra di Mynii, sendo venuta una pestilenza tra li gregi di pecore et negli huomini ; et ricorsi i Mynii all'oracolo ; Apollo gli rispose che, se volevano liberarsi del Naupacto territorio, in Orchomeno l'ossa di Hesiodo recassero. Et non sapendo dove in Naupacto fussero, domandato di nuovo all'oracolo, la Pythia disse : « La dove vedrete la cornice, o cornacchia augello, fermata cantare su un sasso chiamato labetra ». Et così furono trovate et sepolte da' Mynii con questa epigramma :

HESIODI PATRIA EST FRUMENTI FERTVLI ASCRA
SED BELLO INSIGNES OSSA TENENT MYNIE
HVIVS IN ARGOLICIS EXCELLIT GLORIA TERRIS
IVDICIVM QVIBVS EST, INGENIVMQVE SAGAX³⁸.

Ligorio reproduit également l'épigramme de Christodore décrivant la statue d'Hésiode dans le Zeuxippe de Constantinople (II. I. 38), qu'il nous transmet dans une traduction latine attribuée à Lorenzo Gambara (1496-1586) ; le poète, originaire de Brescia et cité à plusieurs reprises dans les *Antichità romane*, était également au service du cardinal Farnèse³⁹ :

36 Dans l'*Anthologie grecque* (VII, 54), l'inscription est attribuée à Mnasalcès, éd. cit., p. 80.

37 *Libri degli antichi eroi*, éd. cit., p. 114.

38 « Dans le livre neuf de la Béotie, Pausanias écrit qu'Hésiode fut enterré en terre des Minyens, après la peste qui toucha les troupeaux et les hommes ; les Minyens consultèrent l'oracle ; Apollon, leur répondit que s'ils voulaient libérer le territoire de Naupacte, en Orchomène, ils devaient rapporter les os d'Hésiode ; ne sachant pas où se trouvaient les os à Naupacte, interrogeant à nouveau l'oracle, la Pythie répondit : "Là où vous verrez une corneille chantant sur un rocher appelé labreta". Et c'est ainsi qu'ils furent trouvés et enterrés par les Minyens avec cet épigramme ».

39 La traduction est attribuée à Gambara par Giovanni Lami : *Saggio delle delizie dei dotti e degli eruditi, opera postuma del dottore Giovanni Lami, risguardante le vite e gli scritti dei due primi grandi uomini dell'antichità, Esiodo ed Omero*, Firenze, G. Gambiagi, 1775, p. 48 : « [Versi] così elegantemente tradotti da Lorenzo Gambara Bresciano ». Il aurait également imité l'ép. IX, 258 : voir J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy...*, op. cit., p. 236. On évoquera aussi sa traduction de l'ouvrage publié par Fulvio Orsini, *Carmina novem illustrium feminarum Sapphus, Erinnæ, Myrus, Myrtidis, Corinnæ, Telesillæ, Praxillæ, Nossidis, Anytæ et lyricorum Alcmanis, Stesichori, Alcæi, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Bacchylidis. Elegiæ Tyrtæi et Mimnermi. Bucolica Bionis et Moschi. Latino versu a Laurentio Gambara expressa. Cleanthis Moschionis aliorumque fragmenta nunc primum edita. Ex bibliotheca Fulvii Ursini Romani*, Antverpiæ, ex officina Chr. Plantini, 1568. L'année suivante, toujours à Anvers, chez Plantin, il publie ses *Poemata*, largement

Fu posta ad honore di Hesiodo una imagine in publico nel gymnasio byzantio o vogliamo dire constantinopolitano, secondo scrive nel libro sesto Chreistodoro nell'epigrammi greci, la quale era fatta di bronzo, et la cui sentenza è questa :

HESIODVSQUE CHOROS ASCREVS STABAT AGRESTES
INTER HAMADRYADVM MEDIA SVBLIMIS IN AVLA
ÆREA ET EFFIGIES FVNDEBAT AD ÆTHERA CARMEN⁴⁰.

Il mentionne également les trois portraits du poète connus à son époque, dont il reproduit les deux premiers dans la marge du manuscrit : le premier aurait été découvert également lors des fouilles à la Villa d'Hadrien, à Tivoli (fig. 2) ; déjà dans ses manuscrits rédigés à Rome avant 1567, Ligorio avait dessiné un hermès acéphale (fig. 3), orné d'une inscription considérée elle aussi comme fausse (IG XIV 199* : ησιδοος / δ'ψοψ / ασκραιοσ)⁴¹ ; le portrait d'Hésiode représenté par Ligorio semble donc un montage entre le fût portant l'inscription et une tête de vieillard barbu ; le deuxième est un buste sans inscription (fig. 4) qui se trouvait dans la collection de l'évêque Girolamo Garimberto (1506-1575) et le troisième figurait sur une gemme, sans doute celle que possédait Fulvio Orsini (1529-1600) dans sa collection privée⁴² :

Fu ancho nella Villa Hadriana tiburtina dedicato in questa forma di termine, la quale imagine hebbe papa Iulio terzo, et dopo la sua morte è andata traverso, et occultata da chi ne ha fatto il furto. Un altra imagine anchora del medesimo poeta si vede nella casa di Monsignore Hieronymo, vescovo Garimberto, in Roma in Montecitorio, la quale è molto bella. Oltre a ciò, l'habbiamo veduto in uno intaglio di gemme con questa parola : ησιδοος [sic]⁴³.

inspirés de la poésie lyrique grecque, qu'il dédie à son patron, Alexandre Farnèse. Sur le poète, on se reportera à A. Asor Rosa, s.v. « Gambara, Lorenzo », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 1999, t. 52.

40 « Et Hésiode d'Ascre se dressait parmi les chœurs champêtres/ Des Hamadryades, sublime au milieu de leur assemblée,/ Et son image répandait son chant vers les hauteurs de l'éther ».

41 C. Hülsen, « Die Hermeninschriften berühmter Griechen... », art. cit., p. 186, note 70 ; *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, op. cit., p. 30 ; *Libri degli antichi eroi*, éd. cit., p. 114.

42 Elle fut reproduite par Fulvio Orsini dans son livre intitulé *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa cum annotationibus. Ex bibliotheca Fulvi Ursini, Romæ, Antonii Lafrerii formeis*, 1570, p. 23. L'érudit possédait dans sa collection une gemme d'Hésiode sans inscription : voir E. Mandowsky, C. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms. XIII. B. 7. in the National Library in Naples*, London, Warburg Institute, 1963, p. 100.

43 « Il y eut encore dans la Villa de Tivoli, un buste en hermès avec cette dédicace ; le pape Jules III posséda ce portrait qui subit un triste sort après sa mort et fut cachée par celui qui l'avait volé ; on voit encore une autre image de ce poète dans la demeure de Monseigneur Geronimo, l'évêque Garimberto à Rome à Montecitorio, qui est très belle. En outre, nous avons vu une intaille de gemme avec ce mot : ησιδοος ».



Fig. 2. Pirro Ligorio,
Libri degli antichi eroi e uomini illustri,
p. 114 : « Hermès d'Hésiode »

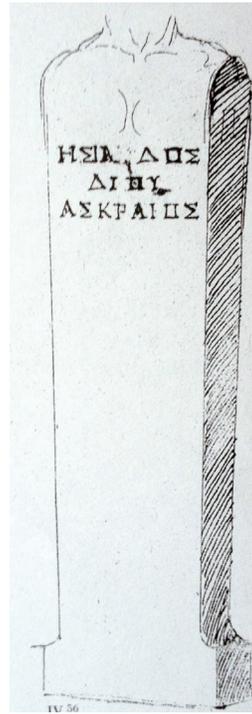


Fig. 3. Pirro Ligorio,
Libro delle iscrizioni latine e greche,
p. 364 : « Hermès d'Hésiode »



Fig. 4. Pirro Ligorio, *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*,
p. 114 : « Hermès d'Hésiode »

LES ÉPITAPHES ET LES PORTRAITS DE SOPHOCLE ET EURIPIDE

Les épitaphes dédiées à Sophocle et Euripide sont une mise en vers du passage où Pausanias évoque, au début du premier livre consacré à l'Attique, la présence des portraits des poètes tragiques et comiques dans le théâtre d'Athènes ; par rapport au texte de Pausanias, l'ordre est inversé : la première épitaphe reprend la fin du récit et la seconde le début.

11. Nel teatro in Attica furono poste due imagini di duoi poeti di Sophocle et di Euripide con le intitulationi in prosa; in quella di Sophocle così [8]

IDEM VERO IN QUIETE VISVM SOPHOCLEM ET EIVS
HABVIT POESIN : OBTINVT CERTE CONSVETVDO
VT NVNC ETIAM POEMATA ET ORATIONVM QVODVIS
GENVS IN QVO INSIT SVAVI LOQVENTIA CVM
SYRENIS CANTV CONFERATVR⁴⁴.

284

Καί οἱ τὸ ὄναρ [ἐς] Σοφοκλέα καὶ τὴν Σοφοκλέους ποίησιν ἐφαίνετο ἔχειν. Εἰώθασι δὲ καὶ νῦν ἔτι ποιημάτων καὶ λόγων τὸ ἐπαγωγὸν Σειρήνην εἰκάζειν.

Pausanias I, 21.

Il pensa que ce songe désignait Sophocle et ses poésies ; en effet, on compare encore maintenant le charme des poèmes et des discours au chant des Sirènes.

12. In quella di Euripide per sententia di Alessandro et di Sophocle insieme [9]⁴⁵

EX TRAGICIS VERO NOBILES POSITI SVNT EVRIPIDES
SVPREMVM DIEM CLAVSERIT SOPHOCLES IN
ATTICAM IRRVPISSE LACEDEMONIOS EORVMQVE
DVCEM SIBI VISVM LIBERVM PATREM VIDERE
MANDANTEM VT NOVAM SYRENEM OMNIBVS
QVI MORTVIS HABERI CONSVEVERVNT HONORIBVS
PROSEQVERETVR⁴⁶.

Τραγωδίας δὲ κείνται τῶν φανερῶν Εὐριπίδης καὶ Σοφοκλῆς. Λέγεται δὲ Σοφοκλέους τελευτήσαντος ἐσβαλεῖν ἐς τὴν Ἀττικὴν Λακεδαιμονίους, καὶ σφῶν τὸν ἠγούμενον ἰδεῖν ἐπιστάντα οἱ Διόνυσον κελεύειν τιμαῖς, ὅσαι καθεστήκασιν ἐπὶ τοῖς τεθνεώσι, τὴν Σειρήνα τὴν Νέαν τιμᾶν.

Pausanias, I, 21.

44 « Le même homme eut en songe la vision de Sophocle et de sa poésie / Assurément l'usage a fait qu'aujourd'hui encore les poèmes / et toutes les pièces en prose où se manifeste la douceur de sa parole / sont comparés au chant de la sirène ».

45 Ligorio a barré les mots : *per sententia di Alessandro*.

46 « Les illustres Euripide et Sophocle sont mis au nombre des poètes tragiques / La renommée veut que Sophocle acheva le dernier jour de sa vie quand / Les Lacédémoniens envahirent l'Attique et que leur chef crut voir en songe / Liber Pater lui recommander d'entourer la nouvelle syrène de tous les honneurs dus aux morts ».

Parmi les tragiques qui sont là, Sophocle et Euripide, sont les plus connus. On raconte que les Lacédémoniens ayant fait une irruption dans l'Attique au moment de la mort de Sophocle, Bacchus (Dionysos) apparut en songe à celui qui les commandait, et lui ordonna de rendre à la nouvelle Sirène les honneurs dus aux morts.

Dans la biographie de Sophocle conservée dans les *Libri degli Antichi eroi e uomini illustri*, le texte de Pausanias n'apparaît pas sous forme d'épithaphe, comme sur le « feuillet Borromée » n° [9], mais il est intégré dans la biographie générale que Ligorio restitue sous forme de paraphrase, sur laquelle nous reviendrons également ; il s'agit de l'arrivée des Lacédémoniens en Attique au moment de la mort de Sophocle et l'apparition, en songe, de Dionysos au commandant à qui il ordonne de rendre à la nouvelle Sirène les honneurs dus aux morts :

*Perché Sophocle ruppe i Lacedemoni nell'Attica, ove mando il suo padre a Libreto, et fu stimato nuova syrena di genere*⁴⁷.

Le portrait qui illustre la *Vie* de Sophocle (fig. 5) est orné d'une inscription dont Ligorio n'indique pas, dans ce cas, le lieu de découverte ; en revanche, l'antiquaire signale, ailleurs dans son œuvre, la découverte d'un hermès acéphale portant une inscription relative au poète tragique, dans la Villa di Germanico, c'est-à-dire à l'endroit où fut découvert le portrait d'Hésiode (fig. 6)⁴⁸ ; une fois de plus, le dessin ligorien apparaît comme le fruit d'une combinaison entre un fût portant une inscription et une tête de vieillard barbu. Plus loin, dans le même manuscrit, Ligorio évoque l'existence d'un hermès bicéphale de Sophocle et d'Euripide, conservé dans la Bibliothèque palatine, mais qui aurait été détruit par un certain Christoforo Paulo Stati :

*Era in un altro termine gemino di effigie : l'una era del sudetto Sophocle, secondo il nome scritto che l'accusava et l'altra era di Euripide, ambeduoi atheniesi ; ma le loro teste per le rovine erano perdute ; il quale termine era nelle reliquie della bibliotheca palatina, et fu guasto da Christoforo Paulo Stati, non conoscendo la proprietà della cosa*⁴⁹.

47 « Parce que Sophocle rompit les Lacédémoniens dans l'Attique où il envoya son père à Libreto [sic] et il fut considéré nouvelle sirène de genre [sic] ».

48 Turin, Archivio di Stato, Taur. 20, fol. 26r^o.

49 « Il y avait un autre hermès d'effigies jumelles ; l'une était de Sophocle évoqué plus haut, suivant le nom indiqué et l'autre d'Euripide, tous deux Athéniens ; mais leurs têtes avaient été perdues dans les ruines ; le buste était dans les reliques de la Bibliothèque palatine et fut détruit par Christoforo Paulo Stati, ignorant la propriété des choses ».



Fig. 5. Pirro Ligorio, *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, p. 72 : « Hermès de Sophocle »



Fig. 6. Pirro Ligorio, *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, p. 66 : « Hermès d'Euripide »



Fig. 7. Pirro Ligorio, *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, p. 67 : « Hermès d'Euripide »

Dans la *Vie* d'Euripide⁵⁰, Ligorio dessine deux portraits du poète tragique ; pour ce qui concerne le premier portrait, Ligorio nous relate l'histoire d'un chercheur d'antiquités qui découvre deux portraits d'Euripide en marbre noir, sur l'Aventin près de l'église de Santa Prisca ; seul le premier portait le nom d'Euripide gravé sur l'épaule ; plutôt que de remettre les deux bustes à son patron, l'individu subtilisa le portrait sans inscription qu'il revendit aussitôt ; mais la transaction se passa mal et le patron chercha à récupérer le second portrait sauf que dans l'intervalle, l'acheteur avait eu le temps d'y graver le nom d'Homère :

Lavaritia et la rabbia di alcuni del poter predare ha fatto un poco di oblevione al ritratto di Euripide atheniese, athleta, philosopho et poeta tragico eccellente. Essendosi trovate ad un tempo due preciosissime teste di esso poeta incontro la chiesa di Santa Prisca nel colle Aventino non guari lontano alla via che conduce alla porta Ostiense di San Paulo, la dove il collo riguarda l'austro, ambedue di marmo negro lunense, l'una con lettere scritte sulla spalla ; l'altra senza parole alcune ; ma l'una si conosceva per l'altra ; accade una sceleragine del cavatore che tosto che vide due teste simili, ne fece il furto di quella che non havea nome et di piatto vendutala. Ma come Iddio vuole che la verità stia di sopra venuto a contesa il cavatore con il suo compagno, fu accusato del furto ; laonde lo padrone suo, astretto colla ragione il compratore d'essa e adimandando il ritratto e testa di Euripide, fu fatta un'altra ingiuria alla verità. Per negare di non avere avuto ritratto alcuno di Euripide, negò affatto, et per poter prendersi piacere dell'acquisto che havea fatto, credendosi che fosse una effigie varia di quella ch'era trovata con le lettere, non andato a vedere se era Euripide, senza altra consideratione, nel ritratto scrisse ομηρος. Et così ha appiattato e confusa une effigie di Euripide in Homero.

