

Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura de
Iohannes Michael Silos

Edition, traduction et commentaire d'ekphrasis à sujets mythologiques

Mémoire réalisé par
Adeline Werry

Promoteur(s)
Aline Smeesters

Année académique 2016-2017
Master en langues et lettres anciennes et modernes, finalité didactique

Remerciements

Au terme de ce mémoire, je tiens à remercier plusieurs personnes :

Mme Aline Smeesters, la promotrice de ce mémoire, pour sa grande disponibilité, ses corrections soucieuses du détail et ses conseils avisés ;

Ma famille pour son soutien et tout particulièrement Muriel Lemaire, ma maman, pour ses avis et ses nombreuses relectures ;

Mes amis pour leurs encouragements et leur aide tout au long des recherches et lors de la rédaction ;

Mme Agnès Guiderdoni et Mr Lambert Isebaert, lecteurs de ce mémoire, pour leur lecture attentive.

Sommaire

Introduction	1
Première partie	5
1. Vie et œuvres de Iohannes Michael Silos	5
2. Contexte artistique et influence du contexte politique et religieux sur celui-ci au 17 ^{ème} siècle.....	8
3. <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i> : contenu et éditions	10
Deuxième partie	13
1. Choix du corpus	13
2. Principes d'édition du corpus	14
3. Corpus	15
Troisième partie.....	79
1. Situation de l'ekphrasis au 17 ^{ème} siècle et la place qu'y prend l'œuvre de Silos	79
1.1. Une définition du terme « ekphrasis »	79
1.2. Les formes de l'ekphrasis	80
1.3. Statut de l'ekphrasis durant la Renaissance et au 17 ^{ème} siècle.....	81
1.4. <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i> de Iohannes Michael Silos.	82
2. Caractéristiques des ekphrasis ou de la description d'œuvres d'art : caractéristiques générales et méthodes employées par Iohannes Michael Silos	83
2.1 Relevé de quelques caractéristiques principales du genre de l'ekphrasis	84
2.2 Méthodes de composition des ekphrasis de la <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i>	89
3. La <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i> , un recueil d'épigrammes.	96
3.1 Épigrammes ekphrastiques dans l'Antiquité gréco-latine et épigrammes néo-latines	97
3.2 Influence des épigrammes ekphrastiques gréco-latines sur la <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i> de Iohannes Michael Silos.....	101
3.3 Comparaison de deux épigrammes : l'épigramme 591 du livre IX de l' <i>Anthologie Palatine</i> et l'épigramme 105 de la <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i>	105
4. Influences de Iohannes Michael Silos	108
4.1 Influences antiques.....	108
4.2 Influences modernes	110
5. Analyse de trois épigrammes de la <i>Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura</i>	112
5.1 Epigramme 164 : Le très célèbre Cupidon rit, il piétine des couronnes et des armes de Caravage.	112
5.2 Epigramme 171 : La très célèbre Vénus avec Cupidon de Titien.....	116

5.3 Epigramme 89 : <i>Diane change Actéon en cerf</i> du Titien.....	118
Conclusion.....	121
Bibliographie.....	125
1. Sources primaires	125
1.1. Sources antiques.....	125
1.2. Sources du 17 ^{ème}	128
2. Sources secondaires.....	128
2.1 Ouvrages	128
2.2 Dictionnaires	130
2.3 Sites internet.....	131

Introduction

L'ekphrasis est une figure rhétorique qui est aujourd'hui assez méconnue par le grand public, bien que ce terme soit toujours employé dans les milieux littéraires. Il est en effet absent des dictionnaires généraux qui connaissent pourtant d'autres termes liés à la rhétorique. Au contraire, de l'Antiquité jusqu'au moins au début du 18^{ème} siècle, l'ekphrasis était une figure très recherchée qui pouvait soit s'insérer au sein d'une œuvre de plus grande envergure, soit constituer à elle seule une production littéraire.¹

À l'époque, les ekphrasis pouvaient décrire à la fois des lieux, des personnages, des objets, mais aussi des œuvres d'art. La pratique de la description d'œuvres d'art remonte donc à une longue tradition qui a vu le jour dès l'Antiquité et qui s'est bien sûr poursuivie à la Renaissance et à l'époque baroque. En outre, simultanément au développement de cette tradition, l'ekphrasis constituait la figure privilégiée du rapprochement entre la peinture et la littérature qui s'est particulièrement accru aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles avec le passage de la peinture au statut d'art libéral.²

C'est donc sous l'influence de cet héritage antique et de ce contexte artistique et littéraire que Iohannes Michael Silos (1601-1674), père de l'ordre des Théatins et poète italien, publie en 1673 son recueil d'épigrammes : *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*. Il y mêle le genre poétique de l'épigramme à la figure rhétorique qu'est l'ekphrasis en faisant de chacun de ses poèmes la description d'une œuvre d'art. Le recueil de Silos est divisé en deux parties dont la première est consacrée à la peinture et la seconde, à la sculpture, mais nous nous consacrerons exclusivement à l'étude de la première partie. Les peintures décrites par Silos étaient des œuvres d'artistes réputés des 16^{ème} et 17^{ème} siècles tels que Titien ou Rubens, ce qui les place dans une catégorie plus restreinte parmi les ekphrasis. Elles se trouvaient toutes à Rome et étaient peintes à la fois dans les églises, les palais et les villas qui ornaient le paysage de cette ville.

La *Pinacotheca* est une œuvre qui ne semble pas avoir eu un grand succès auprès des contemporains de son auteur³, elle n'a donc jamais été rééditée durant les siècles qui ont suivi

¹ S. DUBEL, « L'ekphrasis antique, les arts et les genres : les *Images* de Philostrate, ou le triomphe de la peinture », dans N. CHAREST et A.-S. GOMEZ, *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015, p.18.

² D. BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011, p.18.

³ M. BASILE BONSAnte, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura di Ioanne Michael Silos*, Treviso, Canova, 1979, p.57.

la mort de Silos. En outre, bien que cité dans un ouvrage tel que le *Companion to Neo-Latin Studies* de J. Ijsewijn et D. Sacré⁴, ce recueil a été très peu travaillé dans la littérature secondaire. Seul un ouvrage en deux volumes datant de 1979 réalisé par Mariella Basile Bonsante est entièrement consacré à la *Pinacotheca*. Il comprend la transcription du texte latin tel qu'il était mis en page dans l'édition de 1673, la traduction en italien de celui-ci ainsi qu'une introduction et un commentaire. Ce dernier étudie principalement la place que prend l'œuvre de Silos par rapport au contexte politique et religieux de son époque, la manière dont sa vie en tant que membre d'une institution religieuse a eu un impact sur son œuvre et l'influence des auteurs contemporains de celui-ci sur son style et ses choix de sujets.

Au vu de l'existence du travail de Mariella Basile Bonsante, une approche différente sera ici adoptée afin de mettre en avant d'autres aspects de la *Pinacotheca* et du travail de l'auteur. Pour cette raison, nous avons basé l'édition et le commentaire dans ce mémoire sur un corpus de 34 épigrammes. Celles-ci sont toutes des descriptions de peintures dont les sujets sont mythologiques, une telle thématique permettant de se détacher de l'aspect religieux de la *Pinacotheca* déjà largement évoqué par Mme Bonsante.

Ce mémoire sera donc divisé en trois parties. La première sera composée de trois courts chapitres qui porteront sur l'auteur et la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* dans son ensemble et pas seulement sur le corpus édité ensuite. Une biographie de Iohannes Michael Silos sera dressée dans le premier chapitre comportant des informations sur sa vie, bien évidemment, mais aussi sur ses diverses publications réalisées à la fois en tant que poète et qu'homme d'église. Le deuxième chapitre portera sur le contexte artistique de l'époque de la rédaction de la *Pinacotheca* ainsi que sur l'influence du contexte politique et religieux sur l'art du 17^{ème} siècle. Quant au troisième et dernier chapitre, il s'agira d'une description du contenu de la *Pinacotheca* et d'un relevé de ses éditions existantes.

La deuxième partie comprendra l'édition du corpus choisi. Un premier chapitre sera consacré à l'introduction qui comprendra 2 points : tout d'abord, une justification du choix du corpus et ensuite, l'exposé des principes d'édition employés. Un second chapitre comprendra l'édition elle-même, composée de la transcription et de la traduction des 34 épigrammes. De plus, à chacune d'entre-elles, sera associée une illustration de la peinture décrite (dans le cas où les informations données par Silos ont permis de la retrouver).

⁴ J. IJSEWIJN et D. SACRÉ, *Companion to Neo-Latin Studies*, vol. 2, Leuven, Leuven university press, 1998, p.318.

La dernière partie comportera les 5 chapitres du commentaire portant à la fois sur la *Pinacotheca* et sur le corpus composé des ekphrasis aux sujets mythologiques. Dans le premier chapitre, nous traiterons tout d'abord de la définition de l'ekphrasis ainsi que des formes diverses qu'elle peut adopter. Ensuite, nous aborderons la question de la production des ekphrasis durant la Renaissance et le 17^{ème} siècle. Enfin, dans un dernier point, nous établirons la situation de la *Pinacotheca* par rapport aux trois points soulevés précédemment. Le deuxième chapitre sera composé de deux parties : dans un premier temps, nous relèverons les méthodes employées par les auteurs pour créer les ekphrasis. Dans un second temps, nous dresserons la liste des méthodes employées par Silos au regard de celles évoquées dans le premier point. Nous réaliserons cette liste sur base du corpus dans lequel des exemples seront tirés afin d'illustrer les propos théoriques sur ces méthodes. Le troisième chapitre portera sur l'étude des poèmes de la *Pinacotheca* plus en tant qu'épigrammes qu'en tant qu'ekphrasis. Il comprendra un premier point retraçant dans les grandes lignes l'histoire de l'épigramme dans la littérature antique et néo-latine. Nous étudierons ensuite l'influence des épigrammes antiques sur celles de Silos en nous basant sur la comparaison avec deux œuvres majeures du genre : l'une, pour la littérature latine avec les *Epigrammes* de Martial et l'autre, pour la littérature grecque avec l'*Anthologie grecque*. Finalement, nous clôturerons ce chapitre par la comparaison d'une épigramme de l'*Anthologie grecque* avec une ekphrasis issue du corpus portant sur le même sujet. L'étude des sources à la fois antiques et modernes de Silos formera le quatrième chapitre. Le cinquième et dernier chapitre conclura le commentaire par une analyse plus détaillée de trois épigrammes représentatives de l'ensemble du corpus ainsi que par une brève comparaison de celles-ci avec les œuvres d'art qu'elles décrivent.