Dans le manuscrit de Naples, rédigé avant 1567, Ligorio avait déjà raconté l'histoire des bustes d'Euripide en précisant qu'ils furent ensuite acquis respectivement par les cardinaux Girolamo da Carpi et Bernardino Maffei⁵¹ :

L'una di essa che fu quella che fu trovata con lettere antiche primieramente capitò in mano del revenrendissimo signor cardinal di Carpi, et l'altra, che fu col nome d'Homero falsamente segnata, capitò in mano del revenrendissimo Mafeo, delle quali ho posto il disegno con quella diligentia ch'ho possuto.

Le second portrait d'Euripide, dessiné par Ligorio (fig. 7) en marge de la biographie du poète, fut découvert *nella casa di Marco Ulpio Victore*⁵² ; après avoir

⁵⁰ *Libri degli antichi eroi*, éd. cit., p. 114. et p. 66-67.

⁵¹ *Libri delle iscrizioni latine e greche*, éd. cit., p. 364, où est également dessiné le portrait d'Euripide orné d'une inscription.

⁵² Sur la localisation de cette demeure, on consultera l'article B. Cacciotti, « *Domus Parthorum* », dans *Pirro Ligorio e le Erme di Roma*, op. cit., p. 265-271.

évoqué le passage où Pausanias mentionne l'existence d'une statue d'Euripide à Athènes, Ligorio rapporte les circonstances de sa découverte, au cours des travaux de fortifications menés sur le mont Aventin, dans la vigne de Francesco Lisca⁵³ :

In Roma ne havemo vedute in due luoghi memoria in teste fatte a guisa di termini, come havemo mostrato, et due altre teste del marmo negro, come abbiamo detto, col petto et nell'intaglio dell'antico diaspro. L'uno di termini lo trovò Francesco Lisca nel monte Aventino, cavandosi per piantare la vigna, nel luogo dove erano le case di Caio e Marco Vettii, huomini clarissimi, che in Aventino albergavano, dove tra molte statue si vidde sudetta effigie. Un altro ne fu trovata nella casa di Marco Ulpio Victore, ch'era una delle sette Domus Parthorum [...] la cui testa era molto fragmentata et il nome di suo padre molto rovinato (IG XIV 190).*

Ligorio conclut la biographie d'Euripide par son épitaphe qu'il attribue pour sa part à Thimothée de Milet :

288

GRÆCIA TOTA VNVM MONVMENTVM EVRIPIDIS OSSA
TERRA TEGIT MACEDVM CLAVSIT VBI ILLE DIEM
GRÆCIA GRÆCLÆ FIDEM HOC EST FLOS GRÆCLÆ ATHENÆ
PATRIA PIERIDAS ADFICERE HIC SOLITVS⁵⁴.

Anthologie grecque, VII, 45.

Le monument d'Euripide, c'est toute la Grèce, mais ses os sont à la Macédoine, car c'est elle qui accueille le terme de sa vie. Sa patrie, c'est la Grèce de la Grèce, Athènes. Ayant beaucoup plu par les Muses, de beaucoup il reçoit aussi la louange⁵⁵.

Au récit ligorien s'ajoute les parties érudites des *Antichità romane*, relatives aux *Vies* des hommes illustres, qui consistent, comme on l'a dit, en une compilation des sources littéraires disponibles à l'époque, et notamment de la version latine de la *Description de la Grèce antique* de Pausanias due à Amaseo, des *Epigrammata Græca ueterum* de Soter ou des traductions élégantes de son ami, le poète Lorenzo Gambara. Certaines parties érudites sont des contributions fournies à Ligorio par des amis ; c'est ainsi que le chapitre consacré à la *Dea Feronia*, dans le huitième volume des manuscrits de Turin, est une copie exacte de la lettre qu'un de ses amis lui envoya de Rome, à une date inconnue : *Discorso fatto sopra Feronia per il Signor Piro Ligorio antiquario di sua Eccellenza cioè*

53 La propriété de Lisca et les découvertes faites dans ses vignes sont évoquées à plusieurs reprises dans *Pirro Ligorio e le Erme di Roma, op. cit., s.v.*

54 F. Jacobs, *Anthologie grecque*, Paris, Hachette, 1863, p. 135 : « La Grèce tout entière est le monument d'Euripide / Ces ossements, c'est la terre de Macédoine qui les possède quand il acheva sa vie / Sa patrie, c'est la Grèce de la Grèce, la fleur de la Grèce. / [incompréhensible] ».

55 *Ibid.*, p. 77.

*Alfonso secondo, duca quinto di Ferrara. Da Roma*⁵⁶. Il semble, en revanche, que Ligorio n'ait pas eu la possibilité de solliciter de l'aide pour rédiger certaines notices de ses *Libri degli Antichi eroi e uomini illustri*. C'est ce qu'indiquent certains contresens dans ses paraphrases de la traduction latine d'Amaseo de la *Vie* d'Hésiode, qui nous révèlent également, sans ambiguïté possible, que Ligorio ne connaissait pas le latin : ainsi, dans le passage relatif à l'oracle de la Pythie, Ligorio écrit que la corneille se tient sur « une pierre appelée *labetra* », *un sasso chiamato labetra* ; quand on se reporte à la version latine d'Amaseo, on comprend l'origine de l'erreur : *Hesiodi ossa inventa in eius saxis latebra cum hac elegorum inscriptione*. De même, dans le passage relatif à la mort de Sophocle, Ligorio écrit que : « Sophocle rompit les Lacédémoniens dans l'Attique », *Sophocle ruppe i Lacedemoni nell'Attica*, pour traduire le texte suivant : *Sophocles in Atticam irrupisse Lacedemonios*⁵⁷ ; et enfin, Ligorio propose la traduction suivante : « où il envoya son père à Libreto », *ove mandò il suo padre a Libreto*, pour rendre la seconde partie de la phrase : « *Liberum Patrem videre mandantem* »⁵⁸. Cependant, de façon générale, Ligorio put compter sur l'aide de ces érudits venus de divers horizons tels que Gambarà, Amaseo, Orsini et Matal et qui formaient le « cercle Farnèse » ; la plupart d'entre eux étaient membres de l'*Accademia degli sdegnati*, où se mit en place leur collaboration aux *Antichità romane* de Ligorio, et même parfois leur complicité dans l'invention d'inscriptions dont les sources étaient inaccessibles à Ligorio, comme la Souda⁵⁹. Dans son entreprise, Ligorio put également exploiter les traductions italiennes des auteurs classiques de plus en plus nombreuses à la fin du xvi^e siècle. Mais sa contribution originale aux *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, se trouve sans aucun doute dans les notices archéologiques relatives aux bustes trouvés à l'occasion des nombreuses fouilles archéologiques menées dans les vignes romaines ou dans les environs de Tivoli, dont Ligorio fut un témoin privilégié. C'est dans un récit vivant et familier que Ligorio nous raconte la farouche compétition qui existait dans le milieu des antiquaires de l'époque, qui n'hésitaient pas à dérober et falsifier les objets trouvés, notamment par l'addition de fausses inscriptions ; il s'agissait de

56 La lettre est conservée à Ferrare, Biblioteca comunale Ariostea, Collection Antonelli, n° 449.

57 « [On raconte qu'au moment de la mort] de Sophocle, les Lacédémoniens ayant fait irruption... »

58 « [On raconte que le commandant] vit le père Liber lui ordonnant... »

59 Sur la collaboration entre les érudits et Ligorio dans la rédaction des *Antichità romane*, nous nous permettons de renvoyer à G. Vagenheim, « Le pinceau et la plume. Pirro Ligorio, Benedetto Egio et la *Ægiana Libreria* : à propos du dessin du Baptistère du Latran », dans « *Conosco un ottimo storico dell'arte...* » *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, dir. M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, p. 173-176 et *ead.*, « Qui a écrit les *Antichità romane*, attribuées à Pirro Ligorio (1512-1583) », dans *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... qui écrit ?* dir. M. Furno, R. Mouren, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 59-68.

satisfaire un marché toujours plus florissant où se croisaient intermédiaires de tous genres et destinataires, le plus souvent nobles romains et prélats, désireux d'enrichir leurs collections privées.

Le texte de Pausanias offrait le double avantage de fournir à la fois la biographie des héros grecs et leur inscription funéraire ; à la place des recueils de monnaies qui constituaient la principale source des portraits des héros grecs⁶⁰, Ligorio exploitera les découvertes archéologiques de son époque et réalisera ainsi, de manière originale, au sein de ses *Libri degli antichi eroi e uomini illustri*, cette association entre l'épigramme, la biographie et le portrait que Pierre Laurens a précisément placée à la fin de la Renaissance.

60 Nous renvoyons aux chapitres consacrés aux recueils iconographiques des hommes illustres dans le livre de Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, 2^e éd. revue et aug. Paris, Les Belles Lettres, 2012.

DÉMOSTHÈNE DANS LA BIBLIOTHÈQUE :
PORTRAIT D'UN HOMME ILLUSTRE
DANS LES *VACATIONES AUTUMNALES*
DE LOUIS DE CRESSOLLES

Sophie Conte

Louis de Cressolles rapporte dans les *Vacationes autumnales* une discussion sur l'action oratoire entre plusieurs jeunes gens, réunis dans la propriété de l'un d'eux lors des vacances d'automne¹. Au début du traité, Juventius, étudiant de rhétorique, et Victor, inscrit en philosophie, rendent visite à Honoratus, qui s'apprête à entrer dans la carrière d'avocat, et sert donc de mentor aux jeunes gens. Marc Fumaroli a présenté le contexte de la discussion et montré la dimension sociale de l'œuvre : Cressolles tenterait de réconcilier la Robe et l'Épée, et d'amadouer l'élite robine². Le traité s'inscrit dans la longue tradition des dialogues philosophiques et rhétoriques, dont Cicéron est le modèle après Platon. Cressolles met en place le cadre de ce dialogue dans le premier livre³. Les jeunes gens visitent la bibliothèque et s'arrêtent devant les armoires à livres : celle de la Théologie, celle du Droit, celle de la Philosophie et de la Médecine, et enfin celle de l'Éloquence et de la Poésie.

La bibliothèque décrite dans le cadre fictif du dialogue correspond aux recommandations concernant le décor iconographique des lieux de lecture au xvii^e siècle⁴. Juste Lipse dans le *De Bibliothecis syntagma*⁵, avait rappelé

- 1 Louis de Cressolles, *Vacationes autumnales, siue de perfecta oratoris actione et pronuntiatione libri tres*, Lutetiae Parisiorum, sumptibus Sébastien Cramoisy, 1620.
- 2 M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève/Paris, Droz/Champion, 1980 (3^e éd., Genève, Droz, 2002), p. 311-326.
- 3 *Ibid.*, p. 313-314 et M. Fumaroli, « L'humanisme jésuite au début du xvii^e siècle », *Revue des sciences humaines*, 158, 2, 1975, p. 245-293, en particulier p. 268-280 (traductions d'extraits des *Vacationes autumnales*).
- 4 J.-L. Haquette, « La place de l'iconographie dans la réflexion sur la bibliothèque au xvii^e siècle », *Littératures classiques*, 66, « L'idée des bibliothèques à l'Âge classique », dir. J.-M. Châtelain et B. Teyssandier, 2008, p. 197-212.
- 5 J. Lipse, *De Bibliothecis syntagma*, Antverpiæ, J. Moretus, 1602. Voir G. Peignot, « Traité des bibliothèques anciennes traduit du latin de Juste Lipse. Suivi d'un supplément sur les bibliothèques modernes », dans *Manuel bibliographique, ou Essai sur les bibliothèques anciennes et modernes et sur la connaissance des livres*, Paris, Villier, 1800, p. 1-39.

l'habitude antique consistant à orner les bibliothèques des bustes des grands auteurs⁶. L'usage fut adopté à la Renaissance, comme en témoignent encore les traités de Gabriel Naudé⁷ et du jésuite Claude Clément⁸, publiés quelques années après les *Vacationes autumnales*. Ainsi, quand les jeunes gens arrivent devant l'armoire contenant les ouvrages d'éloquence et de poésie, ils admirent les portraits de Démosthène et Cicéron, qui font l'objet d'un chapitre chacun⁹. Rivalisant avec Plutarque qu'il cite à plusieurs reprises, Cressolles entreprend donc, par la description successive de ces portraits, une sorte de parallèle. Si le siècle précédent s'était montré friand des Vies des hommes illustres, en se plaisant à confronter le récit biographique à la représentation illustrative volontiers emblématique¹⁰, Cressolles part quant à lui de la représentation plastique, qu'il ne donne pas à voir directement – il n'y a pas d'illustration dans les *Vacationes autumnales* –, et c'est par la description et le commentaire que provoquent ces images qu'il livre indirectement un point de vue sur ces grands hommes. Les images sont cependant clairement à l'esprit de ses lecteurs, soit parce qu'ils lisent le traité dans une bibliothèque elle-même ornée de bustes à l'antique, soit parce qu'ils ont en mémoire des ouvrages qui reproduisent ces portraits¹¹. Cressolles met ainsi en scène le dialogue, souhaité par Gabriel Naudé, entre les grands auteurs et leurs lecteurs : cette méditation collective devant les images des auteurs est le prélude à la lecture¹².

6 La même idée est présente dans la dédicace de ses *Illustrium imagines* faite par Théodore Galle à Eberhard, évêque de Speier, dans l'édition de 1598 (le texte disparaît en 1606) : *Illustrium imagines. Ex antiquis marmoribus nomismatibus et gemmis expressæ, Quæ extant Romæ maior pars apud Fulvium Vrsinum, Theodorus Gallæus delineabat Romæ...*, Antuerpiæ, Ex officina Plantiniana sumptibus Theodori Gallæi. Voir F. Vuilleumier, « Sous l'œil de Sénèque : les quatre philosophes en miroir de la galerie palatine de Florence », dans *Juste Lipse (1547-1606) en son temps*, dir. C. Mouchel, Paris, Champion, 1996, p. 295-320 : en part. p. 302-303 et notes ; 312 et notes.

7 G. Naudé, *Avis pour dresser une bibliothèque* [Paris, Rolet le Duc, 1644], éd. B. Teyssandier, Paris, Klincksieck, 2008. *Editio princeps* : Paris, François Targa, 1627.

8 Claude Clément, *Musei, sive Bibliothecæ tam priuatæ quam publicæ extractio, instructio, cura, usus, libri quattuor*, Lugduni, J. Prost, 1635.

9 Cressolles, *Vacationes autumnales*, *op. cit.*, I, 9, p. 70-76 : *Demosthenes nouo peniculo fabre effigiatus. Quæ illius munditia in cultu. Ἐρμοῦ λογίου τύπος. Num muneribus corrumpi solitus. Eius incredibilis eloquentiæ vis adumbrata. Ibid.*, I, 10, p. 77-85 : *M. Tullii Ciceronis effigies, fuit εἴρων, oppido quam ridiculorum auceps. Coronata eiusdem eloquentia, luce et flammis prodigio illuminata. Linguæ et ingenii omnium confessione diuinitas.*

10 Voir P. Eichel-Lojkine, *Le Siècle des grands hommes. Les recueils de Vies d'hommes illustres avec portraits du XVI^e siècle*, Louvain, Peeters, 2001.

11 Voir F. Orsini, *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatibus expressa cum annotationibus ex bibliotheca Fului Vrsini, A. Lafrerii formeis*, [Venetiis, in ædibus Petri Dehuchino], 1570.