Première partie

1. Vie et œuvres de Iohannes Michael Silos

Iohannes Michael Silos est né en 1601⁵ à Bitonto⁶, une ville d'Italie située dans la région des Pouilles. Il est issu d'une famille noble assez connue de la région. C'est au cours de l'année 1612 qu'il entame des études de lettres au sein du collège des Jésuites de Naples avant d'être transféré dans les années suivantes au collège des Théatins⁷ de Santi Apostoli, toujours à Naples : premières étapes d'une éducation religieuse stricte. Après cela, il se rend à Rome où il effectue son noviciat au monastère de San Silvestro avant de se rendre à Gênes pour étudier la philosophie. Le 12 mars 1617, il entre officiellement dans l'ordre des Théatins : il prononce ses vœux à l'église San Siro de Gênes et reçoit le nom de Giuseppe. Il est alors envoyé à Naples où il prend en charge l'enseignement des jeunes novices de la maison de San Paolo en matière de rhétorique et de langue grecque.

Silos voyage beaucoup, mais la plupart du temps dans un cadre ecclésiastique car il est très engagé dans l'ordre des Théatins auquel il appartient et seule la poésie le détourne quelque peu de cet engagement. Il ne reste à Naples que jusqu'en 1623, date à laquelle il se rend à Rome dans le monastère de Sant'Andrea della Valle⁸ avant de retourner à Naples en 1628. Il séjourne à Bitonto, sa ville natale entre 1636 et 1639, années durant lesquelles il est nommé prévôt de l'église San Niccolo (aujourd'hui appelée église San Gaetano) appartenant à l'ordre des Théatins. C'est au cours de ces années également qu'il s'est distingué parmi les autres auteurs d'épigrammes, qu'il fut reconnu en tant que poète après s'être détaché de la seule étude des

⁵ *Ibid.*

⁶ A part note de bas de page contraire, l'ensemble des informations relevant de la biographie de Iohannes Michael Silos ont été puisées dans l'introduction réalisée par Mariella Basile Bonsante à son édition italienne de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* datant de 1979 : M. BASILE BONSANTE, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura di Ioanne Michael Silos*, Treviso, Canova, 1979, pp.38-69. Cette source s'avère être la plus récente et l'une des seules concernant Silos. Mariella Basile Bonsante a pu avoir accès à l'ensemble de ces informations grâce à la consultation d'une autobiographie manuscrite de l'auteur toujours conservée dans les archives des pères théatins de Sant'Andrea della Valle à Rome. Elle a également pu consulter d'autres sources contemporaines de l'auteur ou plus tardives (de la fin du 18^{ème} jusqu'au début du 20^{ème} siècle) sur l'histoire de l'ordre des Théatins ou sur l'histoire des auteurs de la région des Pouilles et plus spécifiquement de Bitonto.

⁷ L'ordre des Théatins est l'ordre le plus extrême parmi les ordres de la Contre-Réforme. (M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*, p.38). Il fut fondé par Jean-Pierre Carafa et Saint Gaétan de Thiène en 1524. (http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatins/#titre-i_9157 consulté en date du 8/08/2017).

⁸ Ce monastère qui se trouve à Rome fut le siège de l'ordre des Théatins et il fut le centre des débats au sujet des décorations des églises durant les années déterminantes de la période baroque. (M. BASILE BONSANTE, *op.cit.*,p.39).

lettres classiques et ce, au point d'être élu président de l'Académie des « Inflammati » fondée par l'évêque Fabrizio Carafa en 1622. En 1640, il rejoint à nouveau Rome où Gregorio Carafa, père général de l'ordre des Théatins à cette époque, lui demande d'écrire une « Chronique latine de la Religion ».

C'est en 1650 qu'il publie sa première œuvre ou, du moins, la première partie de celle-ci : *Historiae clericorum regularum*. La même année, il publie une autre œuvre : *Musa canicularis sive Iconum poeticarum libri tres, qui continent Icones Heroicas, Icones Gentium, Icones varias,...* qui regroupe une série de vers en latin qu'il a composés en diverses occasions. Elle est éditée une seconde fois à Paris en 1652 avec l'ajout d'inscriptions qu'il avait réalisées pour l'inauguration de l'église Santi Apostoli de Naples et de poèmes composés en l'honneur d'une famille, les Caracciolo. Cependant, ce recueil d'épigrammes au sein duquel il s'est consacré à la poésie et à la promotion des images est assez mal vu par l'ordre des Théatins et il ne publie donc plus aucune œuvre à caractère profane avant 1666 et même ses œuvres non religieuses comportent toujours un caractère moraliste probablement influencé par l'ordre des Théatins. C'est également en 1650 qu'il devient le confesseur privé de Francesco IV, membre de la famille Caetani et duc de Sermoneta.

Dans les années qui suivent l'acquisition de ce nouvel emploi, il réalise la publication de plusieurs ouvrages avec : en 1653, la publication de la seconde partie de *l'Historiae clericorum regularum* ; en 1657, la publication de *Venerabilis servi Dei Francisco Olympii Ordinis Clericorum Regularium vita*, un ouvrage à caractère hagiographique qui semble avoir eu un certain succès (il fut réédité deux fois : l'un, à Messina en 1664 et l'autre, à Naples en 1685) ; et en 1660, la publication de *Opere di Misericordia oppure Sermoni di Purgatorio* entièrement composé de sermons.

Durant les années 1660, il voyage encore : son protecteur, Francesco IV, ayant été nommé gouverneur de Milan, il l'y accompagne en 1660 et participe aux activités de l'Académie « Faticosi ». En 1663, il suit à nouveau son protecteur à Palerme, élu vice-roi de Sicile, avant de se rendre presque aussitôt à Messina.

A partir de 1666, la publication de ses travaux reprend de plus belle avec, en premier, la publication de la troisième partie de *l'Historiae clericorum regularum* (il en existe une quatrième partie manuscrite qui n'a jamais été publiée) et la publication des *Analecta prosae orationis et carminum sive epistolarum epigrammatum et inscriptionum centuriae* à Palerme. Après le déménagement de Francesco IV en Espagne, il regagne Rome et publie en 1668 un

ouvrage qui traite de ses activités de conférencier et de prédicateur : *Ragionamenti vari fatti in varie occasioni*. Il publie encore deux ouvrages supplémentaires en 1670 : *Conferenze accademiche* qui témoigne de son passage probable dans les universités lors de ses voyages entre Rome et Naples, et *Mausolea Romanorum Pontificum et Caesarum Regumque austriacorum sive ad eorum sepulcra, qua soluta oratione qua versibus inscriptiones* qui sont des poèmes louangeurs réalisés sous la forme d'une galerie de portraits. Il fait de même en 1671 avec la publication de *Plausus in solemni consecrationi D. Caietanei Thienei clericorum regularium institutoris* et *Vita di S. Gaetano di Thiene* qu'il avait réalisée à l'occasion de la canonisation de San Gaetano, fondateur de l'ordre des Théatins.

Il publie finalement en 1673, à Rome, la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, sa dernière œuvre avant sa mort qui survient peu après : le 14 mars 1674. La rédaction de la *Pinacotheca* lui a demandé un certain nombre d'années : il s'agit en effet d'une œuvre qu'il a composée petit à petit, au fil du temps et de ses venues à Rome. De plus, il avait imaginé que cette œuvre serait d'une plus grande envergure, mais il a dû revoir le nombre d'épigrammes à la baisse lors de la publication. La raison principale à ces deux faits concernant la publication de la *Pinacotheca* relève du fait que Silos a éprouvé beaucoup de difficultés à avoir accès aux œuvres. En effet, bien qu'amateur d'art, il n'a pas bénéficié de réelles relations avec les foyers artistiques de Rome. Les contacts qu'il a pu avoir avec les collectionneurs ont toujours été très brefs voire inexistants, à l'exception de son protecteur, le duc de Sermoneta. Quant à la plupart des œuvres auxquelles il a eu accès, c'est principalement grâce à l'intervention de l'un de ses amis : le poète et professeur de rhétorique, l'anglais James Alban Gibbes, auteur du sonnet qui se trouve dans les premières pages de la *Pinacotheca*. Ce poète avait, contrairement à Silos, de nombreux contacts avec les princes et les cardinaux ainsi qu'avec les autres mécènes et collectionneurs. Il était également très inséré au sein des plus prestigieuses familles romaines, ce qui lui permettait un accès plus facile aux œuvres de ces familles et Silos a pu profiter des relations de son ami pour observer les œuvres qu'il décrit dans la *Pinacotheca*. Cette dernière œuvre eut peu de succès auprès de ses contemporains, les épigrammes commençant à être considérées comme une forme trop brève pour les besoins des collectionneurs et des amateurs d'art de l'époque qui en attendaient davantage au vu du développement de l'art et de son étude. Cela explique probablement le fait que, contrairement à plusieurs œuvres de Silos, la *Pinacotheca* n'ait pas donné lieu à d'autres publications que celle de 1673.

Ainsi, Silos, à la fois homme d'église et homme de lettres, est l'auteur d'un certain nombre d'ouvrages dans ces deux domaines. Il a mené sa vie en étant très engagé dans l'ordre

des Théatins auquel il appartenait, mais toujours en laissant une place à l'étude des lettres classiques, à la poésie et à l'art. Cette vie sur deux fronts se ressent jusque dans ses œuvres et particulièrement dans la *Pinacotheca* où poésie, art, sujets religieux et sujets antiques se côtoient.

2. Contexte artistique et influence du contexte politique et religieux sur celui-ci au 17^{ème} siècle

Iohannes Michael Silos a vécu au 17^{ème} siècle durant lequel les arts se sont fortement développés sous l'influence du contexte politique et religieux de l'époque. Au 17^{ème} siècle, Rome est désignée comme la capitale de la peinture et le paysage urbain est entièrement modifié par l'affluence des peintures, sculptures et monuments nouveaux.⁹ La prolifération de l'art au sein de Rome est due au mécénat très développé à l'époque et dont les acteurs poursuivaient des buts différents selon leur statut. Les premiers mécènes étaient les papes tels qu'Urbain VIII ou Innocent X ainsi que les cardinaux qui adoptaient, comme durant la Renaissance, le statut de mécènes et de collectionneurs grâce à la fois aux richesses du Vatican et à celle de leurs familles.¹⁰ Lorsque les œuvres d'art étaient destinées aux églises ou autres monuments ecclésiastiques, le but recherché par les mécènes était de soutenir la Contre-Réforme grâce aux arts. En effet, si la peinture s'est développée à ce point au 17^{ème} siècle (et déjà au 16^{ème} siècle), c'est pour servir dans la lutte de l'Eglise catholique contre la Réforme qui attirait de nombreux croyants. Les peintres avaient alors pour rôle de travailler à l'embellissement des églises qui devaient être des œuvres totales afin de donner un reflet triomphant et glorifiant de la religion.¹¹ Lorsque les œuvres se trouvaient dans les palais, les villas des papes ou des cardinaux, le but était alors différent : il s'agissait de mettre en avant sa personne ou sa famille.¹² Le même but est recherché par le second type de mécènes qu'étaient les princes qui se servaient des peintures constituant leurs collections ou ornant leurs palais entièrement décorés afin de souligner leur légitimité et de se distinguer de leurs rivaux.¹³

⁹ D. CARRENGEOT, E. CHAPRON, H. CHAUVINEAU, *Histoire de l'Italie du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015, pp.163 et 164.