12 G. Naudé (*Avis pour dresser une bibliothèque*, *op. cit.*, p. 304-307), par souci d'économie, se contente de « copies bien faites et tirées de ceux qui ont été les plus célèbres en la profession des lettres, pour juger en un même temps de l'esprit des auteurs par leurs livres et de leur corps et figure et physionomie par ces tableaux et images, lesquelles, jointes aux discours

L'armoire dédiée à la « Poésie et l'Éloquence » contient de nombreux livres dont les titres sont en lettres dorées. Victor invite Juventius, d'abord fortement impressionné par cette profusion d'ouvrages, à regarder deux tableaux placés en hauteur, localisation correspondant à ce que préconise Claude Clément¹³. Le premier, qui fait l'objet du chapitre consacré à Démosthène, retiendra notre attention. C'est le portrait d'un homme à mi-corps. Une inscription dorée porte la mention : Ἑρμῆς (Hermès). Un cartouche représente une citadelle assiégée devant laquelle un vaillant guerrier triomphe d'une bête sauvage polycéphale. Sensible comme les jésuites de son époque au pouvoir des images, Cressolles construit son chapitre comme un commentaire polyphonique de cette œuvre d'art, en trois mouvements. Juventius, l'élève de rhétorique, ouvre le feu en livrant ses impressions sur le buste, tout heureux de montrer ses connaissances sur Démosthène. L'inscription fait l'objet d'un petit débat avec Victor, qui ne partage pas ses analyses. Honoratus prend enfin la parole pour commenter le petit tableau¹⁴.

LE BUSTE DE DÉMOSTHÈNE

Le narrateur décrit le portrait en ces termes :

Le premier [tableau] représentait le buste d'un homme, presque nu, si on excepte que le pan de son manteau retombait sur une de ses épaules ; son visage était glabre, sa tête nue¹⁵.

Juventius reconnaît aussitôt la reproduction d'un marbre de Tarragone représentant l'orateur athénien qu'il aurait vue au début d'une *Vie* de Démosthène (*Demosthenicæ vitæ initio*) écrite par un auteur très savant et très cultivé (*vir summa doctrina et humanitate*), dont il ne précise pas le nom. Il s'agit vraisemblablement de la réédition des œuvres d'Eschine et de

que plusieurs ont fait de leur vie, servent à [son] avis d'un puissant aiguillon pour exciter une âme généreuse et bien née à suivre leurs pistes et à demeurer ferme et stable dans les airs et sentiers battus de quelque belle entreprise et résolution » (cité par J.-L. Haquette, « La place de l'iconographie... », art. cit., p. 199).

- 13 C. Clément, *Musei, sive Bibliothecæ extractio*, op. cit., I, VIII, ch. 4, p. 248 : « Le second lieu destiné à ces portraits me semble devoir être l'espace entre le plafond de la bibliothèque et les armoires à livres, de sorte qu'en effet les portraits des auteurs dominent leurs œuvres et qu'ils semblent les protéger comme d'en haut. Je propose de faire cela, parce que je le vois faire actuellement, et parce qu'un tel emplacement allie commodité et beauté » (trad. J.-L. Haquette, « La place de l'iconographie... », art. cit., p. 201-202).
- 14 Nous donnons en annexe le texte du chapitre qui fait l'objet de notre étude, à partir de la description du tableau. On y trouvera les références précises des auteurs cités par Cressolles.
- 15 Cressolles, *Vacationes autumnales*, op. cit., p. 70 : *Prior[tabula] hominis effigiem continebat ad vmbilicum, nudo pæne corpore, nisi quod humerum vnum pallii veluti lacinia contegeret : facies erat inuestis, nudum caput*. Sauf indication contraire, nous traduisons.

Démosthène publiée en 1606 au nom de Hieronymus Wolf¹⁶. Le portrait tarragonais figure au début de la vie de Démosthène, reprise à Andreas Schott, qui est donc l'auteur très savant dont parle Juventius¹⁷. Si aucun buste de l'orateur athénien ne figure dans l'ouvrage de Fulvio Orsini, l'édition illustrée par Théodore Galle et commentée par Jean Lefebvre de Bamberg¹⁸ comporte un médaillon de marbre en bas-relief trouvé à Tarragone (*Marmor Tarracone, in prædio suburbano*)¹⁹. Ce marbre est aujourd'hui perdu²⁰. Sur la gravure de Théodore Galle, le nom de Démosthène, en grec, figure sur le disque, dans l'espace libre entre l'épaule et l'oreille gauche. Un cartouche portant le nom de l'orateur est placé en haut de l'image, tandis qu'un autre cartouche, en bas, porte l'inscription descriptive citée ci-dessus. On ne voit de son vêtement que le pan de son manteau, sur le côté droit de l'orateur, au lieu du côté gauche, et Démosthène n'a pas de barbe, ce qui correspond à la description du narrateur.

294

Cressolles transpose le dispositif de la page imprimée dans le décor fictif de sa bibliothèque : à la place d'un titre explicite (*Demosthenes*), il fait figurer un *elogium* énigmatique (Ερμῆς) qui ne manque pas de provoquer la surprise, et il substitue à l'inscription descriptive et explicative (*Marmor Tarracone, in prædio suburbano*) un cartouche figuré nécessitant une explication. C'est le contraire de l'emblème, qui comporte en principe trois parties : titre, image et épigramme. Si l'emblème est initialement pour André Alciat un jeu de lettres construit autour de l'épigramme, l'image ne venant qu'ensuite, chez

16 Hieronymus Wolf, *Demosthenis et Æschinis Principum Græciæ Oratorum opera. Cum utriusque autoris vita et Ulpiani commentariis, nouisque Scholiis, ex Quarta eaque postrema recognitione, Græcolatina...*, Francofurti, apud C. Marnium [successeur de A. Wechel] et Hæredes J. Aubrii, 1604.

17 « Vita Demosthenis Olympiadibus ac præturis atheniensium distincta, Ex parallelis And. Schotti Antuerp. Societ. Iesu. Accessionibus locupletior, ut uicem præbeat Commentarii in Demosthenem, Æschinem, atque Isocratem », *Ibid.*, p. [xvii]r^o. Nous remercions F. Vuilleumier Laurens qui nous a donné les références de l'édition de Wolf, identifiant ainsi l'ouvrage obscurément cité par Cressolles.

18 Sur Jean Lefebvre de Bamberg, médecin de Paul V, voir F. Vuilleumier, « Sous l'œil de Sénèque », art. cit., p. 302-303.

19 Théodore Galle, *Illustrium imagines. Ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressæ: Quæ extant Romæ, maior pars apud Fuluium Vrsinum. Editio altera, aliquot Imaginibus, et I. Fabri ad singulas commentario auctior atque illustrior. Theodorus Gallæus incidebat*, Antuerpiæ, J. Moretus, 1606. La première édition illustrée par Théodore Galle (Anvers, 1598), ne comporte pas les commentaires de Jean Lefebvre. Le médaillon de Démosthène figure p. 55 et le commentaire correspondant p. 37-38. D'après Lefebvre, Fulvio Orsini possédait un dessin de cette œuvre, mais il pensait qu'elle représentait plutôt le général du même nom ayant pris part à la Guerre du Péloponnèse. [Mais la 1^{re} *editio altera* des *Illustrium Imagines* de 1598 est celle-ci : Ioannis Fabri Bambergensis medici Romani, *In Imagines illustrium ex Fuluii Vrsini bibliotheca, Antuerpiæ a Theodoro Gallæo expressas, commentariis*, Antverpiæ, Ex officina Plantiniana apud Ioannem Moretum, 1606.]

20 Voir G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London, The Phaidon Press, t. II, 1965, p. 215-223.

Cressolles ce sont les images qui dialoguent entre elles, le texte étant réduit à sa plus simple expression²¹.

Juventius s'étonne de la simplicité de la mise de Démosthène, alors que la quasi-nudité de l'orateur est due à la perspective offerte par le buste : dans une statue en pied, on aurait vu davantage le manteau. Il le juge même d'une laideur extrême (*insignem ad deformitatem*), ce qui est une exagération par rapport au marbre de Tarragone. Le terme qu'il choisit, comme souvent en latin, peut avoir un sens concret et une valeur abstraite tout à la fois : la *deformitas* est laideur physique ou morale, et c'est ce dernier aspect qui motive le commentaire esthétique. Cressolles exploitera les correspondances entre physique et moral dans le livre II, entièrement dédié au geste oratoire en ayant parfois recours à la physiognomonie. Le jeune homme oppose à la représentation plastique une énumération de témoignages anciens assurant l'élégance de Démosthène. Mais alors qu'on attendrait un correctif réintroduisant l'orateur dans la sphère de la civilisation par rapport à ce portrait jugé rugueux et effrayant et le réhabilitant comme moelle de la persuasion (*Suada medullam*), c'est un tout autre portrait, pêchant par l'excès inverse, qui ressort des propos naïfs du jeune homme.

Les premiers témoignages ont trait à l'attitude efféminée que l'on a parfois reprochée à Démosthène, en glosant notamment sur son surnom de Batalos. Plutarque pense que c'est parce qu'il portait des vêtements de femme dans sa jeunesse (*Vita X oratorum, Demosthenes*, 847e)²². Il se fonde sans doute sur le passage d'Eschine cité ensuite dans lequel l'orateur évoque, avec une intention polémique, le « petit manteau de laine fine » de son adversaire pour expliquer ce surnom (*Contre Timarque*, 131). Cressolles ajoute en marge la référence d'un chapitre d'Aulu Gelle qui réunit Démosthène et Hortensius sous la thématique de l'élégance excessive associée au manque de virilité (I, 5). Or Hortensius, comme Démosthène, reste dans les mémoires pour la qualité de son action oratoire. Vient encore une citation de Jean Tzetzés qui se situe au début du chapitre consacré à l'orateur athénien, où il traite de ses mœurs et décrit son vêtement efféminé (*Chiliades*, VI, 90-91). Dinarque, adversaire virulent de Démosthène, dit qu'au milieu d'Athènes malheureuse, il se promenait sans vergogne avec de l'or aux doigts : χρυσὸν ἐκ τῶν δακτύλων ἀναψάμενος (Demosthenes, 35-36). L'édition de Michel Nouaud ne comporte pas le terme χρυσὸν, sans que mention soit faite dans l'apparat critique de la version

21 Voir F. Vuilleumier Laurens, P. Laurens, *L'Âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du xv^e au xvii^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, chap. 4 « L'invention de l'emblème par André Alciat et le modèle épigraphique », p. 89-112.

22 Cressolles attribue à Plutarque la *Vie de Démosthène*, qui figure parmi les *Vies des dix orateurs*, aujourd'hui considérées comme apocryphes et donc attribuées au Pseudo-Plutarque, mais éditées parmi les *Moralia*. Nous rectifierons dans la suite de cet article.

suivie par Cressolles²³. Si le sens littéral est différent, le contexte de la citation est cependant clair : Dinarque reproche à Démosthène de faire étalage de ses richesses dans la cité d'Athènes alors éprouvée. Plutarque, enfin, mentionne le fait que Démosthène arbora un vêtement de fête le jour de la mort de Philippe (*Demosthenes*, 22, 3). Sous couvert de critiquer le manque d'habileté de l'artiste, Juventius dénonce le caractère efféminé de Démosthène, que l'allusion soit directe (Eschine et Pseudo-Plutarque, Aulu Gelle, Jean Tzetzés), ou légèrement détournée (Dinarque et Plutarque). L'enjeu est de remettre en question la moralité de l'orateur.

Juventius reproche encore à l'artiste ibérique de ne pas avoir mis à Démosthène le vêtement avec lequel il s'était voilé la face au moment de mourir dans le temple de Neptune. L'anecdote, rapportée par Plutarque, donne à Démosthène la noblesse d'une mort honorable après des moments moins glorieux : l'orateur, en fuite après la victoire macédonienne, se réfugia dans le temple de Poséidon et, pour échapper à ses ennemis, préféra se donner la mort en avalant du poison (*Demosthenes*, 29, 4). Ce faisant, il se voila la face, à la manière des moribonds, et le récit de Plutarque n'est pas sans rappeler la mort de Socrate, comme le souligne Robert Flacelière dans son édition.

Cressolles fait intervenir des contemporains hostiles à l'orateur (Eschine et Dinarque) et des témoignages plus tardifs. C'est à partir du 1^{er} siècle av. J.-C. que Démosthène, controversé de son vivant, devint le modèle de l'orateur largement admiré, attitude qui atteignit son paroxysme à l'époque de la Seconde sophistique. Laurent Pernot a montré que si ce mouvement allant dans le sens d'une admiration croissante est globalement juste, il y eut toutefois des « voix discordantes » pour prendre de la distance par rapport à cette attitude trop unanimement élogieuse²⁴.

Juventius juge alors que le buste qu'il a devant les yeux est bien moins beau que la statue érigée par les Athéniens pour honorer Démosthène après sa mort²⁵. Il s'agit d'une statue en pied de Polyuctos d'Athènes, bien connue aujourd'hui grâce à des copies romaines : l'orateur est revêtu de l'*himation* dont un pan

23 Dinarque, *Discours*, éd. M. Nouaud, trad. L. Dors-Méary, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 (1990).

24 Pour une vision synthétique de la question, voir L. Pernot, « La survie de Démosthène et la contestation de la figure de l'Orateur dans le monde gréco-romain », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 146, 2, 2002, p. 615-636. Le dossier a fait l'objet d'un ouvrage à part entière : *id.*, *L'Ombre du Tigre : recherches sur la réception de Démosthène*, Napoli, M. d'Auria, 2006.

25 Les quatre sources antiques qui font état de cette statue sont : Ps.-Plut., *Vita X orat.*, *Dem.*, 847a et 847d ; Plut., *Dem.*, 30 ; Paus. I, 8, 2 ; Anth., II, 23-31. Voir M. Müller-Dufeu, *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2002, p. 551-552, n° 1619-1622.

revient sur l'épaule gauche²⁶. Cette œuvre est célèbre par une anecdote racontée par Plutarque (*Demosthenes*, 31) : les mains croisées de l'orateur servirent d'abri au trésor d'un soldat, détail qui fut utilisé pour vanter la probité de Démosthène. Juventius n'en parle pas. Négligeant de décrire l'œuvre d'art, il ne retient que l'épigramme gravée sur son piédestal, qui aurait été rédigée par l'orateur avant de mourir : « Si tu avais eu, Démosthène, autant de force [*ῥώμη / robur*] que d'éloquence [*γνώμη / eloquium*], jamais l'Arès macédonien n'eût dominé la Grèce²⁷ ». Si le terme *robur* pour rendre *ῥώμη* est transparent, le choix d'*eloquium* comme équivalent de *γνώμη* est signifiant : par sa traduction, Cressolles oppose l'art oratoire de Démosthène à ses échecs politiques, voire à ses erreurs.

Autre encore était l'effigie en bronze de Démosthène que Brutus rangeait parmi ses propres *imagines*. Cicéron mentionne le fait dans l'*Orator* (110) pour souligner le goût de Brutus pour Démosthène et impliquer le destinataire du traité. Ce n'est qu'une formule pour dire la supériorité de Démosthène, qui ne le cède en rien à Lysias, Hypéride et Eschine dans l'art oratoire. Cette référence établit cependant le lien entre l'image et le véritable sujet des *Vacationes autumnales*, à savoir l'art oratoire, à travers le prisme de l'action oratoire.

En comparant trois sculptures, le marbre de Tarragone qu'il a sous les yeux, la statue honorifique évoquée par Plutarque dont il ne relève que l'inscription et celle de Brutus mentionnée par Cicéron, dont il ne retient que la matière, le bronze, Juventius fait figure d'esthète. En tout cas, il y a un jeu entre la belle statue absente, dont l'inscription trouve sa place dans le texte de Cressolles, et la statue imparfaite qu'ils ont sous les yeux, avec son inscription énigmatique, très brève, qui va faire l'objet de la partie suivante de la discussion.

L'INSCRIPTION : « HERMÈS »

Juventius s'interroge alors sur l'inscription qui figure au-dessus du portrait : « Hermès ». Il sait qu'Hermès était le dieu de l'éloquence, et c'est l'interprétation à laquelle il songe en premier, mais cela ne le satisfait pas, car Démosthène n'est pas le seul orateur à pouvoir prétendre à ce titre. Hermès étant aussi le dieu du profit et du lucre, il entreprend de rappeler, non sans quelques scrupules, l'avidité de Démosthène, et notamment la célèbre affaire d'Harpale, dont

26 Une statue trouvée en Campanie, sculptée vers 280-279 ap. J.-C., est conservée aujourd'hui à Copenhague (Ny Carlsberg Glyptotek). Voir G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, op. cit., t. 1, p. 215-223, n° 1 et 32, et fig. 1397-1400 ; A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven/London, Yale University Press, t. II, *Plates*, 1990, fig. 614-616.

27 Εἴπερ ἴσῃν γνώμην ῥώμην Δημόσθενες εἶχες, / Οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἤρξεν Ἄρης Μακεδών. Ce distique n'est reproduit que dans Plutarque et le Pseudo-Plutarque.

on peut trouver le récit chez Plutarque (*Demosthenes*, 25, 5-6). Le dignitaire macédonien, déconsidéré auprès d'Alexandre, se réfugia à Athènes et tenta de gagner les hommes politiques à sa cause. Démosthène se laissa corrompre par son or et prétendit le lendemain ne pas pouvoir prendre la parole à l'Assemblée en raison d'une angine (*συνάγχη*). Les gens d'esprit se moquèrent de l'orateur, soupçonnant que la véritable maladie de Démosthène était plutôt l'appât du gain (*ἀργυράγχη*). Cette affaire valut la prison puis l'exil à l'orateur. Juventius rapporte que, selon Plutarque, Harpale avait su évaluer son homme à l'expression de son visage et de son regard (*Demosthenes*, 25, 5). Sans citer de passage précis, il ajoute le témoignage d'Eschine, qui a souvent reproché à son adversaire sa vénalité (*δωροδοκία*). Une rapide enquête dans le seul *Contre Ctésiphon* révèle en effet de nombreuses occurrences des mots de même racine²⁸. Comme souvent chez Cressolles, c'est la référence suivante qui explicite la précédente : Diodore de Sicile reprend Eschine (*Contre Ctésiphon*, 173), qui suppose que Démosthène a reçu de l'argent du Grand Roi de Perse (XVII, 4, 8)²⁹.

L'orateur athénien s'est d'ailleurs glorifié lui-même de son goût pour l'argent : Juventius rapporte l'anecdote de l'acteur Polus se targuant d'avoir gagné un talent en deux jours, auquel Démosthène aurait répondu qu'il en avait gagné cinq en un seul jour, simplement en se taisant. Cressolles ne donne pas de référence, mais on trouve cette anecdote dans le Pseudo-Plutarque, à la fin de la biographie, hors contexte, dans la rubrique consacrée aux bons mots de l'orateur (*Vitæ X oratorum, Demosthenes*, 840b). Aulu Gelle en donne une version différente, l'acteur auprès duquel Démosthène se vante n'étant plus Polus mais Aristodème (XI, 9). L'auteur romain raconte comment des ambassadeurs de Milet, venus demander du secours à Athènes, avaient corrompu Démosthène. Ce dernier, le jour où il devait prendre la parole, annonça qu'il avait mal à la gorge : Aulu Gelle rapporte le jeu de mot évoqué plus haut (*συνάγχη / ἀργυράγχη*). La similitude des anecdotes permet d'établir un lien avec l'affaire d'Harpale.

Juventius, tout content d'avoir pu faire montre de ses connaissances, pense donc que l'artiste s'est moqué de Démosthène et de son âpreté au gain.

²⁸ Cressolles ne donne pas de référence précise, car Eschine reproche fréquemment à Démosthène sa vénalité. Les mots de la racine de *δωροδοκία* foisonnent dans le *Contre Ctésiphon*, par exemple. Voici le résultat d'une rapide recherche de vocabulaire : *δωροδοίας / ἔδωροδόκησαν* (58) ; *τὸ Δημοσθένους δωροδόκημα* (69) ; *Δημοσθένης [...]* *δωροδοκίας* (94) ; *τοῦ δωροδοκῆματος* (104) – le terme désigne ici l'argent destiné à corrompre Démosthène ; *δωροδοκοῦντα* (105) ; *τῆς δὲ Δημοσθένους δωροδοκίας* (129) ; *δωροδοκῶν* (143) ; *ἀβίωτων ἠγησάμενος εἶναι εἴ τινας ἀπολειφθήσεται δωροδοκίας* (149) ; *ἢ Δημοσθένους δωροδοκία* (156) ; *τὰ δημόσια δωροδοκῆματα* (209) ; *τὴν τοῦ Δημοσθένους ἐν τῇ πολιτείᾳ δωροδοκίαν* (214) ; *τὰ περὶ τὴν Εὐβοίαν δωροδοκῆθέντα* (221) ; *Τὰς μὲν γὰρ περὶ τοὺς Ἄμφισσέας καὶ τοὺς Εὐβοέας δωροδοκίας παραλείπτω* (237) ; *δωροδόκος* (244) ; *τῶν δωροδοκῆμάτων* (257) ; *δωροδοκῆσαντα* (259).

²⁹ On trouve une allusion à la corruption de Démosthène par le Grand roi de Perse chez Plutarque (*Dém.*, 20, 4).

Victor n'est pas d'accord et propose une autre interprétation de l'inscription « Hermès ». Il commence par rappeler que Photius confère presque une valeur de proverbe à l'expression : « C'est le second Mercure » (*Alter Mercurius*), employée pour désigner le plus grand des orateurs³⁰. Il introduit aussitôt après une citation d'Ælius Aristide, plus développée : Démosthène, « dont personnellement je dirais qu'il est l'empreinte de quelque Hermès Logios descendu parmi les hommes » (*Pro Quattuor [Oratio, III], 663*)³¹. D'après Laurent Pernot, Aristide serait à l'origine de cette expression promise à un bel avenir, qui marque à la fois son admiration profonde pour Démosthène et le statut quasi divin qu'il confère à l'art rhétorique, en l'occurrence dans un discours de défense de celle-ci contre les attaques des philosophes³². Or dans la bibliothèque des *Vacationes autumnales*, Démosthène représente la rhétorique, avec Cicéron. Victor songe ensuite à Eunape qui rapporte comment le sophiste Proæresius, après une démonstration de virtuosité, fut acclamé par le public et qualifié de « modèle d'Hermès, dieu de l'éloquence » : Ἑρμοῦ Λογίου τύπον (*Vita sophistarum*, 490). Eunape aurait employé l'expression à dessein, étant à la fois admirateur d'Hermès, d'Aristide et de Démosthène³³. Cette citation ne fait que renforcer celle d'Aristide : en déplaçant le compliment de Démosthène à Proæresius, Victor l'étend à toute la rhétorique, et l'on sait le goût de Cressolles pour la Seconde sophistique³⁴. Par ces deux citations, c'est l'éloquence en gloire, qui, au-delà de l'individu Démosthène, s'exprime. Avec Victor, on quitte le domaine de l'histoire pour arriver à celui du mythe.

L'élève de philosophie fait ensuite allusion à deux lettres de l'Empereur Julien, adressées respectivement aux philosophes Maxime et Jamblique (*Epistule* 191 et 186)³⁵. Dans les deux cas, l'auteur utilise l'expression pour saluer non seulement l'éloquence, mais surtout l'acuité du jugement de son destinataire, dont il attend une expertise sur ses propres œuvres. Pleine de sens qu'elle était sous le calame d'Aristide ou encore d'Eunape, l'expression se banalise en devenant une formule

30 L'expression *Alter Mercurius* n'apparaissant pas chez Photius dans la partie consacrée à Démosthène, nous faisons l'hypothèse que, comme souvent, Cressolles réunit deux citations en une seule : Photius ayant lui-même cité le passage d'Ælius Aristide donné juste après (*Bibl.*, 248, 437 b 21-29).

31 Ælius Aristide, *Opera omnia*, t. I. *Livre I. Le discours politique*, éd. F. Waltharius Lenz, C. Allison Behr, Leiden, Brill, 1978 : ὃν ἐγὼ φαίην ἂν Ἑρμοῦ τινος Λογίου τύπον εἰς ἀνθρώπους κατελθεῖν (trad. L. Pernot).

32 L. Pernot, *L'Ombre du Tigre*, *op. cit.*, chap. 3, p. 129-175 : « L'empreinte d'Hermès Logios » ; en annexe, *ibid.*, p. 262-270 : un *corpus* d'auteurs ayant usé de cette expression, d'Ælius Aristide aux auteurs byzantins.

33 *Ibid.*, p. 158-159.

34 Cressolles, qui cite l'expression dans le *Theatrum Veterum Rhetorum*, en connaît manifestement l'origine. Voir L. Pernot, *L'Ombre du Tigre*, *op. cit.*, p. 149.

35 Ces deux lettres figurent aujourd'hui parmi les écrits apocryphes ou du moins incertains de Julien et sont attribuées par certains éditeurs à un sophiste de son temps.

élogieuse venue orner le langage de la correspondance. C'est un usage dévoyé par la sophistique, mais Cressolles ne semble pas faire cas de cela.

Victor répond ensuite à l'accusation d'avidité. Démosthène, à en croire Pausanias, était innocent dans l'affaire d'Harpale : après la mort de ce dernier, on a pu intercepter un de ses esclaves qui portait avec lui la liste des hommes corrompus par le dignitaire macédonien et Démosthène n'y figurait pas (II, 33, 3). Plutarque dit lui aussi que l'orateur athénien ne se laissa jamais corrompre par l'or de Philippe (*Demosthenes*, 14, 2). Ce n'est pas faux, mais Plutarque ajoute dans la même phrase qu'il le fut par l'Asie. Victor fait donc (à dessein ?) un contresens grossier sur Plutarque, ce qui teinte le propos de Cressolles d'ambiguïté. La Souda, qui qualifie Démosthène d'incorruptible (*ἀδωρότατος*), vient appuyer le propos du jeune homme (*cf.* art. Δημοσθένης, E 455).

300 Honoratus intervient alors pour clore le débat, en rappelant que les Anciens étaient divisés sur le sujet de l'honnêteté de Démosthène³⁶. Derrière cette question précise se dessine toute l'ambiguïté de la réception de l'orateur athénien, concernant non seulement son honnêteté mais aussi sa conduite politique.

LE PETIT TABLEAU

Honoratus attire alors l'attention de ses camarades sur le tableau représentant le siège d'une citadelle, figuration allégorique de la puissante éloquence de Démosthène. Avant d'étudier le commentaire que le jeune homme propose à ses camarades, revenons à l'*ekphrasis* qui prend place au début de l'épisode. La citadelle est assiégée de toutes parts, dans le ciel comme sur la terre :

On voyait en effet dans un air épais, aux lourds nuages fracassés, vibrer la foudre, crépiter les éclairs, gronder le tonnerre, presque chanceler le palais de Jupiter dans l'azur étoilé. Sur le sol, des béliers aux cornes recourbées et au front d'airain, oscillant au bout de leur corde, frappaient contre les remparts et butaient violemment contre les pierres d'angle. Une flèche de roseau, grosse d'un feu de soufre, flamboyante (appelée trait incendiaire) traversait les airs de son vol, des balistes tendues menaçaient de démolir la place, le son éclatant des trompettes assourdissantes, pour employer le mot juste, retentissait. Un homme joyeux, ardent et plein de courage comme le fameux champion homérique, prenait d'assaut la citadelle, enchaînait une bête sauvage hérissée de plus d'une tête, victoire noble et glorieuse, spectacle agréable et plein de volupté.

36 La question n'est pas historiquement tranchée : voir P. Carlier, *Démosthène*, Paris, Fayard, 2007 (1990), p. 264-265.

Nam denso aëre, grauidisque nubibus et elisis, vibrare fulmina videbantur, micare ignes, cieri tonitrua, labare Iouis pene coerulea stellansque regia: humi arietes reciprocicornes aenea fronte e sparto penduli coruscabant in moenia, quadrasque biformes efflictim petebant: sagitta cannea sulphureo igne foeta et collucens, malleolum dicunt, per aëra volabat, intentæ baliste ruinam minitabantur, tubarum sonantium clangor (ita sane diceret) exaudiebatur. Lætus quidam acer et animosus, velut Homericus ille πρῶτος in arcem inuadebat, belluam vnam multis capitibus horrescentem vinciebat, nobili victoria et gloriosa, iucundo spectaculo plenissimo voluptatis.

Cette hypotypose donne à voir, à sentir et à entendre la violence de la scène de siège, prélude à la description du personnage figurant au premier plan. La première phrase se déploie entre les verbes *videbantur* et *exaudiebatur*. Cressolles guide le regard du spectateur en commençant par le haut du tableau et par un complément de lieu (*denso aëre*). Autour du verbe *videbantur*, on peut considérer dans un premier temps un rythme ternaire, mettant en parallèle des notes complémentaires propres à évoquer un ciel d'orage, et s'adressant à des sens différents: le toucher (*vibrare fulmina*), la vue (*micare ignes*) et l'ouïe (*cieri tonitrua*). Mais l'auteur ajoute, dépendant toujours de *videbantur*, un dernier infinitif à valeur hyperbolique (*labare Iouis [...] regia*): c'est le palais même de Jupiter qui est prêt à sombrer. L'hyperbole est confortée par l'ordre des mots, qui rapproche *Iouis* de *labare*, comme si le dieu lui-même était directement menacé. Jupiter représente l'ordre du monde bouleversé dans cette scène de chaos. Un deuxième segment, toujours dans la première phrase, annoncé lui aussi par un complément de lieu, déplace le regard vers le sol (*humi*). Sur la terre, même violence, marquée par la description précise des béliers (le groupe nominal est très développé autour de *arietes*), et le procédé d'amplification qui consiste à redoubler le groupe verbal avec une construction en chiasme (*coruscabant [...] efflictim petebant*). À la lourdeur du bélier, le troisième segment de la phrase vient ajouter du mouvement en énumérant trois autres types d'armes: la légèreté d'une flèche enflammée qui vole dans le ciel (la trajectoire de la flèche, sollicitant le sens de la vue, étant comme mimée par la succession des compléments développant le groupe nominal à partir de *sagitta*); par effet de contraste, la pesanteur des balistes se suffit à elle-même, et tient en quatre mots; elle s'adresse au toucher, tandis que le verbe *minitabantur* rythme la scène en retenant le mouvement fatal qui ferait passer la citadelle de ville assiégée à l'état de ruine, où tout serait accompli; enfin, c'est à l'ouïe que fait appel Cressolles, avec le son des trompettes et le verbe auquel il aboutit: *exaudiebatur*. Conscient de son audace, le jésuite souligne l'effet d'une parenthèse: *ita sane diceret*.

La phrase suivante décrit le personnage qui occupe le premier plan du tableau. Les dieux étant chancelants, le héros triomphe : l'allusion au champion homérique souligne la dimension épique. Ce vaillant guerrier fait penser à Hercule triomphant de Cerbère, monstre à plusieurs têtes, comme le suggère Honoratus un peu plus loin. Selon la légende, Hercule dut triompher du monstre à mains nues. L'attitude du héros contraste avec le reste de la scène : à la violence et à l'incertitude du combat fait place la victoire apaisée, triomphante et joyeuse (*letus*, avant *animosus*). La phrase se termine sur la gloire du héros (*nobili victoria et gloriosa*) et le plaisir du spectateur, souligné par la double mention de *iucundo* et *plenissimo voluptatis* encadrant *spectaculo*, dans un effet d'amplification : on devine que le spectacle ne se limite pas au héros triomphant, mais s'étend à l'ensemble de la scène, voire au plaisir de la description virtuose qui vient d'être offerte au lecteur. Le tableau montre dans un espace unique deux moments successifs d'un même épisode, l'assaut et la victoire, la deuxième étant d'autant plus éclatante que le premier est effroyable.