¹⁰ *Id.*, p.163.

¹¹ D. BERGEZ, *op. cit.*, pp.15 et 16.

¹² D. CARRENGEOT, E. CHAPRON, H. CHAUVINEAU, *op. cit.*, p.71.

¹³ D. CARRENGEOT, E. CHAPRON, H. CHAUVINEAU, *op. cit.*, pp.160 et 161.

Quant aux principes artistiques suivis par les peintres du 17^{ème} siècle, ils étaient divers. Pour la peinture religieuse, ils étaient tenus de respecter ce qui était prescrit par le Concile de trente, à savoir privilégier des thèmes qui étaient controversés par les protestants comme les saints ou la Vierge et être décent (le nu était, par exemple, totalement prohibé)¹⁴. Pour la peinture non religieuse, les principes artistiques correspondaient à ceux qui étaient déjà suivis durant la Renaissance tout en étant réaffirmés¹⁵. Il s'agit de deux principes essentiels qui sont l'intérêt pour l'Antiquité qui influence un grand nombre d'œuvres et pousse à l'intégration de thèmes profanes (hors des églises) ainsi que la place centrale donnée à l'homme.¹⁶ L'ensemble de ces principes caractérisait toutes les œuvres d'art de la Rome du 17^{ème} siècle appelée la Rome baroque pour avoir été le point de départ de ce courant artistique.¹⁷

En parallèle au développement de la peinture, une théorisation de celle-ci s'est développée au 17^{ème} durant la période baroque par l'association de la peinture et de la littérature s'influençant mutuellement.¹⁸ C'est également à cette époque que la peinture, sous l'influence de sa théorisation, va acquérir une place parmi les arts libéraux et que les peintres obtiendront un statut similaire à celui des poètes. Ce nouveau statut du peintre permettait d'accentuer encore la relation entre peinture et littérature.¹⁹

Ainsi, le contexte artistique qui entourait Silos durant sa vie, ne pouvait que le pousser à travailler le genre de l'ekphrasis qui mêle à la fois poésie et art. Bien que n'étant pas particulièrement proche des milieux artistiques, sa place au sein de l'ordre des Théatins, liée à son intérêt pour la culture antique, participait à son intérêt pour les arts. En réalisant la *Pinacotheca*, un recueil de poèmes qui contient des descriptions d'œuvres d'art à sujets antiques et religieux, il prend tout à fait place dans ce contexte artistique du 17^{ème}.

¹⁴ *Id.*, p.159.

¹⁵ *Id.*, p.162.

¹⁶ *Id.*, p.77.

¹⁷ *Id.*, p.162.

¹⁸ D. BERGEZ, *op. cit.*, p.15.

¹⁹ *Id.*, p.18.

3. *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* : contenu et éditions

La *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, comme cela a été mentionné ci-avant, a été éditée pour la première fois à Rome en 1673. Il s'agit d'un recueil d'ekphrasis rédigées sous la forme d'épigrammes en latin qui, pour la majorité d'entre elles, sont composées en distiques élégiaques. Ce recueil comprend deux parties distinctes : la première présente 301 ekphrasis de tableaux portant sur des sujets divers (scènes et personnages mythologiques, scènes et personnages provenant de l'histoire légendaire de Rome, scènes et personnages issus de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais aussi des portraits de saints et de cardinaux) tandis que la seconde contient 302 ekphrasis de sculptures. Au sein de chacune des parties, Iohannes Michael Silos ne place pas ses épigrammes de manière aléatoire, mais il en opère un classement. En effet, chaque épigramme, correspondant à une fresque ou à un tableau aperçu dans un palais ou dans une église de Rome²⁰, est classée en fonction du lieu où se situe le tableau lui correspondant. Ensuite, après avoir réalisé ce premier classement, Silos rassemble les ekphrasis en fonction non pas des sujets que représentent les tableaux, mais en fonction des artistes qui ont réalisé ceux-ci. Chaque ekphrasis dispose d'un titre qui la précède et celui-ci est systématiquement suivi du nom du peintre qui a réalisé l'œuvre de l'ekphrasis, de l'emplacement où se trouve cette œuvre et du numéro de l'épigramme en chiffres romains. Concernant les titres des épigrammes, il est probable qu'ils correspondent aux titres des œuvres décrites par Iohannes Michael Silos, mais rien ne permet de le confirmer et il pourrait tout aussi bien s'agir de titres donnés par Silos lui-même après observation des tableaux. Outre les épigrammes, ces deux parties sont chacune précédées d'une introduction et il en va de même pour l'œuvre dans son intégralité, précédée par une préface de l'auteur adressée directement au lecteur. La *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* est également composée d'un index final regroupant l'ensemble des titres des épigrammes classés par ordre alphabétique ainsi qu'un *Odarum appendicula* composé de 18 odes.

Actuellement, il n'existe qu'une seule édition moderne de l'œuvre. Elle fut réalisée en italien par Mariella Basile Bonsante en 1979 : Ioanne Michael Silos, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura*, Mariella Basile Bonsante, Treviso, Canova, 1979. Cette édition comprend deux volumes dont le premier contient une introduction et l'édition du texte tandis que la seconde contient une traduction italienne et un commentaire particulièrement axé sur le

²⁰ J. IJSEWIJN et D. SACRÉ (éds.), *op. cit.*, p.318.

contexte culturel et historique de la production de l'œuvre et, plus spécifiquement encore, sur le thème de la critique d'art et son statut durant le 17^{ème} siècle.²¹ Elle y traite également des œuvres plus ou moins contemporaines à Silos qui ont pu influencer son écriture ainsi que de l'influence qu'a eue la place de Silos au sein de l'ordre des Théatins sur son œuvre.²² Concernant à présent les éditions anciennes de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, il semble n'en exister qu'une seule qui correspond donc à son *editio princeps*, déjà mentionnée ci-dessus, datant de 1673 et ayant été éditée à Rome par l'imprimeur Philippus Maria Mancini : Ioannes Michaelis Silos, *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, Roma, Philippus Maria Mancini, 1673.

²¹ M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*, p.12 et 16.

²² *Id.*, pp.17-57.

Deuxième partie

1. Choix du corpus

L'édition réalisée ci-dessous ne comprend pas l'ensemble des épigrammes de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* qui sont au nombre de 603. Elle a été effectuée sur base d'un corpus de 34 épigrammes puisées au sein du premier livre de la *Pinacotheca* consacré aux œuvres picturales. Le point commun à ces 34 épigrammes est qu'elles consistent toutes en une description d'un tableau ou d'une fresque dont le sujet est issu de la mythologie antique.

Ce choix de corpus est lié à la relation présente et souvent évoquée dans les ouvrages traitant des ekphrasis entre les deux arts que sont la poésie et la peinture. Lorsque Silos écrit la *Pinacotheca* au 17^{ème} siècle, la relation entre la peinture et la littérature n'a jamais été aussi prononcée et l'écriture des ekphrasis est le reflet de ce contexte.²³ Cette relation passe notamment par la mythologie qui, contenue dans les œuvres des auteurs antiques, est une source d'inspiration à la fois pour les peintres et pour les poètes qui abordent donc des sujets similaires.²⁴ Dans le cas de l'ekphrasis, le poète s'inspire de l'œuvre du peintre en plus de trouver son inspiration chez les auteurs antiques.

Ainsi, choisir un corpus dont le thème est la mythologie permet de ne pas traiter les sources antiques uniquement pour leur forme, mais également pour leur contenu, ce qui aurait été moins réalisable avec un thème religieux. Cela permet également d'aborder les ekphrasis de Silos sous deux angles : l'un, en tant que description d'une peinture qui est la représentation d'un mythe, et l'autre, en tant que poème qui s'inspire de sources traitant de mythes (ces sources sont à la fois des sources littéraires antiques et les œuvres d'art décrites).

²³ D. BERGEZ, *op. cit.*, p.15

²⁴ *Id.*, p.13.

2. Principes d'édition du corpus

La *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* n'a connu qu'une seule édition, celle de 1673 citée ci-dessus. Cependant, elle a donné lieu à diverses copies qui se trouvent à présent dans divers pays du monde. Nous avons, quant à nous, basé notre édition des épigrammes de la *Pinacotheca* sur les documents numérisés fournis par l'Université de Gand. Ces documents sont disponibles sur le site internet de la bibliothèque de cette université²⁵ et sont la numérisation d'une copie présente dans cette même bibliothèque.

La disposition du texte latin a été calquée sur celle proposée par l'édition de 1673. Seuls deux éléments ont été modifiés. D'une part, les abréviations présentes dans les titres ont été résolues. D'autre part, les titres, qui étaient partiellement écrits en lettres majuscules, ont été entièrement réécrits en lettres minuscules à l'exception des majuscules demandées par la ponctuation et de celles au début des noms propres. Quant à la ponctuation et l'orthographe du texte latin, la première a été partiellement modifiée en vue d'être plus proche de l'usage moderne et la seconde a été uniformisée avec celle proposée dans le *Gaffiot*²⁶. Une recherche des *loci similes* a été réalisée pour la période de l'Antiquité grâce à l'aide de la Library of Latin Texts (Series A)²⁷.

La traduction a été réalisée en prose et est accompagnée de *realia* réalisées pour la plupart à partir du dictionnaire de l'Antiquité de M. C. Howatson²⁸, mais également de l'*Oxford classical dictionary* de Simon Hornblower, Antony Spawforth et Esther Eidinow²⁹ et du *Brill's New Pauly*, traduction anglaise de la *Neve Pauly* par Christine F. Salazar.³⁰

Au sein de l'édition, chaque épigramme est accompagnée de l'œuvre d'art qu'elle décrit lorsque nous avons pu la retrouver. Sont jointes aux œuvres d'art, le nom de l'artiste avec ses dates de vie et de mort, la mention de la date de production de l'œuvre, une note sur le lieu où se trouvait l'œuvre au moment de la rédaction de Silos ainsi que la mention de l'emplacement actuel de l'œuvre. Dans le cas où l'œuvre n'a pas pu être retrouvée, quelques informations sur l'emplacement de l'œuvre indiqué par Silos sont tout de même proposées en note.

²⁵ <http://lib.ugent.be> consulté le 7/08/2017.

²⁶ *Le Grand Gaffiot ; dictionnaire latin-français*, F. GAFFIOT, Paris, Hachette, 1934.

²⁷ <http://clt.brepolis.net.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/llta/Default.aspx>.

²⁸ *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation*, M.C. HOWATSON, Paris, Robert Laffont, 1993.

²⁹ *The Oxford classical dictionary*, 4^{ème} édition, eds. S. HORNBLOWER, A. SPAWFORTH ET E. EIDINOW, Oxford, Oxford University Press, 2012.