Honoratus, sans suivre l'ordre de la description, reprend les traits saillants du tableau, comme autant de mots-clés : machines de guerre, trompettes, éclairs, béliers, assaut. Il affirme que cette scène allégorique représente l'éloquence véhémence de Démosthène et justifie son propos en cherchant chez les auteurs ayant parlé de rhétorique des métaphores guerrières. Plinie le Jeune emploie, pour désigner le style de l'éloquence judiciaire, la formule suivante : *pugnacem et bellatorium stylum* (*Epistula*, VII, 9, 7). L'image d'un Démosthène qui, tel un général acharné, prend par la force des villes fortifiées se trouve dans les écrits de ses principaux adversaires. L'expression d'Eschine est à peine métaphorique : « Démosthène ayant violenté l'assemblée avec ses discours » (*τῷ λόγῳ προσβιασάμενος*), le verbe *προσβιάζομαι* n'étant pas uniquement propre au combat (*Contre Ctésiphon*, 72). Le propos de Philippe de Macédoine est en revanche explicite : d'après le Pseudo-Plutarque, ce dernier comparait les discours de Démosthène à des soldats, « à cause de la vigueur [littéralement : puissance guerrière] de son éloquence » (*διὰ τὴν πολεμικὴν δύναμιν*) et les pensées d'Isocrate à des athlètes (*Vita X oratorum, Demosthenes*, 845d). Le propos d'Eschine est péjoratif, la violence faite par l'éloquence de Démosthène étant perçue comme un outrage à ses concitoyens, tandis que Philippe rend hommage aux qualités de son adversaire.

Pour ce qui est des engins de siège, Philippe, d'après Lucien, a aussi comparé les harangues de Démosthène à des béliers et des catapultes (*Demosthenis encomium*, 38). Honoratus songe alors à un passage de Quintilien :

Il y a une telle énergie chez [Démosthène], tout y est d'une telle densité, comme tendu par des cordes, il y a une telle absence de relâchement, une telle

mesure dans l'expression, qu'on ne saurait rien y trouver qui manque ou qui soit en trop³⁷.

S'il y a bien métaphore (*quibusdam neruis*), le référent est ambigu : la corde pourrait être, comme ailleurs, celle de la lyre, même si le terme est employé aussi pour les armes de jet. Cressolles emploie dans la description du tableau le même adjectif pour la baliste que Quintilien pour le style, ce qui tire l'énoncé du rhéteur latin vers la métaphore guerrière.

L'adjectif *κρουστικός* – « qui heurte » – rappelle à Honoratus le mouvement du bélier contre la citadelle assiégée. Il ne donne pas de référence, mais on trouve le terme chez Lucien, appliqué au style de Démosthène (*Demosthenis encomium*, 32). Il songe aussi à l'adjectif *ἐναγωνίος*, usuel pour désigner un style véhément. Isidore de Péluse, dans une lettre adressée au sophiste Harpocras, compare rapidement Platon, Thucydide, Isocrate et Démosthène, et relaie l'avis de certains pour qui ce dernier « surpasse tout le monde en habileté, acuité, pathétique et véhémence », ἐν τῷ δεινῷ καὶ πικρῷ, καὶ παθητικῷ, καὶ ἐναγωνίῳ (*Epistula* 1697, 11-14)³⁸. Honoratus ne retient de cette énumération que le premier et le dernier terme qui conviennent mieux au domaine militaire.

Il remarque ensuite que le bruit des trompettes entraîne les âmes d'une manière admirable et pousse les soldats au combat. Ce n'est pas autrement que Théopompe, chez Plutarque, décrit l'effet des discours de Démosthène sur ses concitoyens (*Demosthenes*, 18, 2)³⁹. Le style du sophiste Polémon fut comparé à la trompette des Jeux olympiques par Philostrate, en des termes qui auraient pu s'appliquer à l'orateur athénien : l'emploi de l'adjectif *ἐναγωνίος* justifie le rapprochement (*Vitae sophistarum*, 542). Or, juste après l'extrait cité, Philostrate souligne explicitement la parenté de style entre Polémon et Démosthène, ce qui permet de qualifier le premier d'orateur inspiré.

Honoratus guide le regard de ses camarades vers le haut du tableau, où le ciel, les nuages épais et le tonnerre évoquent au premier abord l'éloquence de Périclès, à laquelle on a attribué le pouvoir de bouleverser la Grèce entière. Le jeune homme s'appuie sur le texte de Lucien pour remarquer avec Thersagoras qu'il ne

37 Quint., *Inst. or.*, X, 1, 76 : *Tanta uis in eo, tam densa omnia, ita quibusdam neruis intenta sunt, tam nihil otiosum, is dicendi modus, ut nec quod desit in eo nec quod redundet inuenias* (trad. retouchée, dans Quintilien, *Institution oratoire*, éd. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, CUF, t. VI, 2003 [1979]). La phrase de Quintilien, que Cressolles ne cite pas dans son intégralité, est d'une facture étonnante : le rhéteur latin, voulant exprimer la tension extrême du style de Démosthène, accumule des corrélatifs différents pour annoncer la consécutive (*tanta, tam, ita, is*), n'hésitant pas à rapprocher l'intensif *tam* de *nihil* (*tam nihil otiosum*). C'est cependant le souci de la juste mesure qui garantit à ce style toute son excellence.

38 Isidore de Péluse, *Lettres*, éd. P. Évieux, Paris, Éditions du Cerf, 2000, t. II.

39 Cressolles ne donne pas la référence et cite ce passage moitié en grec et moitié en latin, comme il le fait souvent.

reste rien des discours de Périclès, tandis que nous pouvons encore admirer ceux de Démosthène (*Demosthenis encomium*, 20). Il compare brièvement les deux éloquences : elles partagent la même intensité, mais celle de l'orateur a l'avantage d'être soutenue par l'art tandis que celle de Périclès serait plus spontanée, donc moins raffinée. Le procédé confère indirectement à Démosthène l'aura du plus grand chef d'État athénien⁴⁰. L'*ekphrasis* comportait l'expression *vibrare fulmina*, empruntée à Cicéron : le fait que les foudres de l'orateur athénien, brillant représentant de l'atticisme, reposent sur l'usage du nombre oratoire est un argument pour le rhéteur romain : les phrases rythmées et harmonieuses ne sont pas forcément un signe d'asianisme (*Orator*, 234).

304

Quant aux éléments ignés du tableau, à savoir les flammes dans le ciel et les traits incendiaires qui volent à travers les airs, ils représentent une âme ardente et inspirée (*ardorem spiritumque magni viri*) qui savait dénoncer avec véhémence le crime et les excès des hommes audacieux (*scelus et impotentiam hominum audacium*). Honoratus emprunte une expression sans lendemain, « sage flambeau », νοήμονα πυρσόν, aux vers de Christodoros, dans l'*Anthologie grecque*, sur la fameuse statue de Polyuctos évoquée précédemment par Juventius (II, 23-31)⁴¹. De même, Lucien attribue à l'orateur une énergie ardente (ὄρμηγν διάπυρον), dans un passage énumérant les qualités de l'orateur (*Demosthenis encomium*, 18). Le Pseudo-Longin en revanche, quand il explique qu'Hypéride, malgré ses nombreuses qualités, laisse le lecteur froid, lui oppose, non sans hyperbole, l'exemple de Démosthène qui

foudroie pour ainsi dire et éblouit de ses éclairs les orateurs de tous les temps.

Il serait plus aisé d'ouvrir les yeux en face de la foudre qui tombe que d'affronter d'un œil sec le choc des passions qui se précipitent sans arrêt chez Démosthène⁴².

Il n'est pas étonnant de trouver ce passage, cité en partie en latin et en partie en grec, dans les *Vacationes autumnales* : le jésuite partage la même inspiration avec le rhéteur antique. Cette citation qui a le mérite d'être brève en contient indirectement une autre, plus développée, à laquelle on ne peut manquer de songer : la célèbre comparaison entre Démosthène et Cicéron (*Traité du sublime*, 12, 4-5).

⁴⁰ Nous considérons que Cressolles prend ici l'éloge de Démosthène au pied de la lettre, même si le texte de Lucien, dont l'authenticité a d'ailleurs été mise en doute, est sans doute ironique. Voir L. Pernot, « La survie de Démosthène... », art. cit., p. 633-634 ; *id.*, *L'Ombre du Tigre*, op. cit., p. 88-89.

⁴¹ *Anthologie grecque*, I. *Anthologie palatine*, t. I. *Livres I-IV*, éd. P. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 (1960).

⁴² Ps. Lgn., *Subl.*, 34, 4 : Καὶ ὡσπερὲι καταβροντᾶ καὶ καταφέγγει τοὺς ἀπ' αἰῶνος ῥήτορας καὶ θᾶπτον ἂν τις κεραυνοῖς φερομένοις ἀντανοῖζαι τὰ ὄμματα δύναιτο ἢ ἀνοφθαλμησαί τοῖς ἐπαλλήλοισ ἐκείνου πάθεισιν (trad. : *Du sublime*, éd. H. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1939).

Grégoire de Nazianze fournit à Honoratus une référence plus complexe. Dans l'oraison funèbre de Basile de Césarée, il rend hommage à l'art oratoire de son ami par une formule savoureuse : « Qui a été aussi grand dans cette rhétorique *qui exhale la puissance du feu*, bien que son caractère ne ressemblât pas à celui des rhéteurs⁴³ » ? On voit là toute l'ambiguïté de ces grands intellectuels chrétiens des premiers temps, formés par la culture païenne, dont ils maîtrisaient les codes mais appelés à fonder la culture chrétienne sur d'autres bases. Peut-être est-ce une clef du chapitre : Cressolles admire visiblement l'orateur athénien, mais il prend ses distances avec l'homme qui est loin d'incarner les vertus chrétiennes, qu'il attend des jeunes gens qu'il veut former. Mais la phrase n'apparaît pas dans son ensemble : Honoratus n'en retient que l'expression de l'*Iliade*, qui s'applique à la Chimère invincible dont sut pourtant triompher le courageux Bellérophon. Même si, *stricto sensu*, c'est indirectement à la Chimère qu'est comparé Démosthène, l'évocation de Bellérophon rappelle le héros mythologique décrit au premier plan du tableau. Enfin, Cressolles ne pouvait qu'être séduit par l'heureuse formule latine dont usa Sidoine Apollinaire pour qualifier le style de saint Remi, évêque de Reims, dans une lettre à lui adressée : « Fleuve qui coule et foudre qui frappe », *Flumen in verbis, fulmen in clausulis* (*Epistulae*, IX, 7).

Honoratus compare pour terminer Démosthène à Mars triomphant (*Gradiuo victricia signa inferenti*), qui aurait pour arme sa langue d'or (*aurea lingua*), expression qui évoque peut-être Jean Chrysostome, parfois appelé Démosthène chrétien. L'image du triomphe est complétée par une dernière référence empruntée à Philippe de Macédoine, chez Lucien (*Demosthenis encomium*, 39). Honoratus reconnaît Hercule triomphant de Cerbère et enrichit la figure mythologique par une interprétation politique, en assimilant la bête au peuple qui est, d'après Horace, « un monstre à mille têtes » : *belluam multorum capitum* (*Epistulae*, I, 1, 76). De même que le héros tient le monstre enchaîné par un frein et des rênes (*fræno et habenis*), de même Démosthène, d'après Juvénal, au milieu du théâtre rempli, guidait les rênes (*fræna*) et maîtrisait ainsi la foule (*Satyre*, 10, 127-128). Honoratus clôt son commentaire par un chant de triomphe en l'honneur de la rhétorique et invite Juventius à se joindre à lui pour célébrer l'art oratoire et la gloire de Démosthène.

Il semble en définitive, à lire le commentaire d'Honoratus, que Cressolles a composé le tableau à partir d'éléments métaphoriques, glanés dans la tradition rhétorique gréco-latine, auxquels il a donné une cohérence, le tout apparaissant comme un brillant exercice de style. Il y a indéniablement une montée en puissance

43 Or. 43, 23, 15-16 : Τίς μὲν ῥητορικὴν τοσοῦτος, τὴν πυρὸς μένος πνέουσας, εἰ καὶ τὸ ἦθος αὐτῷ μὴ κατὰ ῥήτορας ἦν (trad. : Grégoire de Nazianze, *Discours 42-43*, éd. J. Bernardi, Paris, Éditions du Cerf, 1992). J. Bernardi identifie la citation comme homérique (*Il.*, VI, 182).

dans le discours du jeune homme, qui commence par des métaphores peu significatives, pour évoquer en définitive l'éloquence triomphante. Se mêlent donc, dans un texte qui doit son unité à la logique descriptive, des métaphores convenues et des passages plus originaux, l'ensemble évoquant par petites touches plusieurs aspects de la rhétorique de Démosthène, des qualités de son style aux effets sur l'auditoire.

306

Ce chapitre se révèle d'une grande richesse littéraire, au-delà de son contenu proprement rhétorique, par les stratégies qu'il met en œuvre et les modèles d'écriture convoqués. Il s'inscrit dans le contexte du dialogue et, si ce n'est pas toujours le cas dans le reste de l'ouvrage, Cressolles en joue ici pour varier les voix : la naïveté de Juventius étant tempérée par les propos plus sérieux de Victor et Honoratus. Ce faisant, le rhéteur jésuite parvient à tenir en même temps plusieurs discours sur Démosthène, à relayer une part de la tradition défavorable au prince des orateurs, tout en affirmant sa suprématie, toute rhétorique : il récupère ainsi les « dépouilles des Égyptiens » tout en marquant la distance apportée par la culture chrétienne. En faisant parler Juventius, Cressolles exprime la part d'ombre de Démosthène, ce qu'on a pu lui reprocher essentiellement du point de vue de sa vie et de sa moralité. En revanche, par la voix de Victor et plus encore d'Honoratus, il rend à l'orateur sa place éminente dans l'histoire de la rhétorique et célèbre l'éloquence en gloire.

Démosthène pourrait être le héros de ce traité consacré à l'action oratoire, et il n'en est rien⁴⁴. Certes, l'idée selon laquelle la maîtrise du geste oratoire a contribué à sa renommée n'est pas remise en question et Cressolles reconnaît à l'orateur sa véhémence et son art de provoquer l'émotion. Toutefois, si les anecdotes sur l'orateur athénien, qui constituent une référence attendue sur le sujet, apparaissent çà et là, Démosthène est loin d'occuper une place centrale dans la masse des citations nourrissant ce traité érudit⁴⁵. D'un point de vue qualitatif, même surprise : bien des mentions de l'orateur viennent des reproches qu'il a faits à Eschine, et inversement. Démosthène est ainsi autant un repoussoir qu'un modèle. Sans remettre totalement en question l'image élogieuse dont jouit l'orateur, les *Vacationes autumnales*, dans ce chapitre virtuose ou par les mentions éparses qui figurent dans le traité, participent à la réception complexe du grand orateur athénien.

44 Songeons au titre de F. Desbordes : Quintilien, *Le Secret de Démosthène*, trad., préf., Paris, Les Belles Lettres, 1995.

45 Voici par exemple le relevé exhaustif des occurrences dans le livre II : p. 109 (I, 2), p. 122 (I, 6), p. 145 (II, 4), p. 162-163 (IV, 1), p. 163 (IV, 1), p. 168-169 (IV, 3), p. 177 (IV, 5), p. 180-181 (IV, 6), p. 183 (IV, 7), p. 216-217 (VII, 3), p. 229 (VII, 8), p. 243 (VII, 13), p. 245 (VII, 14), p. 247 (VII, 14), p. 262 (VIII, 1), p. 264 (VIII, 2), p. 279 (VIII, 6), p. 280 (VIII, 7), p. 291 (IX, 2), p. 319-320 (IX, 11), p. 325 (IX, 13), p. 326-327 (IX, 13), p. 339-340 (IX, 18), p. 362 (X, 3), p. 372 (XI, 3), p. 393 (XII, 7), p. 400-401 (XIII, 2), p. 404-405 (XIII, 3).

ANNEXE

P. Louis de Cressolles S.J., *Vacationes autumnales, siue de Perfecta oratoris actione et pronuntiatione libri tres*, Lutetiæ Parisiorum, sumptibus Sébastien Cramoisy, 1620, I, IX, « Demosthenes nouo peniculo fabre effigiatus. Quæ illius munditia in cultu. Ερμού λογιού τύπος. Num muneribus corrumpi solitus. Eius incredibilis eloquentiæ vis adumbrata »⁴⁶, pages 70-76.

Suspiciunt deinde vna, duasque tabulas celso in loco animaduertunt, non minori quam superiores elegantia et artificio, quarum prior hominis effigiem continebat ad umbilicum, nudo pæne corpore, nisi quod humerum vnum pallii veluti lacinia contegeret: facies erat inuestis, nudum caput: supra vero collucebat breue in auro elogium, Ερμῆς.

In extrema tabulæ parte subtilibus lineamentis breuiore |70-71| schemate, sed ita tamen, vt res omnes in oculos inciderent, pictum erat castellum, quod vndique coelo et terra oppugnabatur. Nam denso aëre, grauidisque nubibus et elisis, vibrare fulmina videbantur, micare ignes, cieri tonitrua, labare Iouis pene coerulea stellansque regia: humi arietes reciprocicornes anea fronte e sparto penduli coruscabant⁴⁷ in moenia, quadrasque bifformes efflictim petebant: sagitta cannea sulphureo igne foeta et collucens, malleolum dicunt, per aëra volabat, intentæ balistæ ruinam minitabantur, tubarum sonantium clangor (ita sane diceres) exaudiebatur. Lætus quidam acer et animosus, velut Homericus ille πρόμος in arcem inuadebat, belluam vnā multis capitibus horrescentem vinciebat, nobili victoria et gloriosa, iucundo spectaculo plenissimo voluptatis.

Tenebantur ea pictura paullumque hærebant, cum Iuuentius, Illum, inquit, nisi memoria me fallit mea, satis noui esse Demosthenem Oratorum coryphæum, qualem e marmore Tarraconensi fictum vir summa doctrina et humanitate exhibuit Demosthenice vitæ initio, quam per Archontas et Olympiadas summa diligentia et elegantia descripsit. Nescio tamen cur marmorarius ille Demosthenem effinxerit nudum, horridum, et insignem ad deformitatem, quem vere dicam Suadæ medullam, et aureum partum Gratiarum. Possum enim veterum monumenta obiicere, qui dicunt elegantissime vestitum, per qua studiosum etiam ornamentorum fuisse: In adolescentia quidem a muliebribus indumentis non abstinuisse memorant, γυναικείαις ἐσθήσι χρώμενον ait Plutarchus, vnde etiam

⁴⁶ Cet extrait ne constitue pas l'ensemble du chapitre.

⁴⁷ coruscabant ego: coniscabant 1620.

*per contumeliam Batali nomen acceperit*⁴⁸. *Æschines in publica concione in eo reprehendit κομψὰ χλαϊνίσκια καὶ τοὺς μαλακοὺς χιτωνίσκους, lænas elegantes, et molles tunicellas, quibus circumamictus orationes suas scribebat, de quibus ait dubitatos Iudices, virine an mulieris vestes sint*⁴⁹. *De eodem Tzetzes χλανίδας τῶν εὐσήμων μὲν θηλυπρεπῶς ἐφόρει, καὶ σύρων τὸ ἱμάτιον μεγάλως ἐφωνάσκει. Tunicas insignes quasdam foeminarum cultu gestabat, Atque trahens vestimentum resonabat maxime*⁵⁰. *Dinarchus studium annulorum in eo reprehendit, is nimirum orator, cuius eloquentia et dicendi vi concitatus populus Atheniensis Demosthenem in exilium eiecit. Sic igitur quantum memini in oratione sua dixit: καὶ καταισχύνων τὴν τῆς πόλεως |71-72| δόξαν, χρυσὸν ἐκ τῶν δακτύλων ἀναψάμενος περιεπορεύετο, Cum reip. nostræ infamia, auro de digitis suspenso obambulabat*⁵¹. *Cum Philippus diem extremum obiisset, prodiit ipse in publicum, ἔχων λαμπρὸν ἱμάτιον, splendida veste indutus, autore Plutarcho*⁵². *Quæ faciunt ut minus peritum ἀγαλματοποιὸν illum Iberum fuisse putem, qui ne quidem pallium Demostheni, quo moriturus in Neptuni fano sibi caput obuoluit, hic tribuerit. Venustiozem et ornatiozem fuisse opinor illam statuum, quam demortuo honoris causa potuisse dicuntur Athenienses cum hoc Epigrammate:*

Εἴπερ ἴσην γνώμη ρώμην Δημόσθενες εἶχες,

Οὐποτ' ἂν Ελλήνων ἤρξεν Ἄρης Μακεδῶν.

Si par eloquio Demosthene robur haberes,

Deuicta haud Macetum Græcia Marte foret⁵³.

*Dissimilem etiam existimo illam ex ære Demosthenis effigiem, quam Brutus habuisse fertur inter suas et suorum imagines, ut memini prodere M. Tullium*⁵⁴. *Sed cur hic video breue illud elogium Ἐρυμῆς? an propter eloquentiam quam facundus ille nepos Atlantis excoluit? at id quidem non vnus Demosthenis proprium, sed commune cum multis. An potius quod ut ille Cerdous et Lucrio Deus, hic Demagogus studiosissimus pecuniæ fuit, et mirum quantum appetens commodorum? Hæc ego publice non dicerem, sed vobis amicis audientibus, nihil causæ esse video, cur non ea quæ legi et cognoui, studio veritatis enunciem. Harpalus*

48 Ps.-Plut., *Vit. X or.*, *Dem.*, 847e (*Moralia* t. XII, 1. *Traité*s 54-57: [53] *Vie des dix orateurs*, éd. M. Cuvigny, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003 [1981], p. 78).

49 Eschn., *Tim.*, 131 (*Discours*, t. I. *Contre Timarque*. – *Sur l'Ambassade infidèle*, éd. V. Martin, G. de Budé, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 [1927], p. 64). Voir aussi Aulu Gelle, I, 5 (*Les Nuits attiques*, éd. R. Marache, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 [1967], t. I, p. 29-30) : mention marginale.

50 Tzet., *Chil.*, VI, 90-91 (*Ioannis Tetzæ Historiæ*, éd. P.A.M. Leone, Napoli, Istituto di Filologia classica, 1968, p. 210).

51 Dinarq., *Dem.*, 35-36, dans *Discours*, éd. cit., p. 11-12.

52 Plut., *Dem.*, 22, 3 (*Vies*, t. XII, 1. *Démosthène-Cicéron*, éd. R. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003 [1976], p. 37).

53 Voir Plut., *Dem.*, 30, 5 (*Vies*, éd. cit., t. XII, 1, p. 48).

54 Cic., *Or.*, 110 (*L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, éd. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2008 [1964], p. 38).

sane qui ex nutu et coniectu oculorum scienter hominum mores inuestigabat, subito nouit ἔρωτικοῦ πρὸς χρυσιὸν ἀνδρὸς ὄψιν, ut est in Plutarcho⁵⁵, eumque magnis muneribus delinitum suae causae patronum habuit. Hinc nimirum ille morbus, de quo belli homines et elegantissimi cum loquerentur, eum aiebant: ὑπ' ἀργυράγχης εἰληφθῆναι, lutea nimirum argentangina correptum⁵⁶. Hinc poena facinori constituta luctuosum et acerbum exilium, a quo fuit populi studio et amicorum beneuolentia reuocatus. Quare Aeschines illi δωροδοκίαν obiicit, non tam odio inueterato maledicens, quam forte ex rei veritate. Nam Siculus ait Diodorus eum πολλὰ χρήματα εἰληφέναι παρὰ Περσῶν, pecuniæ vim maximam a Rege Magno cepisse, ut Macedonum potentiae repugnaret⁵⁷. Quid quod ea cupiditate et habendi siti ille ipse gloriabatur? Nam [72-73] cum Polus histrio ei aliquando dixisset biduo se talentum argenti lucratum fuisse, At ego, inquit, tacendo vno die talenta quinque⁵⁸. Luserit ergo ingeniosissimus hic pictor non repugnante me, et siue ista, siue alia de causa Mercurium indigitari. Sane, ait Victor, repugnante me hominem illuserit. Non enim ea ratio Iuuenti fuit, absit vero ut quos ingeniosissimos vocas, excellenti viro notam eam inustam voluerint. Non, inquam, fuit ea causa, cur index hic honoris titulus fuerit appositus. An nescis quod est a Photio dictum homine docto et vberimis scientiis abundante? apud quem de prestantissimo oratore illud est quasi tritum communi sermone prouerbium, Alter Mercurius⁵⁹. Et sophista Aristides iudicio acri et polito Demosthenis vim eloquentiæ miratus, quasi ex oraculo grauissime id pronunciauit: Ὅν ἐγὼ φαίην ἂν Ἐρμοῦ τινος λογιῶν τύπον εἰς ἀνθρώπους καθελεῖν, quem ego Mercurii cuiusdam eloquentis specie in terras venisse arbitror⁶⁰. Cuius forte imitatione Proæresius in dicendo copiosus orator, cum expolitam orationem publico in iudicio habuisset, gratulantes illi omnes, Ἐρμοῦ λογιῶν τύπον, Mercurii eloquentiæ præsidis typum eum nominauerunt⁶¹. Sic παραβάτης Iulianus ad Maximum philosophum scribens: ἡμεῖς δὲ σοὶ κατὰπερ Ἐρμῆ λογίῳ τοὺς ἡμετέρους λόγους ἐγχειρίζομεν, tibi nos tanquam Mercurio eloquentiæ Deo scripta nostra offerimus⁶². Idem Iamblichum non solum Ἐρμῆν appellat,

55 Plut., *Dem.*, 25, 5 (*Vies*, éd. cit., t. XII, 1, p. 41).

56 Plut., *Dem.*, 25, 6 (*Vies*, éd. cit., t. XII, 1, p. 41).

57 Diod. Sic., XVII, 4, 8: *Diodorus of Sicily*, t. VIII. *Books XVI, 66-95 and XVII*, trad. C. Bradford Welles (Cambridge [Mass.]/London, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 1983, p. 128-129) qui cite Esch., *Ctés.*, 173 (*Discours*, t. II. *Contre Ctésiphon*, éd. V. Martin, G. de Budé, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 [1928], p. 88).

58 Voir Ps.-Plut., *Vit. X or.*, *Dem.*, 848b (*Moralia*, éd. cit., t. XII, 1, p. 79).

59 Phot., *Bibl.*, 248, 437 b 21-29 (*Bibliothèque*, t. VII. *Codices 246-256*, éd. R. Henry, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003 [1974], p. 123).

60 Arstd., *Pro Quattuor* [Or. III], 663, (*Opera omnia*, éd. cit., t. I, p. 511).

61 Eun., *V. soph.*, 490: *Lives of the sophists*, trad. W.C. Wright, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 1989, p. 496-497.

62 Jul., *Ep.* 191 (éd. Bidez-Cumont, p. 247), 59 (éd. Wright, p. 208-211). Cette lettre est éditée dans Julien, *Œuvres complètes*, t. I, 2. *Lettres et fragments*, éd. J. Bidez, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2004 (1924) : bien qu'elle soit considérée comme inauthentique par Bidez.

verum etiam Ἀθηναῖον, *Epistola ad illum scripta*⁶³. Nunc quod ais sordido oratorem fuisse ingenio et auido pecuniarum, scio maledictum haustum e triuio, et a fece inuidorum in eum coniectum, quod tamen possum haud dubiis argumentis falsum et impium esse demonstrare. Imprimis enim aurea illa tempestas Harpali, qua sæuo auaritiæ in freto multi famæ naufragium tulerunt, hunc oratorem si Pausaniæ fides, non attigit. Nam cum Harpalus ex humanæ vitæ molestiis morte euolauisset, Quæstorque illius acerbissimæ quæstioni subiiceretur, eos ut nominaret, quibus hominis opulenti pecunia fuisset tributa, nunquam vlla mentio Demosthenis facta est, cum eundem, is qui præerat iudicio, Vatiniano quodam odio prosequeretur⁶⁴. Quare qui vitam oratoris et inuicti animi constantiam memoriæ commendauerunt, aiunt eum fuisse τῷ παρὰ Φιλίππου καὶ Μακεδόνιων χρυσίῳ ἀνάλωτον, aduersus Macedonum largitiones inuictum |73-74| et expugnabilem⁶⁵. Et eadem mente Suidas ἀδωρότατον appellat⁶⁶.

Non siuit hanc contentionem longius procedere Honoratus, sed blande se interponens, Non est meum, ait, significare, quem propius ad similitudinem veritatis loqui putem. Scio plurimos totius antiquitatis facile clarissimos, ea de re, dissimillima quadam ratione fuisse locutos. Sed aspice mihi illum apparatus, eam faciem belli horrificam plenam dignitatis, tubas, ignes, arietes, oppugnationem : sic reperietis, non potuisse forte illustrius vim mirificam, et ardentem illum impetum Demosthenis in dicendo, aut eloquentiam omnia domantem et proterentem illuminari. Illi enim facundia antistiti, illi, inquam, post homines natos prope vni pugnacem et bellatorium stylum, de quo Plinius Secundus, tribuamus necesse est, qui quamcunque se in partem tulerit, sustineri nulla ratione possit⁶⁷. Is ut fortis strenuusque Imperator septos vndique et munitos, etiam repugnantes vi capit, et quod Æschinem fateri video, τῷ λόγῳ προσβιασάμενος, copia orationis animi assensionem extorquet⁶⁸. Itaque Alexandri Magni parens non bellator modo eximius, sed ingenio promptus et acutus in excogitando, Demosthenis orationes militibus comparabat : διὰ τὴν πολεμικὴν δύναμιν, Isocratis autem molliores dulcioresque sententias pugilibus⁶⁹.

63 Jul., *Ep.* 74 (éd. Wright, p. 238-241), 186 (éd. Bidez-Cumont, p. 238). Cette lettre fait partie du corpus apocryphe des *Lettres à Jamblique*. Son contenu est résumé dans l'édition de Bidez (Julien, *Lettres et fragments*, éd. cit.) ; le texte intégral se trouve dans celle de W.C. Wright : *The Works of the Emperor Julian*, t. 3, Cambridge (Mass.)/London, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 1990 (1913).

64 Paus., II, 33, 3 (*Description of Greece, Books I and II*, trad. W.H.S. Jones, Cambridge [Mass.]/London, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 1992, p. 428-431).

65 Plut., *Dem.*, 14, 2 (*Vies, op. cit.*, t. XII, 1, p. 30).

66 Suid., art. Δημοσθένης, E 455 (*Suidæ Lexicon*, t. II. D-TH, éd. A. Adler, Leipzig, B.G. Teubner, 1935).

67 Plin., *Ep.*, VII, 9, 7 (Pline le Jeune, *Lettres*, t. III. *Livres VII à IX*, éd. A.-M. Guillemin [1928], revue, corr. H. Zehnacker, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003 [1992], p. 17).