³⁰ *Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World*, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 3, Leiden, Brill, 2003.

3. Corpus

p. 23³¹

Gygantum in Superos bellum. Petri Cortonensis opus in aedibus Barberinis. Epigramma XXXVI.

Anguipedum hic ardent Titania bella Gygantum,

Aspera fulmineo bella timenda Jovi.

Stat centumgeminus Briareus, validaque Typhoei,

Enceladique vides saxa rotata manu.

Rupibus imponunt rupes, et Pelion Ossae :

5

Territa pallescunt astra vel ipsa metu.

Cum Superis fremit armisonans, dextraque rubente

Juppiter horrendum fulminat, ore tonat.

Nec mora, ab igne ruunt trifido montesque Gygantesque

Arce sub Aetnaea monstra sepulta jacent.

10

Victori tu, Petre, canis Paeana Tonanti :

Vocem namque tua haec muta Poesis habet.

La guerre des Géants contre les dieux supérieurs. Œuvre de Pierre de Cortone dans la demeure des Barberini. Epigramme 36.

Ici se déchaînent les guerres titanesques des Géants à queue de serpent, guerres pénibles et redoutables pour l'impétueux Jupiter. Briarée³² aux cent bras se dresse et tu vois les rochers

³¹ Les numéros de pages font référence à l'édition de 1673.

³² Briarée est un géant, fils de Gaia et Ouranos. Il est l'une des trois Hécatonchires (les géants aux « cent mains ») avec ses deux frères Cottos et Gyès. Ils combattent au côté de Jupiter durant la guerre des Titans. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation*, M.C. HOWATSON, Paris, Robert Laffont, 1993, pp. 157 et 472)

roulés par la main robuste de Typhée³³ et d'Encélade³⁴. Ils entassent les rochers les uns sur les autres et le Pélion est posé sur l'Ossa³⁵ : les astres eux-mêmes, terrifiés, pâlisent de crainte. Jupiter dont les armes retentissent gronde avec les dieux supérieurs, il lance d'une manière effrayante la foudre de sa main droite flamboyante et il tonne de sa voix. Sans retard, les montagnes et les Géants s'effondrent sous l'effet de l'éclair fendu en trois ; les monstres ensevelis gisent sous la forteresse de l'Etna. Toi, Pierre, tu chantes un péan en l'honneur du vainqueur, Jupiter tonnant : car cette poésie muette qui est la tienne a une voix.



Pierre de Cortone (1596-1669), *le Triomphe de la Divine Providence* (l'épigramme correspond à la partie inférieure de l'image), 1633-1639.

³³ Typhée est un géant aux cent têtes de serpent, fils de Gaia et du Tartare. A la différence des Hécatonchires, il serait né après la guerre de Jupiter contre les Titans. Il s'agit de l'un des géants qui fut enseveli par Jupiter sous l'Etna, dans le Tartare. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.1027)

³⁴ Encélade est l'un des géants, né de Gaia et du sang d'Ouranos, il combat dans la guerre contre les dieux olympiens et fut envoyé à l'instar de Typhée sous l'Etna. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.430)

³⁵ Le Pélion et l'Ossa sont deux montagnes situées en Thessalie dont la première est reconnue pour être le lieu de résidence du centaure Chiron. Ces deux montagnes furent superposées par les géants afin d'atteindre l'Olympe et de battre les dieux. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.705 et 732)

Emplacement historique : « aedibus Barberinis » désigne le Palais Barberini. Celui-ci fut réalisé à la demande de Maffeo Barberini (1568-1644) qui fut nommé pape sous le nom d'Urbain VIII dès 1623. Il ne fit pas construire le palais de toutes pièces, mais il racheta la villa de la famille Sforza située sur le Quirinal et la fit modifier par l'architecte Carlo Maderno. La décoration intérieure fut entamée en 1620 et se poursuivit jusqu'au 18ème siècle. La pièce maîtresse de ce palais est la fresque dont l'illustration se trouve ci-dessus réalisée par Pierre Cortone, le peintre de la famille. Le palais fut habité jusqu'en 1955 par les descendants de la famille Barberini avant de devenir depuis 1953 la Galerie nationale d'art antique avec le palais Corsini.³⁶

Emplacement actuel : le Palais Barberini de Rome, aujourd'hui la Galerie nationale d'art antique.

p. 24

Vulcani et Cyclopum antrum. Ejusdem in iisdem domibus. Epigramma XXXVII.

An nigra hic fervet Lemnos, Lipareia et antra,

Fulvaeque Sicanus Mulciber aera domat ?

Pectore stat nudo³⁷ Steropes, nudisque lacertis

Stat Brontes³⁸ : nimium colla operosa madent.

Incus dura gemit : tenuatur in horrida ferrum

5

Fulmina, in omnigena et vertitur arma chalybs.

Pone metum³⁹ : paci nam fusa metalla liquescunt :

Paxque sub ignivomis ensibus alma latet.

³⁶ <http://www.barberinicorsini.org> consulté en date du 10/08/2017.

³⁷ STAT., *Th.*, XI, 418-419 : *hinc pectore nudo/ stant matres* (Ed. R. LESUEUR, Collection des Universités de France, t.3, 1994, p.96).

³⁸ VIRG., *En.*, VIII, 425 : *Brontesque Steropesque et nudus membra Pyracmon*. (Ed. R. DURAND et A. BELLESSERT, Collection des universités de France, t.2, 1957, p.62).

³⁹ L'expression « pone metum » se retrouve à plusieurs reprises chez Tibulle (IV, 4, 15) et chez Ovide (*A.A.*, I, 554 ; *F.*, II, 759 ; *H.*, XX, 1 ; *H.*, XVI, 68 ; *M.*, III, 634 ; *M.*, V, 226 ; *Rem.*, 544).

Hinc secreta sui Regna : hinc et saecula currunt

Aurea : ferro oritur nam propiore quies.

10

Tu, Petre, haec fingis, roburque Cyclopibus addis :

Arte tua et fulgent arma nitore novo.

L'autre de Vulcain et des Cyclopes. Par le même [peintre] dans la même demeure⁴⁰. Epigramme 37.

Est-ce que vraiment la sombre Lemnos⁴¹ bout ici, et les antres de Lipara⁴², est-ce que vraiment Mulciber⁴³ de Sicile y dompte l'airain fauve ? Steropes se tient poitrine nue et Brontes⁴⁴ se tient bras nus : leurs coups trop actifs ruissellent. La dure enclume gémit : le fer est aminci en terribles éclairs et l'acier est transformé en armes de tous genres. Bannis la peur car les métaux liquéfiés fondent pour la paix et la paix bienfaisante est cachée sous les épées qui lancent du feu. Ainsi le règne de la paix est sûr et ainsi les siècles d'or s'écoulent : car la paix naît grâce à l'épée toute proche. Toi, Pierre, tu représentes cette scène : tu ajoutes de la force aux Cyclopes et les armes brillent d'un nouvel éclat par ton art.

⁴⁰ Il s'agit de la demeure des Barberini.

⁴¹ Lemnos est une île située au nord-est de la mer Egée où se trouve un volcan qui est désigné comme la forge de Vulcain. Celui-ci parvint sur cette île après avoir été éjecté de l'Olympe par Jupiter. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.568)

⁴² Les antres de Lipara : Lipara est la plus large des îles éoliennes, elle est désignée comme un lieu possible de la place des forges de Vulcain. (*Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World*, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 6, Leiden, Brill, 2005, col. 142)

⁴³ Mulciber est un autre nom pour désigner Vulcain qui signifie « fondeur de métaux ». (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.653)

⁴⁴ Steropes et Brontes sont des cyclopes, fils d'Ouranos et de Gaia. Ils sont au nombre de trois frères avec Argès et travaillent dans la forge de Vulcain afin de créer la foudre de Jupiter. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.270 et 946)



Pierre de Cortone (1596-1669), *Les Cyclopes forgeant les armes* (l'une des scènes du *Triomphe de la Divine Providence*), 1633-1639.⁴⁵

p.24

Hercules Hydram conficit. Ejusdem Cortonensis iisdem in domibus. Epigramma XXXVIII.⁴⁶

Sterneret ut monstrum illaetabile, Lemnia forti

Amphitrioniades expedit arma manu.

Itque in colla truci clava : sed vulnere diro

Dira renascuntur vertice colla novo.

Certatim crescunt, rediviva hinc anguibus hydra ;

5

Herculis hinc magni vis animosa toris.

Tandem caesa cadit capitum fera turba : coronat

Effera et Alcidis Lerna subacta caput.

Pinxisse hanc palmam, tua palma est, Petre, tuusque

Haud minor Herculeo est nempe labore labor.

10

⁴⁵ Pour l'emplacement historique et l'emplacement actuel : se référer à l'épigramme précédente.

⁴⁶ L'édition de 1673 présente une coquille car deux épigrammes portent le numéro 37. Il s'agit donc bien ici de l'épigramme numéro 38.

Hercule vient à bout de l'Hydre de Lerne. Par le même Cortone dans la même demeure⁴⁷. Epigramme 38.

Afin de terrasser le triste monstre, le fils d'Amphitryon prépare les armes de Lemnos⁴⁸ dans sa main vigoureuse. Et armé de sa violente massue, il s'approche du cou du monstre : mais de la funeste blessure, des cous effrayants renaissent pour une nouvelle tête. A l'envi, d'un côté l'Hydre de Lerne⁴⁹ ressuscité s'élève parmi les serpents ; de l'autre la force ardente du grand Hercule s'accroît en ses muscles. Enfin la foule sauvage des têtes tombe abattue : la cruelle Hydre de Lerne soumise couronne la tête d'Alcide⁵⁰. Avoir peint cette victoire, c'est ta victoire⁵¹, Pierre, et ton travail n'est absolument pas moindre que celui d'Hercule.



Pierre de Cortone (1596-1669), *Hercule tue l'Hydre de Lerne* (l'une des scènes du *Triomphe de la Divine Providence*), 1633-1639.⁵²

⁴⁷ Il s'agit de la demeure des Barberini.

⁴⁸ Cf. note 41 : les armes de Lemnos sont celles forgées par Vulcain.

⁴⁹ L'Hydre de Lerne est un serpent à neuf têtes né d'Echidna et de Typhon. La spécificité de ce monstre est que ses têtes repoussent lorsqu'elles sont coupées. Héraclès dut le combattre lors de ses travaux. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.486)

⁵⁰ Alcide est autre nom d'Héraclès qui signifie « descendant d'Alcée ». Alcée était le fils de Persée et le père d'Amphitryon, père d'Héraclès ou plus précisément le père de son frère. En effet, pendant l'absence d'Amphitryon, Jupiter s'était uni à Alcène, sa femme, sous les traits de celui-ci. Alcène accoucha ensuite de jumeaux dont l'un était Hercule, fils de Zeus et l'autre Iphiclès, fils d'Amphitryon (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp. 26, 28 et 46).

⁵¹ Le mot employé dans le texte latin est *palma*, il s'agit d'une métonymie car la palme est ici employée pour désigner la victoire symbolisée par la palme.

⁵² Pour l'emplacement historique et l'emplacement actuel : se référer à l'épigramme 36.

pp.50-51

Diana Actaeonem in cervum mutat. Ejusdem Titiani apud eandem Reginam. Epigramma
LXXXIX.

It silvis, agiles ferasque anhelus

Dum fidis agitat suis molossis,

Cadmaeus juvenis rapi volucris

Cursu contigit, algidus reductam

Fons ubi vitreis amoenat undis

5

Vallem. Hic silvipotens Diana, curvo

Arcu seposito, sinumque nuda,

Nivem corporis eluit pudici.

Ergo Actaeona dum videt decora

Virgo, exhorruit ; asperaque fronte

10

Intentare minas, simul procacem

Quo telo potuit, ferire visa.

Undas ejaculata nempe, dire,

Unda vindice, multat intuentem.

Mutata siquidem repente forma,

15

Venator volucrem induit figuram,

Vagi et cornua flexuosa cervi.

Hinc sui miserum canes acuto

Discerpunt, laniant, necantque dente.

Disce ab intuitu abstinere, disce

20

Vultus temnere Virginis : monet te

Sic Pictor, fera ne repente fias,

Tua et te laceret cupido dira,
Et priscus redeat furor Dianae.

Diane change Actéon en cerf, du même Titien chez la même reine⁵³. Epigramme 89.

Tandis que le jeune descendant de Cadmos⁵⁴ s'avance dans les bois, et, essoufflé, pourchasse les agiles bêtes sauvages avec ses fidèles chiens molosses, il lui arriva d'être emporté par sa course rapide là où une source fraîche agrémentée de ses eaux claires une vallée retirée. En cet endroit Diane, souveraine des bois, ayant placé à l'écart son arc courbe, la poitrine dénudée, lave la blancheur de son corps chaste. Ainsi donc, lorsque la Vierge superbe vit Actéon, elle frémit d'horreur ; et on la vit proférer des menaces d'une mine sévère et en même temps frapper l'effronté par la seule arme à sa portée. Ayant en l'occurrence jeté de l'eau en sa direction, elle punit cruellement le voyeur par une eau vengeresse. Dans une soudaine métamorphose, le chasseur revêtit la forme fugitive et les bois sinueux d'un cerf errant. Puis, ses chiens mettent en pièces, lacèrent et tuent ce malheureux de leurs dents pointues. Apprends à t'abstenir de regarder, apprend à te détourner du visage des jeunes filles : ainsi le peintre t'avertit afin que tu ne deviennes pas soudain une bête sauvage, afin que ton terrible désir ne te lacère pas ni ne revienne l'ancienne fureur de Diane.

⁵³ Il s'agit de la reine Christine de Suède.

⁵⁴ « Jeune descendant de Cadmos » désigne Actéon qui est le fils d'Aristée et d'Autonoé, la fille de Cadmos, d'où cette façon de le désigner. Dans la version du mythe qui est ici décrite, il fut transformé en cerf par la déesse Diane après avoir surpris celle-ci en train de se baigner alors qu'il chassait. Une fois changé en cerf, il fut dévoré par ses propres chiens qui l'accompagnaient à la chasse. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.9)



Titien (1477/1487-1576), *La mort d'Actéon*, 1559-1575.

Emplacement historique : « apud eandem Reginam » désigne en réalité le *Riario alla Lungara*, aujourd'hui nommé palais Corsini qui fut le palais de la reine Christine de Suède (1626-1689). Celle-ci s'était rendue à Rome après son abdication en 1654 face aux soucis qu'elle rencontrait en Suède. Elle se fit alors mécène et développa une grande collection d'œuvres d'art qu'elle entreposa dans son palais.⁵⁵

Emplacement actuel : National Gallery de Londres.

⁵⁵ Fr. KERMINA, *Christine de Suède*, Paris, Perrin, 1995, pp.247 et 248.

p.51

Venus se contemplatur in speculo quod sustinet Cupido. Titiani apud eandem. Epigramma XC.

Ut vultus Citherea suos emendet et ornet,

Ambrosio et veneres augeat ore Venus,

Consulit attente speculum, objectatque parenti

Illud Acidaliae Cyprius ipse Puer.

Accipit hinc refluus leges et fraena capillus :

5

Additur hinc niveis purpura viva genis.

At quid, vana Venus, perdis quid inutile tempus ?

Compensent longas haec documenta moras,

Scilicet hoc disce a speculo : pulcherrima forma,

Si nescis, fragili huic par similisque vitro est.

10

Vénus se contemple dans un miroir tenu par Cupidon. Par Titien chez la même⁵⁶. Epigramme 90.

Afin que Vénus, déesse de Cithère⁵⁷, corrige et orne son visage et afin qu'elle accroisse ses charmes sur son visage d'ambrosie, elle examine avec attention son miroir, et l'enfant de Chypre⁵⁸ lui-même présente ce miroir à sa mère, l'acidalienn⁵⁹. Tantôt, la chevelure tirée en arrière reçoit des lois et des liens : tantôt, le pourpre vif est ajouté aux joues blanches. Mais

⁵⁶ Il s'agit de Christine de Suède.

⁵⁷ L'expression « déesse de Cithère » désigne Vénus pour qui un sanctuaire fut érigé dans l'ancienne île de Cythère située au sud-est du Péloponèse. (Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 4, Leiden, Brill, 2004, p.368)

⁵⁸ Enfant de Chypre : cette expression désigne Cupidon car il est le fils de Vénus en l'honneur de laquelle les sanctuaires sont nombreux sur l'île de Chypre. Elle est en effet souvent nommée « déesse de Chypre » et serait née sur cette île, à Paphos. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.209)

⁵⁹ Acidalienn est un adjectif employé pour désigner Vénus, après que celle-ci se soit baignée dans une fontaine nommée Acidalie à Orchomenus avec les Charites. Celles-ci sont associées aux Grâces et un culte leur est rendu à Orchomenus. (Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 1, Leiden, Brill, 2002, p.99) et (Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 3, Leiden, Brill, 2003, pp.197-198)

pourquoi, vaine Vénus, pourquoi donc perds-tu inutilement ton temps ? Puissent ces leçons⁶⁰ compenser les longs retards. Apprends cela de ton miroir : la plus éclatante beauté, si tu l'ignores, est semblable au verre et égale à sa fragilité.



Titien (1477/1487-1576), *Vénus au miroir*, vers 1555.

Emplacement historique : cf. l'épigramme 89.

Emplacement actuel : National Gallery of art de Washington.

⁶⁰ « documenta » fait référence à l'enseignement moral qui se trouve dans les deux vers suivants.

p.52

Mercurius legere Amorem docet, praesente Matre. Titiani apud eandem Reginam. Epigramma XCI.

Perlegere hic discit soboles pharetrata Diones :

Conspicit ipsa Venus, Mercuriusque docet.

Fronte gravi Puerum Cyllenius instruit : ipse

Qui discit, pavido cernitur ore puer.

Quid lepida hac tabula tibi vis, Titiane ? tot artes 5

Qui novit, discit nunc elementa puer ?

Sceptro quique suo terris dominatur et astris,

Qui rudis esse potest ingeniosus Amor ?

At fuge, belle puer, fuge discere ; foeda deinde

Ne Paphiae Matris, ne tua probra legas. 10

Qui peccant homines, in vos sua crimina torquent :

Et Venus et calamo dilaceratur Amor.

Mercure enseigne à lire à l'Amour, en présence de sa mère. Par Titien chez la même reine⁶¹. Epigramme 91.

L'enfant de Vénus armé d'un arc apprend ici à lire: Vénus elle-même observe et Mercure enseigne. Le dieu du Cyllène⁶² instruit l'enfant avec un air grave: l'enfant lui-même, qui apprend, montre un visage craintif. A quoi veux-tu en venir avec ce charmant tableau, Titien ? L'enfant qui maîtrise de si grands arts apprend maintenant les lettres de l'alphabet ? L'intelligent Amour qui commande les terres et les astres par son sceptre, comment peut-il être ignorant ? Mais enfuis-toi, délicieux enfant, évite d'apprendre ; pour qu'ensuite tu n'aies pas

⁶¹ Il s'agit de Christine de Suède.

⁶² Le dieu du Cyllène : cette expression désigne Mercure qui serait né dans une caverne sur cette montagne d'Arcadie. Il y aurait également réalisé l'invention des instruments à cordes. (*Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World*, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 3, Leiden, Brill, 2003, col. 1074)

lire les actions honteuses de ta mère Vénus ni les tiennes. Les hommes qui pêchent vous imputent leurs fautes : Amour et Vénus sont mis en pièces par la plume.

pp.52-53

Danae imbrem excipit aureum. Corregii apud eandem. Epigramma XCII.

Quam cernis ore candido venustam,

Auroque belle tortili comatam,

Nive atque amictam textili, coruscis

Et fulgurantem splendide smaragdis :

Haec illa, Acrysius pater quam athena 5

Inclisit arce, vineta nuptiali

Ne lege virgo nuberet⁶³, sinuque

Ne parricidas funderet marito.

Vectes sed aeneos, serasque duras

Lusit Tonantis Numinis cupido. 10

Cernis ? micante gutta dives imber,

Aurumque fusile impluit cubili.

Latet sub imbre Juppiter doloso,

Fulvoque rore fusus, hinc decoram

Lydo puellam decipit metallo. 15

Effinxit haec Corregius, docetque

Auro patere aerata septa, et auro

⁶³ MART., XII, 42, 2 : *hac qua lege viro nubere virgo solet* (Ed. H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t. 2, 1933, p. 171).

Nil arduum, aut impervium volenti.

Quo namque iter non ducit, ibit aurum :

Vestro hinc cavete, virgines, pudori.

20

Est dira clades, improbique amoris⁶⁴

Est acre telum, quod videtur aurum.

Danaé reçoit la pluie d'or, par le Corrège chez la même⁶⁵. Epigramme 92.

Cette jeune fille pleine de charme que tu vois, au visage éblouissant, à la jolie coiffure tressée d'or, au vêtement blanc de neige et [aux yeux]⁶⁶ brillant magnifiquement comme des émeraudes étincelantes, c'est la jeune fille que son père Acrisius⁶⁷ a enfermée dans une tour d'airain, afin qu'elle ne se marie pas devant la loi et qu'elle ne mette pas au monde des parricides avec son époux. Mais le désir du divin Jupiter Tonnant se joua des verrous en airain et des serrures solides. Le distingues-tu ? Une pluie précieuse et de l'or fondu arrosent en gouttes étincelantes le lit nuptial. Jupiter se cache sous la pluie trompeuse et se déploie en une bruine d'or, de cette façon il trompe la belle jeune fille avec du métal de Lydie⁶⁸. Le Corrège représenta ces événements et il enseigne que l'or ouvre même les barrières d'airain et que rien n'est difficile ou inaccessible à l'or désireux. Car là où aucun chemin ne conduit, l'or ira. Ainsi donc, jeunes

⁶⁴ - HOR., S., I, 3, 24 : *Stultus et improbus hic amor est dignusque notari* (Ed. F. VILLENEUVE, Collection des Universités de France, 1932, p. 51).