68 Eschn., *Ctés.*, 72 (*Discours*, éd. cit., t. II., p. 51).

69 Ps.-Plut., *Vit. X or., Dem.*, 845d (*Moralia*, éd. cit., t. XII, 1, p. 73).

*Illas balistas cum videtis fortissime intentas ad immania saxa in hostium muros iacienda, et phalaricas emittendas, an non vobis venit mentem Fabii Quintiliani, quem grauem fuisse oratorum iudicem omnes sciunt? ait vero in Demosthene quibusdam veluti neruis intenta esse omnia*⁷⁰. *Nec mirum: nam rex Philippus qui tot annos cum eo, de totius imperio Græciæ, tanta contentione pugnauit, inter suos forte inuitus, sed vere tamen prædicabat, eius conciones ὡσπερ κριοῦς ἢ καταπέλτας Ἀθήνηθεν ὀρμωμένας διασειεν αὐτοῦ, καὶ παράττειν τὰ βουλευµατα, tanquam arietes, aut catapultas Athenis erumpentes, sua quassare consilia omnia atque prosternere*⁷¹. *Quo mihi respicere videntur doctissimi viri, qui oratoris vim mirabilem atque potentiam cum animaduertunt, eum aiunt sequi genus in dicendo κρουστικόν, quo videlicet Arietis in morem omnia quatiat, frangat, emoliat*⁷². *Isidorus quidem certe Pelusiota vir eximia eruditione et sapientia, eum prodit τῷ δεινῷ καὶ ἐναγωνίῳ, vehementia et contentione certaminis omnes omnino superauisse*⁷³. *Quid ve|74-75|ro tubæ istæ lucente ex ære et directo, quæ quodammodo videntur inflari, quid significant? Scio quidem tubarum sonitum mirabiliter animos incendere, et nonnunquam ita perturbare militem, vt sine metu, positaque omnium rerum memoria, se in extrema pericula iniiciat. Est in manibus Theopompus, qui vt fuit æui sui copiosissimus, ita facile nodum hunc explicabit: ait enim Demosthenis orationem διακαίειν τὴν φιλοτιμίαν inflammare gloriæ et laudis appetitionem, additque sic homines permouere consueuisse: ὥστε καὶ φόβον, καὶ λογισµόν, καὶ χάριν ἐκβαλεῖν αὐτοῦς ἐνθουσιῶντας ἀπὸ τοῦ λόγου πρὸς τὸ χαλδόν, vt eiecta ex animo gratia, positoque metu et ratiocinatione, vi dicendi, quasi diuino afflatu, concitati homines et instincti, ad honestatem rapiantur*⁷⁴. *Quos certe sonitus præstantissimi oratoris, nulla cornua, nullæ tubæ lituivæ æquabunt, de quibus verius quam Philostratus de vi Polemonis dicemus: ἰδέα τῶν λόγων θερµή, ἐναγωνίος, καὶ τορδὸν ἤχοῦσα, ὡσπερ ἡ Ὀλυμπικὴ σάλπιγξ, idea orationis calida et pugnans, atque Olympica tubæ modo clare sonans*⁷⁵. *Sed oculos in aërem si lubet tollamus, vbi nubes densæ et stipatæ inter se coëunt et committuntur, micat ignis, velut tonitrua exaudiuntur, sono et fulmine complentur omnia. Videre mihi videor quid taciti apud vos cogitetis: meministis enim Periclis, quem tonare et fulgurare solitum, et permiscere vniuersam Græciam aiunt. Ita quidem, sed Thersagoras apud Lucianum ait Periclis: ἀστραπὰς καὶ βροντὰς καὶ πειθοῦς τι κέντρον, temporis diuturnitatem ferre non potuisse, nec cum hoc coelo*

70 Quint., *Inst. or.*, X, 1, 76 (*Institution oratoire*, éd. cit., t. VI, p. 91).

71 Luc., *Dem. enc.*, 38 (*Lucian*, t. VIII, trad. M.D. Macleod, Cambridge [Mass.]/London, Harvard University Press, coll. « The Loeb Classical Library », 1979 [1967], p. 284-285).

72 Luc., *Dem. enc.*, 32 (*Lucian*, éd. cit., t. VIII, p. 278-279).

73 Isid. Pelus., *Epist.* 1697, 11-14 (*Lettres*, éd. cit., p. 460-461).

74 Plut., *Dem.*, 18, 2 (*Vies*, éd. cit., t. XII, 1, p. 34).

75 Philostr., *V. soph.*, 542, (*Lives of the sophists*, éd. cit., p. 130-131).

*Demosthenis admirabili esse componenda*⁷⁶. Itaque illius bruta fuere fulmina, huius acria atque agentia; illius sponte naturæ ferebantur, huius consilio et artificiosa ratione. Demosthenis, inquit M. Tullius, non tam vibrarent fulmina, nisi numeris contorta ferrentur, cuius rei alii quoque auctores meminerunt⁷⁷. Illas flammæ seu coelestes, siue e malleolis rutilantes, an non mecum iuxta censetis esse illum ardorem spiritumque magni viri, quo scelus et impotentiam hominum audacium rapide vehementerque urgebat, νοήμονα πυρσὸν ἀνάψας, ut de illo canit Poëta⁷⁸ ? Lucianus certe ut alia multa vere, ὀρμηὴν διάπυρον, illi tribuit, ignitum ardentemque impetum⁷⁹. Et magnifice Dionysius Longinus ista: ὡσπερὲι καταβροντᾶ καὶ καταφέγγει τοὺς ἀπ' αἰῶνος ῥήτορας, tanquam |75-76| attonitos reddit, fulminat, et comburit qui ab omni ævo in dicendo viguerunt, faciliusque est in fulminum acrem et contortam lucem oculos intendere, quam eius vibrantes affectus intueri⁸⁰. Itaque in illum apte conuenient quæ in diuino Basilio Euangelii tuba et illustri buccinatore Gregorius Nazianzenus prædicat, cuius ῥητορικὴν, ait fuisse πυρὸς μένος πνέουσαν, vim ignis spirantem⁸¹. Nec dubitarem in ea re explicanda paucis verbis cum Sidonio Apollinari dicere, flumen in verbis, fulmen in clausulis⁸². Quid igitur deesse potest huic eloquentiæ duci et Imperatori, ad impressionem faciendam in eam arcem quam videtis?

*Qui locus tam munitus non turribus sed trophæis, hominum gratia, opibus, potentia circumuallatus, qui huic Gradiuo victricia signa inferenti, aurea lingua, ut adamantino gladio bellanti non cecisset? οὐ γὰρ ἐστὶ (Macedonis Philippi dicto est vtendum) οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ τῶν Δημοσθένους λόγων ἐγειραὶ τρόπαιον, neque enim de Demosthenis eloquentia tropæum erigi potest*⁸³. *Etiam ingeniosus pictor hic belluam multis capitibus insignem delineauit, quam triumphator iste victam et vinctam, ut Cerberum Hercules, fræno et habenis circumducit. Minime dubium est quo respexerit, si modo Poëta valde boni verba teneantur, populum belluam multorum capitum appellantis*⁸⁴. *Illam autem orator Demosthenes nonnumquam sequentem, aliquando renitentem furentemque audacia, quam se cunque in partem vertisset clara*

76 Luc., *Dem. enc.*, 20 (Lucian, éd. cit., t. VIII, p. 260-261).

77 Cic., *Or.*, 234 (*L'Orateur*, éd. cit., p. 91).

78 *Anth.*, II, 23-31 (*Anthologie grecque*, éd. cit., p. 62).

79 Luc., *Dem. enc.*, 18 (Lucian, éd. cit., t. VIII, p. 258-259).

80 Ps.-Lgn., *Subl.*, 34, 4 (*Du sublime*, éd. cit., 1939, p. 50).

81 Naz., *Or.* 43, 23, 15-16 (*Discours 42-43*, éd. cit., p. 174-175).

82 Sidon., *Ep.* IX, 7, 2 (*Correspondance*, t. III. *Livres VI-IX*, éd. A. Loyen, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003 [1970]), p. 143).

83 Luc., *Dem. enc.*, 39 (Lucian, éd. cit., t. VIII, p. 286-287).

84 Horat., *Ep.* I, 1, 76 (*Épîtres*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2002 [1934], p. 40).

victoria trahebat, et eloquentiæ freno imposito retinebat. Cecinit hoc quidem breuiter Iuuenalis :

quem mirabantur Athenæ.

Torrentem et pleni moderantem fræna theatri⁸⁵.

Hoc idem dum hominum genus erit Græciæ populi atque adeo orbis vniuersus celebrabit. Sed ne longior sim, volo desinere in hoc triumpho, teque Iuuenti qui oratoriæ facultati, studes, in hac summi oratoris gloria, cupio mecum ἐπιπικτιον hoc canere, Io triumphe.

⁸⁵ Iuv., *Sat.*, 10, 127-128 (*Satires*, éd. P. de Labriolle, F. Villeneuve, revue, corr. augm. J. Gérard, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1983, p. 128).

INDEX

A

- Abdère 251
 Acciaiuoli, les 153
 Achille 55, 102
 Actéon 54, 60
 Agrippa, Marcus 228, 241-242
 Agrippine 127, 241-242
 Albert le Grand 266
 Alberti, Leon Battista 9, 253
 Albertini, Francesco 220
 Alciat, André 211-213, 217, 249-270, 294-295
 Alcide 254, 257, 263
 Alcméon 52
 Alkyoneus 253
 Alphée de Mytilène 198
 Alphonse II, roi de Naples 135, 145
 Amalthée 130
 Amaseo, Romolo Quirino 271-290
 Ambroise de Milan 265
 Amour 33, 44, 70-71
 Amphion 59
 Amulius 229
 Andromède 32, 35-36, 44
 Aneau, Barthélemy 89
 Angiolieri, Cecco 111, 114
 Antée 250-253, 263-264, 269
 Anticlos 52
 Antonin le Pieux 227-228, 244
 Apollinaire, Guillaume 60
 Apollinaire, Sidoine 305
 Apollon 43, 70, 151-152, 201, 234, 269, 281
 Apulée 111, 166
 Aquilon 49, 53, 61
 Arcas 271, 274-275
 Archias 45
 Arctos 58
 Aréthuse 41, 43, 69
 Argus 32, 38
 Ariane 34-44, 255
 Aristide, Ælius 299, 309
 Aristocrite 271, 275
 Aristodème 298
 Aristophane 79, 82, 206
 Aristote 78, 163, 175, 255, 279
 Asdrubal 95
 Astrée 173-189
 Atalante 53
 Athalie 130
 Athamas 52
 Athéna Ilias 52
 Athènes de Pallas 59, 154
 Atlas 251
 Atrides, les 155
 Atticus, Pomponius 231
 Auguste 116, 221-251
 Augustin (saint) 78, 98, 182
 Aulu Gelle 295-296, 298, 308
 Aurélien 229, 245
 Aurore 169, 216-217
 Autooné 58

B

Bacchus 33-36, 234, 250, 285
 Bade, Josse 82
 Baïf, Jean-Antoine de 211, 216-217
 Balbin 229, 244
 Baraq 95-108
 Barthélemy Aneau 89
 Basile de Césarée 305
 Bassianus, Antonin 227
 Battos 51
 Becchina 112
 Beethoven, Ludwig van 29
 Bélides, les 59
 Bellérophon 55, 305
 Bembo, Pietro 185
 Benda, Julien 29-31, 44
 Bentinus, Michæl 277
 Bérénice 39, 41
 Bergson, Henri 29
 Bertrand, Louis 29
 Bias de Priène 195, 197-198, 200, 209
 Bibbiena 159
 Biondo, Flavio 226
 Boccace, Giovanni Boccaccio *dit* 110, 127-133, 169, 225
 Bodon, Giulio 229-230
 Boèce 78, 122
 Bohier, Gilles 138
 Boiardo, Matteo 174
 Bonnafous, Raymond 30
 Brant, Sebastian 266-268
 Brassens, Georges 63-74
 Bruni, Leonardo 78
 Brutus 116, 221, 297, 308
 Buchanan, George 76, 85, 211-218
 Byblis 59

C

Cacus 52, 251
 Cajetan, Thomas 96
 Callimaque 39-53
 Calliope 43, 150, 199
 Callirhoé 52
 Calypso 45
 Camille 127
 Camiola 127
 Canacé 59
 Cananéens, les 100
 Caracalla 227, 244
 Caravage, Michelangelo Merisi, *dit* le 111, 117
 Carbone, Girolamo 136, 142
 Carmenta 130
 Carrara (famille) 110
 Castor 128, 156
 Caton 138, 234
 Catulle 10, 35-44, 51, 66, 73, 87-88, 105, 140-143, 147, 211
 Centaures, les 60
 Céphée 36
 Cérastes 53
 Cercyon 59
 Cérès 59, 127-128, 276
 Céyx 54
 Charlemagne 219, 234, 246
 Charles IV, empereur germanique 224
 Charles Quint, empereur germanique 170, 176, 262, 270
 Charles VIII, roi de France 136
 Charybde 60
 Chimère 60, 305
 Christodore 281
 Chrysostome, Jean 305

Cicéron 10, 45, 78, 80-88, 98, 101, 104-108, 109-126, 137, 163, 255, 291-292, 297, 299, 304, 308

Claudien 82, 140

Clément VII, pape 170

Clément, Claude 292-293

Clenardus, Nicolaus 85

Cléobule 195, 197-8, 200, 202, 206, 209

Cléomède 271, 275

Cléopâtre 127, 229, 240-241

Clytemnestre 127

Coleridge, Samuel Taylor 111

Collodi, Carlo 111, 117

Colonna, Ascanio 170

Colonna (famille) 110

Colonna, Pompeo 160, 170

Colonna, Stefano 124

Columelle 107

Commode, Antonin 226-227

Conrad II, empereur germanique 219

Constantin 234

Conti, Vittoria 160

Contile, Luca 171

Cornarius, Janus 211-212

Cornélie 41

Cornificia 132, 244

Coronis 59

Correr, Gregorio 81

Cort, Cornelis 250, 262, 266-267

Cranach, Lucas 249, 250, 270

Crassus, Lucius Licinius 207-208

Craugis 274

Cressolles, Louis de 291-313

Cupidon *Voir* Amour

Curio, Valentino 277

Cybèle 181, 184

Cyllare 60, 156

Cylon 195-196, 201, 203, 206-207

Cynthia 29-44, 69

D

Damasichthon 59

Danaé 36

Dante 129, 185

Daumier, Honoré 270

Débora 95-108

Debussy, Claude 111

Déjanire 127

Délie 31

Démétrios de Phalère 195, 197-198, 204

Démosthène 82, 207, 291-313

Denys d'Halicarnasse 143

Des Masures, Louis 95

Despautères, Jean 85

Dexithoé 58

Dinarque 295-296

Diodore de Sicile 298

Diomède 85

Dolabella 116

Domitien 222, 228, 243, 252

Domitius 103

Donat 85

Dostoïevski, Fedor 29

Dripetrua 127-128

Ducher, Gilbert 250, 255, 257, 270

E

Éaque 183

Eco, Umberto 58

Énée 99, 235

Éolide 58

Épiménidès 271-2

Equicola, Mario 167

Érasme, Didier 82-85, 89-90, 212, 254, 257, 269, 277

- Érysichthon 60
 Érythrée 127
 Eschine 293, 295-298, 302, 306
 Eschyle 79
 Eunape 299
 Euphorion de Chalcis 50
 Euripide 35, 79, 82, 206-207, 250, 271, 284-288
 Europe 127-128
 Eurus 57
 Euryale 100
 Eurysthée 252
 Eustathe 84
 Évandre 235
 Ève 128
- F** _____
 Fabullus 141
 Farnèse, Alexandre 273, 281, 289
 Ferdinand I^{er}, roi de Naples 135-136
 Ficin, Marsile 9, 11, 150, 163, 222
 Firenzuola, Agnolo 167-168
 Floris, Frans 250, 262, 267
 Fortune 127, 156, 226, 249
 François I^{er}, roi de France 159
 Frédéric I^{er} de Hohenstaufen, *dit* Frédéric Barberousse, empereur germanique 262
 Frédéric I^{er}, roi de Naples 135-148
 Freud, Sigmund 109-121
 Fulvio, Andrea 219-248
- G** _____
 Galatée 164-169
 Galla 66, 215
 Galle, Théodore 292, 294
 Gambara, Lorenzo 281, 288-289
 Gambaro, Fabio 121-126
 García Lorca, Federico 111, 114
- Garimberto, Girolamo 282
 Gavroche 68
 Georges de Trébizonde 143
 Gepetto 117
 Gètes, les 61
 Giovanni della Casa 171
 Girdali, Lilio Gregorio 171
 Girolamo da Carpi 287
 Girolamo di Antonio 160
 Glaucus 59
 Goethe, Johann Wolfgang von 109
 Gordien 229, 244
 Gourmont, Remy de 9
 Goya, Francisco 111, 270
 Grégoire de Nazianze 305, 312
 Grudius, Nicolas 250, 258, 262, 264-266, 270
 Gualdrada 129
 Guarino, Battista 48, 80-81
- H** _____
 Haendel, Georg Friedrich 104
 Hannibal 52
 Harpale 297-298, 300
 Harpocras 303
 Havet, Louis 30
 Héber 95, 102
 Hector 271, 273
 Hécube 98, 124
 Hélène 162, 169, 170-1
 Henri II, empereur germanique 219, 247
 Henri III, empereur germanique 219-220, 235, 247
 Hercule 29, 34, 54, 106-107, 249-270, 302, 305, 312,
 Hermès 297
 Hermias 52

Héro 38, 70
Hérodote 82
Hésiode 78, 80, 271, 280-283, 285, 289
Hippolyte II d'Este 272
Hipponoüs 58
Homère 68, 78-84, 110, 169, 207-208, 252, 287
Horace 10, 42, 51, 82-84, 87, 105-106, 110, 116-117, 125, 137, 185, 269, 305
Hortensius 295
Humphreys, Samuel 104
Hylonomé 60
Hypéride 297
Hypermetre 129
Hypsipyle 127

I

Ibis 45-62
Icare 257
Inachos 38
Ingannati, Pietro degli 268
Irène 127
Isabel de Requesens 159
Isabelle de Chiaramonte 135
Isabelle de Portugal 176
Isidore de Péluse 303
Isidore de Séville 132
Isis 127-128
Isocrate 294, 302-3

J

Jamblique 299, 310
Janus 211, 219, 226, 233-5
Jeanne d'Anjou 159
Jeanne d'Aragon 159-172
Jocaste 127
Jules César 76
Julie 127, 225

Junon 38, 128, 169, 212, 216
Jupiter 36, 38, 50, 55, 58, 98, 128, 153, 157, 166-167, 170, 259, 300-301

K

Kempen, Ludwig von 113

L

Lactance 78
Laërte, Diogène 276-278
Lampridius 226
Laodamie 70
Lapithes, les 60
Lascaris, Jean 211
Laure 166
Lavinia 127
Léandre 38, 70
Léon X, pape 233, 235, 243
Leopardi, Giacomo 111
Letterman, Rob 270
Liber 32-3, 37
Ligorio, Pirro 227, 271-90
Lily, William 212
Linacre, Thomas 85
Lindos, Théodamas de 251
Liruti, Gian Giuseppe 175-7
Lisca, Francesco 288
Lorenzetto, Lorenzo Lotti *dit* 272
Louis XII, roi de France 135
Lucain 82, 98, 103-107
Lucien de Samosate 82, 118, 302-305
Lucius Accius 78
Lucrece 106, 108, 146
Lycambès 51
Lycophron 129
Lyncée 129
Lysandre 275-276
Lysias 297

M

Macélo 58
 Macrobe 81
 Madruzzi, Cristoforo 171
 Maffei, Bernardino 287
 Maïa 58
 Maïakovski, Vladimir 111, 114
 Maio, Giuniano 144
 Mansionario *Voïr* Matociis, Giovanni de'
 Mantho 127
 Marc Antoine 229, 240-1
 Marcellin, Ammien 253
 Marguerite de Navarre 217
 Marie d'Autriche 176-177
 Marius, Hadrianus 258, 262, 270
 Mars 139, 141, 145-147, 305
 Marsyas 54
 Martial 10, 185, 215
 Marulle, Michel 11
 Matal, Jean 272, 289
 Mathieu de Vendôme 164, 169
 Matociis, Giovanni de' 224, 229-30, 234
 Matthieu (saint) 117
 Maurice de Saxe 270
 Maximilien II, empereur germanique 177, 181, 188
 Maximin 229
 Mazzocchi, Iacopo 219-237
 Mécène 137
 Médée 127
 Médicis, Côme de 159, 222
 Médicis, Laurent de 149-157
 Médicis, Pierre de 153
 Méduse 167
 Mélanchthon, Philippe 90
 Méléagre 54

Memnon 54

Ménades, les 35
 Ménandre 82
 Michiel, Zuan 184-8
 Mimi Pinson 68
 Minerve 52, 69, 128-9, 212
 Mirandole, Jean Pic de la 174
 Mithridate 127
 Mnasalcès 280
 Moïse 99, 101
 Montaigne, Michel de 85
 Montpensier, Gilles de 136
 More, Thomas 212
 Muret, Marc-Antoine 76, 85, 214
 Myriam 101
 Myrrha 53, 59

N

Naldi, Naldo 174
 Nancel, Pierre de 104
 Natale de' Conti 221-222
 Naudé, Gabriel 292
 Navagero, Andrea 174
 Néoptolème 52
 Néron 221, 226-227, 242
 Neroni, Diotisalvi 154
 Nestor 157
 Nifo, Agostino 159-172
 Niobé 54, 59, 124
 Nisus 59, 100
 Notus 57
 Numérien 229, 245
 Numitor 229
 Nyctimène 59

O

Occo, Adolf 236
 Œbalides, les 155

- Œdipe 55, 107
 Ops 128
 Oreste 84
 Orphée 9, 33, 43, 69
 Orsini, Fulvio 281-282, 288
 Ortalus 39
 Othon IV, empereur germanique 130
 Ovide 10, 29-44, 45-62, 63-74, 78-79, 82, 85-87, 98-99, 104-108, 111, 116-117, 137, 140, 165-166, 173-174, 215, 251
- P** _____
 Pacuvius 78
 Palamède 129, 263
 Palinure 52, 264
 Pan 67
 Pantagruel 117
 Paolini, Alessandro 173-189
 Paracelse 266
 Pasiphaé 50
 Pausanias 271-290, 300
 Pégase 55, 156
 Peithô 217
 Pélée 35
 Peletier du Mans, Jacques 218
 Pélopée 59
 Pélopes 59
 Pénélope 42-43, 63-74, 129
 Périandre 193-209
 Persée 35-36
 Pessoa, Fernando 111
 Petau, Denis 95-108
 Petrarca, Gherardo 109, 167, 225,
 Pétrarque 9-11, 109-126, 131, 156, 159, 166-170, 224-226
 Phaéthon 54
 Phébus 43, 103, 166
 Phidias 128
 Philippe de Macédoine 296, 300, 302, 305
 Philoctète 55
 Philopomène 271
 Philostrate 249-270, 303
 Phœnix 55
 Phytalis 271
 Phytalus 276
 Piccolomini, Enea Silvio (futur pape Pie II) 79-82
 Piérides, les 55
 Pindare 78, 117
 Pinocchio 117
 Pittacos de Mytilène 195-196, 199, 200, 203
 Pitti, les 153
 Platon 78-88, 203, 206-207, 265, 291, 303
 Plaute 80-81, 144
 Plessis, Frédéric 30
 Pline l' Ancien 230
 Pline le Jeune 229, 310
 Plutarque 292, 295-303
 Polac, Michel 63
 Polémon 303
 Politien, Ange 149-157, 168-169, 174, 254
 Pollion 110
 Pollux 128
 Polyuctos d' Athènes 296, 304
 Polypémon 59
 Polyphème 252, 264
 Polyxène 102
 Pompée le Grand 103, 116, 240
 Pompeia Paulina 130
 Pontano, Giovanni 9, 11, 135-148, 185
 Postumus 66
 Praxitèle 128
 Priscien de Césarée 85

- Proæresius 299, 309
 Proba 132-3
 Probus 229, 245
 Procné 138, 140
 Properce 29-44, 66, 69, 71, 82, 107, 137, 215
 Protagoras 203, 207
 Pseudo-Aurelius Victor 229
 Pseudo-Longin 304
 Psyché 166
 Ptérélas 59
 Pupien 229, 244
 Pylade 84
 Pyrrhus 52
- Q** _____
 Quintilien 45, 110, 112, 125, 302-303, 306
- R** _____
 Rabelais, François 111, 117
 Raphaël, Raffaello Sanzio, *dit* 159, 163, 171-172
 Régulus 59
 Rémulus 54
 Rémus 52
 Rhadamanthe 183
 Rimbaud, Arthur 111, 115
 Rodolphe II, empereur germanique 181, 183
 Rolland, Romain 29
 Romano, Giulio 159
 Ronsard, Pierre de 63, 174
 Rufin 211-18
 Ruscelli, Girolamo 171
 Rutules, les 99
- S** _____
 Sabellico, Marco Antonio 137
 Sadolet, Jacques 219-220, 230, 233
 Salluste 82, 230
 Sambucus, Johannes 264, 267
 Sannazaro, Iacopo 136
 Sappho 36, 43, 211
 Sarmates, les 61
 Saturne 59, 173, 183, 234
 Scala, Bartolomeo 254
 Scaliger, Jules-César 213
 Scipion 138
 Sciron 59
 Scorel, Jan van 250, 262-263
 Scythes, les 55
 Second, Jean 258
 Sémélé 36
 Sémiramis 128
 Sénèque 10, 67, 78-79, 81, 83, 85, 87, 90, 98, 106-108, 110, 119-120, 130, 137-139, 148, 250, 292, 294
 Septime Sévère 229, 244
 Sérénus 137
 Serrurier *ou* Serarius, Nicolas 96-97, 99-100
 Siculus, Calpurnius 257, 309
 Silius Italicus 99, 104, 107-108
 Sinis 59
 Sisera 96, 99, 101-104
 Sixte IV, pape 152
 Socrate 79, 113, 138, 199-200, 203, 205-207, 294, 296
 Solon 153, 180, 183, 195-196, 198, 202, 203, 205, 207
 Sophocle 79, 206, 271, 284-286, 289
 Sophonisbe 166-9
 Soter, Johannes 211-212, 276-277, 288
 Stace 105-107, 137
 Stati, Christoforo Paulo 285
 Stevenson, Robert Louis 111, 114

Steyner, Heinrich 255-256
Stoa, Giovanni Francesco Conti 171
Stobée, Jean 195
Strozzi, Tito Vespaziano 174, 182
Sturm, Jean 79, 87-88
Suarès, André 29
Suétone 127, 220, 225, 242
Sulpicia 41, 130-131

T _____

Tabucchi, Antonio 109-126
Tacite 10, 104-105, 127, 245
Talaüs 59
Tantale 84
Tasso, Bernardo 171
Tchekov, Anton 111
Tégée 274
Télégone 52
Téléphe 55
Térence 75-91
Thalès 195-196, 198, 201, 202, 206
Théocrite 60, 251
Théodose 229, 245-246
Théophraste 271, 276-279
Théopompe 303
Thersagoras 303, 311
Thésée 40, 59
Thétis 35, 169, 211-212, 216
Thucydide 303
Thyeste 59
Tibère 128, 241-242
Tibérinus 52
Tibulle 31, 34, 37, 41-42, 107, 215
Tisiphone 55
Tite Live 10, 104, 106, 110, 112, 127, 220-221
Titien, Tiziano Vecellio, *dit* 159
Tornabuoni, Giovanni 152

Tosetti, Angelo 110
Toulouse-Lautrec, Henri de 111
Traversari, Ambrogio 277
Triaria 131
Tullia 52
Turnus 99, 101
Tydée 59
Tyndare 59
Tzetzès, Jean 295-296

U _____

Ulysse 42, 45, 47, 63, 66-68, 123, 252, 263

V _____

Valère Maxime 127, 131
Valla, Lorenzo 85
Valle, Andrea della 272
Varchi, Benedetto 171
Varron 110, 112, 116, 198, 231-232
Velius, Kaspar Ursinus 211-218
Vénus-Aphrodite 38, 42, 127-128, 146-147, 250
Verino, Ugolino 154
Verus, Lucius 228
Vespasien 224-225, 243
Villon, François 111, 114
Virgile 10, 78-90, 98-108, 110, 122, 173-174, 181, 188, 202, 215, 257
Visagier, Jean 138
Visconti (famille) 110

W _____

Wechel, Chrétien 255-6, 294
Wolf, Hieronymus 294

Y _____

Yabin 96
Yaël 95, 99, 102

Z _____

Zantani, Antonio 222

Zéphyr 57, 138, 141, 156

Zeuxis 161, 163, 170-171

LISTE DES AUTEURS

Fabien Barrière
CPGE-Lycée Leconte de Lisle (Sainte-
Clotilde, La Réunion),
EA 4081 « Rome et ses renaissances »,
Université Paris-Sorbonne

Laurence Becq-Chauvard
Université de Lorraine,
EA 3943 « Centre écritures »

Jean-Yves Boriaud
Université de Nantes,
EA 4276 « L'AMO »

Laurence Boulègue
Université de Picardie Jules-Verne,
EA 4284 « TRAME »

Hélène Casanova-Robin
Université Paris-Sorbonne,
EA 4081 « Rome et ses renaissances »

Nathalie Catellani
Université de Picardie Jules-Verne, ESPE
d'Amiens,
EA 4284 « TRAME »

Jean-Frédéric Chevalier
Université de Lorraine,
EA 3943 « Centre écritures »

Sophie Conte,
Université de Reims Champagne-
Ardenne,
EA 3311 « CRIMEL »

Don Giacomo Cardinali
Rome

Laure Hermand-Schebat
Université de Lyon 3,
UMR 5189 « HISOMA »

Virginie Leroux
Université de Reims Champagne-Ardenne,
EA 3311 « CRIMEL »

Francesca Maltomini
Università degli Studi di Firenze,
Istituto Papirologico

Anne Raffarin,
Université Paris-Sorbonne,
EA 4081 « Rome et ses renaissances »

Émilie Séris,
Université Paris-Sorbonne,
EA 4081 « Rome et ses renaissances »

Ginette Vagenheim
Université de Rouen,
EA 4705 « ERIAC »

Hélène Vial
Université de Clermont-Ferrand,
EA 1002 « CELIS »

Anne Videau
Université Paris Ouest Nanterre
La Défense,
UMR 7041 « ARSCAN »

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	7
Envoi, <i>par Hélène Casanova-Robin</i>	9
Titres et travaux de Pierre Laurens.....	13

PREMIÈRE PARTIE CÉLÉBRATION DE LA POÉSIE LATINE

Que sont les amants de Tibur devenus?.....	29
Anne Videau	
L'art de la variation dans le <i>Contre ibis</i> d'Ovide ou le « vertige de la liste ».....	45
Hélène Vial	
La Pénélope de Brassens : une héroïne élégiaque?.....	63
Laurence Beck-Chauvard	
La sopravvivenza degli autori e dei testi teatrali classici nei <i>cursus studiorum</i> dei collegi francesi del Rinascimento.....	75
Don Giacomo Cardinali	

DEUXIÈME PARTIE PERSONNAGES ILLUSTRÉS DE LA TRADITION BIBLIQUE, MYTHOLOGIQUE OU DE L'HISTOIRE

Débora la Prophétesse (Jg. iv-v) : une voix tragique dans <i>Sisaras</i> de Denis Petau (1620).95	
Jean-Frédéric Chevalier	
L'hommage aux écrivains illustres. Les <i>Lettres aux anciens</i> de Pétrarque et <i>Sogni di sogni</i> d'Antonio Tabucchi.....	109
Laure Hermand-Schebat	
Les femmes « illustres » de Boccace. Les conditions littéraires de l'héroïsme	127
Jean-Yves Boriaud	

<i>L'otium</i> du prince. Frédéric I ^{er} , roi de Naples, aux bains de Baïes, par Giovanni Pontano	135
Hélène Casanova-Robin	
Les épigrammes latines d'Ange Politien à Laurent de Médicis.....	149
Émilie Séris	
<i>Illustrissima Ioanna Aragonia</i> : muse philosophique et poétique.....	159
Laurence Boulègue	
Le masque d'Astrée. Louange, mythe et poésie dans un poème d'Alessandro Paolini	173
Fabien Barrière	

TROISIÈME PARTIE

INSCRIPTIONS, ÉPIGRAMMES, IMAGES

328

Fra archeologia e filologia. Testimonianze sui Sette Sapienti da riconsiderare.....	193
Francesca Maltomini	
Variation autour d'une épigramme grecque.....	211
Nathalie Catellani	
Hommes et femmes illustres dans les premiers livres de portraits de la Renaissance....	219
Anne Raffarin	
Fortune d'un emblème d'alciat: quelques variations humanistes sur Hercule et les Pygmées	249
Virginie Leroux	
Entre archéologie et littérature: les portraits des hommes illustres de Pirro Ligorio et la transmission de Pausanias à la fin de la Renaissance.....	271
Ginette Vagenheim	
Démosthène dans la bibliothèque: portrait d'un homme illustre dans les <i>Vacationes autumnales</i> de Louis de Cressolles.....	291
Sophie Conte	
Index	315
Liste des auteurs.....	325
Table des matières	327