- OV., F., II, 331 : *noctis erat medium. quid non amor improbus audet ?* (Ed., G. P. GOOLD, The Loeb Classical Library, 1989, p.80).

- VIRG., En., IV, 412 : *Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis !* (Ed. J. PERRET, Collection des Universités de France, t. 1, 1981, p. 126).

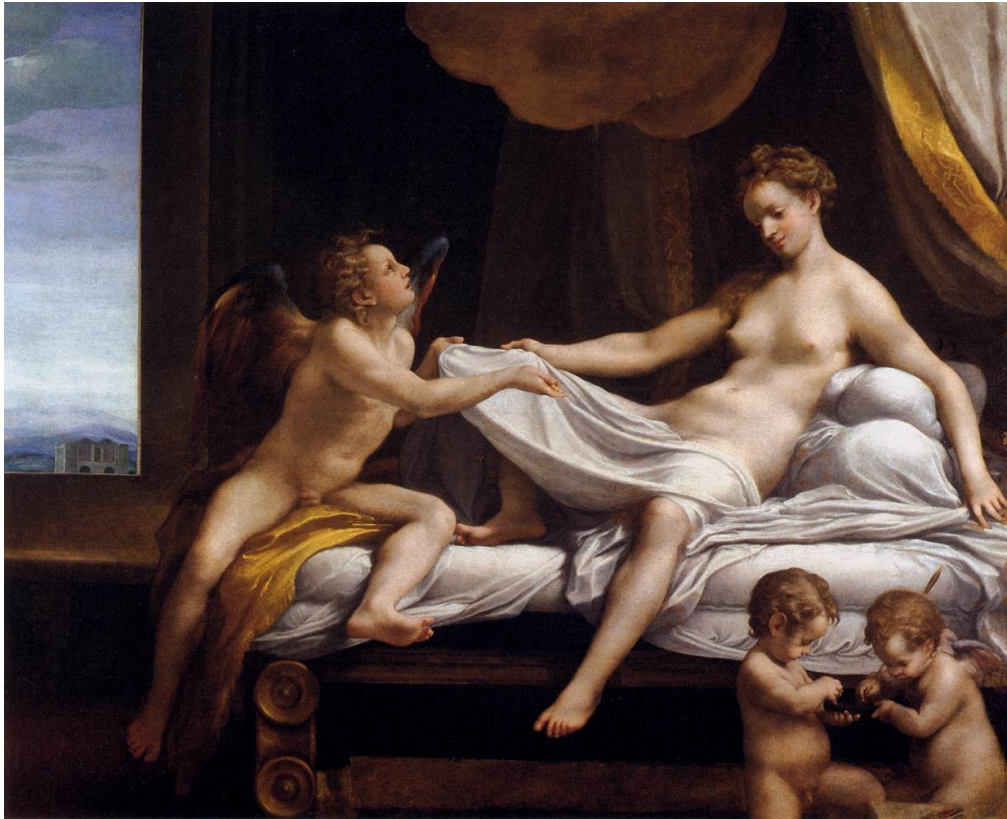
⁶⁵ Il s'agit de Christine de Suède.

⁶⁶ Nous faisons ici l'hypothèse que Silos a employé une synecdoque généralisante en employant le tout : la jeune fille, pour désigner une partie : ses yeux étant donné que ce sont habituellement ces derniers qui sont comparés aux émeraudes.

⁶⁷ La jeune fille désigne Danaé qui était la fille d'Acrisius, le roi de la ville d'Argos, à qui un oracle avait prédit qu'il serait tué par son petit-fils. Afin que cela ne se produise pas, il enferma Danaé dans une tour de bronze afin qu'elle ne se marie jamais et qu'elle n'ait pas d'enfant. Cependant, Jupiter parvint à s'introduire dans la tour sous la forme d'une pluie d'or et de leur union naquit Persée. Acrisius se débarrassa alors de sa fille et de l'enfant dans une malle sur la mer, mais ceux-ci survécurent et Persée tua beaucoup plus tard, par accident, son grand-père lors de sa participation à un lancer de disques. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.276 et 743)

⁶⁸ Le métal de Lydie est un synonyme pour désigner l'or. La Lydie était traversée par le fleuve Pactole dont le sable contenait de l'or. Selon la légende, ce fleuve fut rempli d'or après que Midas s'y soit lavé afin d'annuler son vœu par lequel il avait demandé à ce que tout ce qu'il touche se transforme en or. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp. 589, 638 et 711).

filles, ayez soin de votre honneur. Ce qui semble être de l'or est un terrible fléau et le coup violent d'un amour pervers.



Le Corrège (1489-1534), *Danaé*, 1531.

Emplacement historique : cf. épigramme 89.

Emplacement actuel : la Galleria Borghèse de Rome.

Apollo Marsyae pellem detrahit. Polydori Caravagii apud eandem Reginam. Epigramma CII.

Qui solitus facili fila aurea tangere Phoebus

Pollice et Aoniis plectra movere modis⁶⁹,

Nunc posita cithara, Phoebus et mutatus ab illo,

Audacem dire vindicat ecce Phrygem.

Namque ausus lituo contendere, Marsyas, poenam

5

Detracta meritam pelle, superbe, luis.

Est operi intentus Tymbraeus lictor, et artus

Excoriat ferro vindice saeva manus.

Questubus infelix ferit astra atque intonat aures :

Mutam ipsam tabulam vociferare putas.

10

Marsyas promeruit poenam : tu grandia, Pictor,

Praemia, quod poenam hanc exprimis egregie.

Apollon écorche la peau de Marsyas. Par Polidoro da Caravaggio chez la même reine⁷⁰.
Epigramme 102.

Phébus, qui a l'habitude de toucher les fils d'or au moyen de son pouce habile et de jouer de la lyre sur des rythmes aoniens, maintenant, après avoir posé la cithare, devenu bien différent de ce Phébus-là, voilà qu'il punit cruellement l'audacieux Marsyas⁷¹. Et en effet, Marsyas, ayant audacieusement osé rivaliser [avec Phébus] au moyen de ta flûte, tu subis un châtiment mérité,

⁶⁹ STAT., S., V, 3, 102 : *sive orsa libebat/ Aoniis vincere modis* (Ed. D. R. SHACKLETON BAILEY, Loeb Classical Library, 2015, p.338)

⁷⁰ Il s'agit de Christine de Suède.

⁷¹ Marsyas est un satyre qui vola la flûte créée par Athéna avec laquelle il défia Phébus qui jouait quant à lui de la lyre lors d'un concours de musique. C'est Phébus qui fut déclaré vainqueur et en récompense, il eut le droit de faire ce qu'il désirait au perdant. Il enchaîna alors Marsyas à un arbre et lui arracha sa peau. Le sang de Marsyas donna alors naissance à la rivière qui porte son nom. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.612)

alors que ta peau t'est enlevée. Le lecteur de Thymbrée⁷² est attentif à son ouvrage et sa main cruelle ôte la peau des membres [de Marsyas] au moyen du fer vengeur. Le malheureux affecte le ciel de ses gémissements et [sa voix] retentit aux oreilles : on croirait que ce tableau muet pousse de grands cris. Marsyas a mérité son châtiment : toi, Peintre, parce que tu as parfaitement représenté cette punition, tu as mérité de grandes récompenses.



Caravage (1571-1610), *L'écorchage de Marsyas*.

Emplacement historique : cf. l'épigramme 89.

Emplacement actuel : il semble que cette peinture ait été mise aux enchères et appartienne à un privé.

⁷² Le lecteur de Thymbrée : cette expression désigne Apollon car, dans la ville de Thymbrée, il y aurait eu un sanctuaire dédié à Apollon à cet endroit. (*Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World*, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 14, Leiden, Brill, 2009, col. 646). Quant au nom de lecteur, il est probablement employé ici en référence au fait qu'Appolon est en train de punir Marsyas, car les lecteurs étaient à Rome chargés de procéder aux arrestations et aux punitions. (*Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World*, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 7, Leiden, Brill, 2005, col.544)

pp. 58-59

Proserpinae raptus. Guidonis Rheni apud eandem. Epigramma CIII.

Aetnaeas pede libero⁷³

Dum per florigeras candida silvulas

It Proserpina laetius,

Sicanae Cereris filia nobilis,

Et nunc Puniceas rosas, 5

Nunc molles violas, canaque lilia

Puris demetit unguibus,

Crines flore novo pingat ut aureos ;

Vultu torvus amabili,

Et ferrugineis crinibus horride 10

Cultus, rex Acherontius

Erupit tacitus sedibus Inferis,

Vectus nube volubili.

Qua virgo calatho divite colligit

Gazas veris Hymettii, 15

Florae et purpureae munera florea,

Umbrarum dominus ruit,

Injectaque manu, nec mora, corripit

Invitam, lachrimabilem,

Discissamque comas ocus auehit, 20

⁷³ HOR., *O.*, I, 37, 1-2 : Nunc *pede libero/pulsanda tellus* (Ed. F. VILLENEUVE, Collection des Universités de France, t.1, 1981, p.50).

Sponsamque Elysii thori,

Reginamque Herebi destinat Imperi.

Pulchram Sicelidis deae

Natam Taenarius Dis rapit unicam :

Tu, Pictor, tabula hac tua

25

Insigni attonitos centum oculos rapis.

Le rapt de Proserpine. De Guido Rheni chez la même⁷⁴. Epigramme 103.

Tandis que la radieuse Proserpine, noble fille de Cérès de Sicile⁷⁵, s'avance avec joie en flânant à travers les bosquets fleuris de l'Etna, et tandis qu'elle cueille de ses ongles purs tantôt des roses rouges, tantôt des violettes délicates et des lys blancs, afin d'embellir ses cheveux couleur d'or de fleurs nouvelles ; le roi de l'Achéron⁷⁶, son visage aimable prenant un air farouche et horriblement encadré de cheveux couleur de fer, se précipite silencieusement hors des Enfers, porté par un nuage mobile. Et là où la jeune fille rassemblait dans son riche panier les trésors du printemps de l'Hymette⁷⁷ et les présents floraux de la pourpre Flora⁷⁸, le maître des Ombres fait irruption : et sans délai, jetant la main sur elle, il saisit contre son gré la pauvre [jeune fille] ; et rapidement, il l'emmène en lui tirant les cheveux : et il la désigne comme la fiancée du lit Elyséen et comme la reine du royaume des Enfers. Pluton de Ténare emporta la fille unique et belle de la déesse de Sicile : toi, peintre, tu emportes cent yeux surpris par ton tableau remarquable.

⁷⁴ Il s'agit de la reine Christine de Suède.

⁷⁵ Proserpine est la fille de Jupiter et de Cérès. Alors qu'elle cueillait des fleurs dans les champs de Sicile, elle fut enlevée par Pluton, afin qu'elle devienne sa femme, la reine des Enfers. Suite aux supplications de sa mère pour la récupérer, Jupiter décida que Proserpine resterait 6 mois sur terre et 6 mois dans les Enfers, ne pouvant pas rester toute l'année sur terre après avoir mangé des pépins de grenade provenant des Enfers. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation op. cit.*, p.743)

⁷⁶ L'expression « roi de l'Achéron » désigne Pluton, roi des Enfers dont l'Achéron est l'un des trois fleuves. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.6)

⁷⁷ L'Hymette est une montagne qui se trouve près d'Athènes et qui est reconnue pour son miel et son marbre. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.521).

⁷⁸ Flora est une déesse des fleurs et du printemps qui libère des fleurs de son souffle. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.419)

pp.59-60

Europae raptus. Ejusdem Rheni apud eandem. Epigramma CIV.

Ardet Agenoridem pulchro nimis ore puellam

Juppiter : haud flammam sustinet ille suam.

Ut rapiat, numen posuit, vultusque Tonantis,

Et latuit placido sub bove forma Jovis.

Quae per prata rosas carpit Sidonia virgo, 5

Ut videt, ut lepidum visa adamare bovem.⁷⁹

Blanditur, pingit violis, calthisque coronat

Luteolis ; ornat nescia virgo dolos.

Nec mora, correptam taurus dorso excipit ; itque

Trans mare cornigero grata rapina Deo. 10

Ingemuit, scinditque comas Europa : quis illam

Audiet ? an diro ex aequore surda Thetis ?

Musa olim haec finxit, pinxit nunc Rhenus : adornat,

Dic age, quis raptus, ille, vel illa magis ?

L'enlèvement d'Europe du même Guido Reni chez la même⁸⁰. Epigramme 104.

Jupiter brûle d'amour pour la jeune fille descendante d'Agénor⁸¹ dont le visage est d'une grande beauté : il ne retient pas sa flamme. Afin de l'enlever, il se dépouilla de sa divinité et du visage de Jupiter Tonnant, et la figure de Jupiter se cacha sous l'apparence paisible d'un bœuf. Et la

⁷⁹ VIRG., *B.*, 8, 41 : *ut vidi, ut perii, ut me malus abstulit error* ! (Ed.H.R. FAIRCLOUGH et G.P. GOOLD, Loeb Classical Library, t.1, 1999, p.120.).

⁸⁰ Il s'agit de la reine Christine de Suède.

⁸¹ La jeune fille descendante d'Agénor est Europe : elle est la fille d'Agénor, le roi de Tyr. Elle fut enlevée par Jupiter à travers la mer jusqu'en Crète après avoir été séduite par celui-ci, métamorphosé en taureau. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.400)

jeune fille de Tyr⁸² qui cueille des roses à travers les prés, lorsqu'elle le voit, semble aussitôt s'éprendre de l'élégant bœuf. Elle le caresse, elle le couvre de violettes et elle le couronne de fleurs jaunes ; la jeune fille ignorante honore une apparence trompeuse. Sans attendre, le taureau la saisit et la prend sur son dos ; et la proie agréable au Dieu cornu traverse la mer. Europe gémit et s'arrache les cheveux : mais qui l'entendra ? La sourde Thétis⁸³ depuis la mer effrayante ? Autrefois la Muse a imaginé cette histoire, à présent Reni l'a peint : eh bien, dis-moi, qui de celui-ci ou de celle-là orne le plus cette scène d'enlèvement ?



Guido Reni (1575-1642), *L'Enlèvement d'Europe*.

Emplacement historique : cf. l'épigramme 89.

Emplacement actuel : National Gallery de Londres.

⁸² Cf. note 81.

⁸³ Thétis est la femme de Pélée et la mer d'Achille. C'est une nymphe de la mer, ce qui est probablement la raison de sa mention dans cette épigramme. Quant au fait qu'elle soit sourde, cela désigne peut-être simplement le fait qu'elle n'entende pas Europe ou alors, qu'au contraire de celle-ci, elle ait refusé (elle se soit montrée sourde) les avances de Jupiter. (*The Oxford classical dictionary*, 4^{ème} édition, eds. S. HORNBLOWER, A. SPAWFORTH ET E. EIDINOW, Oxford, Oxford University Press, 2012, p.1468).

Mars et Venus in eadem tabula. Titiani apud eandem Reginam. Epigramma CV.

Haec Venus, hic Mavors : vultus quam dispar utrique !

Illa placet, fronte at territat ille truci.

Ignivoma est Marti cassis ; crinale sed aurum⁸⁴

Fulget Acidaliis luxuriatque comis.

Huic molles stant ore rosae, stant mixta ligustris⁸⁵ 5

Lilia ; terrificant Martis in ore minae.

Mirare hac tabula Titianum : hinc Cypride amoenat

Picturam ; Marte hinc asperat ille suam.

Aequo disce animo miscere haec numina : laeta,

Aspera magnanimo pectore ferre scias. 10

Mars et Vénus dans le même tableau. Par Titien chez la même reine⁸⁶. Epigramme 105.

Voici Vénus et voici Mars : combien leur visage est différent l'un de l'autre ! Celle-là plait, mais celui-là effraye par son air sauvage. Mars a un casque aux reflets de feu ; mais une parure dorée brille et enrichit la chevelure de Vénus. Sur le visage de celle-ci, sont répandues de

⁸⁴ - VIRG., *En.*, XI, 576 : *Pro crinale auro* (Ed. J. PERRET, Collection des Universités de France, t.3, 1980, p.107).

- STAT., *Ach.*, I, 771 : *fronti crinale reponeret aurum* ? (Ed. J. MEHEUST, Collection des Universités de France, 1971, p.41).

⁸⁵ - MART., I, 115 : *loto candidior puella cycno, argento, nive, lilio, ligustro* (Ed. H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t.1, 1930, p.52).

- CLAUD., *Pros.*, III, 238 : *pallere ligustra, expirare rosas, decrescere lilia vidi*. (Ed. J.-L. CHARLET, Collection des Universités de France, t.1, 1991, p.71).

- VIRG., *En.*, XII, 68-69 : *aut mixta rubent ubi lilia multa/ alba rosa, talis virgo dabat ore colores*. (Ed. J. PERRET, Collection des Universités de France, t.3, 1980, p.126).

- STAT., *S.*, I, 2, 22 : *Tu modo fronte rosas, violis modo lilia mixta/ excipis* (Ed. H. FRERE et H.J. IZAAC, Collection des Universités de France, t.1, 1944, p.20).

⁸⁶ Il s'agit de la reine Christine de Suède.

tendres roses, des lys mêlés au ligustrum⁸⁷ ; les menaces effrayent dans la bouche de Mars. Sois surpris par Titien grâce à ce tableau ; il rend cette peinture agréable grâce à Vénus ; il la rend âpre à cause de Mars. Apprends à accepter la combinaison de ces divinités avec indulgence : sache supporter d'un cœur magnanime les joies et les peines.



Titien (1477/1487-1576), *Mars, Vénus et Cupidon*, après 1546.

Emplacement historique : cf. l'épigramme 89.

Emplacement actuel : Kunsthistorisches Museum de Vienne.

⁸⁷ Le lys et le ligustrum sont deux plantes qui symbolisent la blancheur ainsi que la pureté et la virginité. (*Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 577)

Hercules. Petri Pauli Rubens apud eandem. Epigramma CVII.

Qui torvum Alcidem fingis, molemque torosi

Corporis horribilem clauigeraque manu ;

Cur non monstra, Rubens, appingis victa ? cruentus

Cur leo ? cur non hic Lerna subacta jacet ?

Alcidi haec potior quercus, laurusque superba, 5

Anguis, cerva, draco tortilis, hydra, leo.

Ergo haec pinges, Rubens : namque artis nobile monstrum

Debuit haec docta pingere monstra manu.

Hercule par Pierre Paul Rubens chez la même⁸⁸. Epigramme 107.

Toi qui peins Alcide⁸⁹ menaçant avec sa main qui porte une massue et la masse horrible de son corps musculeux : pourquoi ne peins-tu pas les monstres vaincus, Rubens ? Pourquoi n'est pas étendu ici le lion ensanglanté⁹⁰ ? Pourquoi n'est pas étendue ici l'hydre de Lerne⁹¹ soumise ? La couronne de chêne et de laurier⁹² d'Hercule est plutôt constituée par ces exploits : le serpent⁹³, la biche⁹⁴, le dragon⁹⁵ qui s'enroule, l'hydre, le lion. Peins donc cela, Rubens : en effet, le monstre sacré de la peinture aurait dû peindre ces monstres de sa main habile.

⁸⁸ Il s'agit de Christine de Suède.

⁸⁹ Cf. note 50.

⁹⁰ Le lion ensanglanté désigne ici le lion de Némée : monstre né d'Echidna et Typhon, envoyé par Héra pour tuer Héraclès. Celui-ci l'étouffa, réalisant l'un de ses travaux et en revêtit la peau que seules les griffes du monstre pouvaient pénétrer. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.486)

⁹¹ Cf. note 49.

⁹² La couronne de chêne et de laurier est employée ici comme le symbole de la gloire d'Hercule.

⁹³ Serpent : Il s'agit ici du serpent envoyé par Héra à Héraclès alors qu'il n'était encore qu'un enfant car elle était haineuse envers cet enfant, fruit de l'union de Jupiter et d'une mortelle. Héra voulait ainsi le tuer, mais Hercule étrangla les serpents. (*The Oxford classical dictionary, op. cit.*, p.663)

⁹⁴ Il s'agit ici de la biche aux pieds d'airain de Cérynie, protégée par la déesse Artémis et possédant des cornes en or. Sa capture constitue l'un des 12 travaux d'Hercule qui la poursuivit durant une année entière. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp. 486 et 487).

⁹⁵ Il s'agit peut-être du Dragon qui gardait la Toison d'or étant donné qu'Hercule a aidé les Argonautes dans leur quête de celle-ci. (*The Oxford classical dictionary, op. cit.*, p.663)

Hectoris et Ajacis monomachia. Rubens apud eandem. Epigramma CXVI.

Aspicias Heroum par insuperabile, gentis

Fulmina⁹⁶ Trojugenum, Graiugenumque duo,

Ajax ille ferox, hic et Mavortius Hector :

Nescis, cui maius pectore robur erat.

Concurrunt : torvis feriunt se obtutibus : ipsi 5

Impressere oculi vulnera prima truces.

Tum ferrum exeritur : scissis ceu nubibus atris,

Fulgurat horrendum dextra, et utrinque tonat.

It punctim, caesimque chalybs, sitiensque cruoris

Ardet sanguineo fontem aperire sinu. 10

Vis pugnat, pugnatque dolus : vitantur et ictus

Fulminei, praeceps quos geminatque furor⁹⁷.

Aequo Marte calent : non huic manus aemula languet :

Non animum huic acuit pugna cruenta magis.

Nox dirimit tenebrosa duces : avidosque duelli, 15

Evocat in tabula hac ad nova bella Rubens.

⁹⁶ SIL., VII, 106-107 : *En, ubi nunc Gracchi atque ubi nunc sunt fulmina gentis / Scipiadae* ? (Ed. G. DEVALLET et P. MINICONI, Collection des Universités de France, t.2, 1981, p.69).

⁹⁷ SEN., *Phaed.*, 824 : *Quid sinat inausum feminae praeceps furor* ? (Ed. F.-R. CHAUMARTIN, Collection des Universités de France, t. 1, p.235).

Le combat singulier d'Hector et Ajax. De Rubens chez la même⁹⁸. Epigramme 116.

Tu regardes un duo de héros insurpassable, les deux foudres des Troyens et des Grecs : ici, l'impétueux Ajax et là, le belliqueux Hector⁹⁹ : tu ignores le cœur duquel était le plus vigoureux. Ils arrivent face à face : ils se frappent de regards menaçants : leurs yeux farouches infligent les premières blessures. Alors ils sortent le glaive : comme des nuages noirs qui se déchirent, d'une manière effrayante, la main droite de chacun des deux héros jette des éclairs et tonne. L'épée s'avance en pointant et en tranchant, et avide de sang, elle brûle de faire jaillir une fontaine sur une poitrine ensanglantée. La force et la ruse combattent : les coups meurtriers sont évités et la folie effrénée redouble ceux-ci. Ils brûlent d'un même esprit guerrier : leurs mains rivalisent sans languir, leurs esprits au même degré par le combat sanglant. La nuit sombre sépare les chefs : mais Rubens appelle, dans ce tableau, les héros avides de duel à de nouveaux combats.

⁹⁸ Il s'agit de Christine de Suède.

⁹⁹ Ajax est le chef des Salaminiens qui ont pris part à la guerre de Troie dans le camp des grecs, tandis qu'Hector est le chef des Troyens en tant que fils de Priam, roi de Troie. Dans l'Iliade se trouve le récit du duel qui opposa ces deux héros après qu'Hector ait demandé un combat singulier avec l'un des chefs grecs. Le combat se finit sans que l'un ou l'autre n'ait remporté le duel. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp. 24 et 472)

Hercules brevi descriptus pagina. A Bernino apud eundem. Epigramma CXXIX.

Cur tenui Alcidem signas, Bernine, papyro,

Fingere jam suetus marmore et aere viros ?

Herculeum robur, nervosque et pectora dura,

Pagina qui poterit sustinuisse levis ?

Marmor at Alcides solidum indignatur et aera :

5

Est namque ipse sibi marmor et aera simul.

Ipsaque tela brevis, vel charta plicatilis illum

Si referat, crede, in nobile marmor abit.

Hercule dessiné sur une petite page. Par le Bernin chez le même¹⁰⁰. Epigramme 129.

Pourquoi dessines-tu, Bernin, Alcide¹⁰¹ sur un mince papier, toi qui es désormais habitué à représenter les hommes dans le marbre et l'airain ? Comment une fine page pourra-t-elle supporter la force d'Hercule, ses muscles et sa ferme poitrine ? Mais Alcide s'indigne du marbre massif et de l'airain : car il est pour lui-même simultanément le marbre et l'airain. Et si une petite toile ou un papier souple reproduit ses traits ; crois-moi, il se change aussitôt en noble marbre.

¹⁰⁰ Il s'agit du cardinal Giacomo Filippo Nini (1629-1680).

¹⁰¹ Cf. note 50.

Deorum convivium. Dominici Zamperii apud eundem Cardinalem. Epigramma CXXXVI.

Ut caelum exhilaret convivia Juppiter ornat

Et celebrant festas numina cuncta dapes.

Rex Superum multo radiatus sidere, eburno

Sublimis solio¹⁰², celsior ipse sedet.

Juno, Venus, Pallas, quas olim exercuit ira, 5

Foedere nunc pulchro discubuerunt simul.

Mars galeam, pharetram posuit Latonia proles,

Ut genio dapibus liberiore vacent :

Convenere maris di, convenere, silentes

Quos silvae, et quercus, quos fluviique colunt. 10

Nec mora : qua mensas operit nix textilis, aureis

Lancibus Attalicas imposuere dapes.

Ambrosiae succus¹⁰³, roseumque it nectar in orbem,

Hyblaeusque rigat guttura anhela calix.

Haec fingis, pictor : quamvis at fercula divum 15

Sint eadem ; differt utraque mensa tamen.

Caelicolum illa famem sedat ; cupidos sed tua nostros

Lautior aspectus exsatiare nequit.

¹⁰² - OV., *M.*, VI, 650 : *Ipse sedens solio Tereus sublimis avito* (Ed. G. LAFAYE, Collection des Universités de France, t.2, 1960, p.23).

- STAT., *Th.*, XI, 720 : *Et hic quondam solio sublimis* (Ed. R. LESUEUR, Collection des Universités de France, t.3, 1994, p.108).

¹⁰³ - VIRG., *En.*, XII, 419 : *ambrosiae sucos et odoriferam panaceam*. (Ed. J. PERRET, Collection des Universités de France, t.3, 1980, p.140).

- OV., *M.*, II, 120 : *Ambrosiae suco saturos* (Ed. G. LAFAYE, Collection des Universités de France, t. 1, 1980, p.41).

Le banquet des dieux. De Domenico Zampieri chez le même cardinal¹⁰⁴. Epigramme 136.

Afin d'égayer le ciel, Jupiter prépare un festin et toutes les divinités assistent à ce repas de fête. Le souverain du ciel, rayonnant de nombreuses étoiles, siège sur un trône d'ivoire à une certaine hauteur. Junon, Vénus, Pallas, que la colère a jadis opposées¹⁰⁵, maintenant prennent place à table ensemble en formant une belle alliance. Mars a déposé son casque et Diane son carquois afin de profiter du repas avec un esprit plus libre. Les dieux de la mer se sont rassemblés ainsi que ceux que les forêts et les chênes silencieux protègent et ceux que les fleuves protègent. Sans attendre, là où la blancheur du tissu recouvre la table, on pose des repas dignes du roi Attale sur des plats en or. Les sucres de l'ambrosie et le nectar vermeil font le tour de la table et la coupe de l'Hybla¹⁰⁶ désaltère les gorges assoiffées. Voilà ce que tu représentes, peintre : mais si les plats des dieux sont les mêmes, cependant les deux tables sont différentes. Celle-ci apaise la faim des dieux ; mais la tienne dans toute son abondance n'est pas capable d'assouvir nos regards avides.

¹⁰⁴ Il s'agit du cardinal Giacomo Filippo Nini.

¹⁰⁵ Silos fait ici référence à l'épisode du jugement de Paris.

¹⁰⁶ L'Hybla est une région de Sicile reconnue pour son miel.

Sol oriens. Julii Romani apud eundem Cardinalem. Epigramma CXL.

Hunc tenerum, aurorae et niveo ceu lacte madentem,

Romani pinxit Solem operosa manus.

Egressum siquidem cunis, viridique iuventa

Flammiferum, quisnam pinxerit arte jubar ?

Non dum caesaries radiorum it vertice ; ceruix 5

Non dum Lemniacis terret adulta jubis.

Non dum falcato jaculatur fulmina curru ;

Nec dum cornipedes frena corusca vorant.

Macula non rutilum virtus ore excutit ignem ;

Non ea Centimano vis generosa calet. 10

Julii at clarat opus teneri haec infantia Solis,

Plus quam si medio staret in axe¹⁰⁷ jubar.

Le Soleil levant. De Jules Romain chez le même cardinal¹⁰⁸. Epigramme 140.

La main active de Romain a peint ce jeune Soleil¹⁰⁹ comme humide de la pure couleur laiteuse de l'aurore. Qui donc a peint par son talent l'astre du jour porteur de flammes tout juste sorti de son berceau et dans sa première jeunesse ? La chevelure de ses rayons ne se déplace pas encore au zénith ; sa tête adulte n'effraye pas encore avec ses crinières de Lemnos¹¹⁰. Il ne lance pas encore d'éclairs depuis son char courbe et ses chevaux ne dévorent pas encore leurs mors

¹⁰⁷LUC., III, 423 : *Medio cum Phoebus in axe est* (Ed. A. BOURGERY, Collection des Universités de France, t. 1, 1947, p.82).

¹⁰⁸ Il s'agit du cardinal Giacomo Filippo Nini.

¹⁰⁹ Le Soleil, aussi appelé Hélios, a été personnifié sous la forme d'un dieu, fils de deux Titans. Il est toujours représenté avec son char qu'il dirige en allant dans le ciel d'est en ouest. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.476)

¹¹⁰ Les crinières de Lemnos désignent les rayons du Soleil dont le char fut réalisé par Vulcain dans sa forge de Lemnos (cf. note 41).

étincelants. Son énergie virile ne fait pas jaillir le feu ardent de sa bouche ; la force généreuse n'est pas encore brûlante pour les Hécatonchires. Mais c'est l'enfance du jeune soleil qui éclaire l'œuvre de Jules, plus que si l'astre se trouvait au milieu du ciel.

pp.79-80

Aurora. Guidonis Rheni ad Quirinales aedes Mazarinas. Epigramma CXLI¹¹¹.

Quadrijugo viden, ut prodit Tithonia curru

Aurea, nascentem pingit et ore diem¹¹² ?

Lucem efflat¹¹³ sonipes, phaleratus luce, corusca

Et matutina sidera luce fugat.

Ipsa at culta comas auro, niveisque ligustris

5

Picta genas, Tyrio sanguine suave rubet.

Nudum operitque, aperitque sinum lux textilis, itque

Sparsa nive ad roseos carbasus alba pedes.

Laeta rosas risu fundit, violamque recentem,

Luteolam et caltham prodiga dextra pluit.

10

Horae agiles circum plaudunt, ducuntque choreas :

Haec praeit, insequitur Solis et illa jubar.

Quam tua docta manus, Guido ! tua pulchior ista

Aurora est, quam quae Sole oriente micat.

Non opus est nostra ut clarescas laude : perita

15

Nempe facis dextra tu tibi, Rhene, diem.

¹¹¹ L'édition de 1673 présente une coquille, elle numérote cette épigramme CLXI, alors que le numéro de l'épigramme devrait être le CXLI.

¹¹² APUL., M., V, 13 : *lumen nascentis diei*. (Ed. D.S. ROBERTSON et P. VALLETTE, Collection des Universités de France, t.2, 1965, p.53).

¹¹³ VIRG., *En.*, XII, 115 : *equi lucemque elatis naribus efflant* (Ed. J. PERRET, Collection des Universités de France, t.3, 1980, p.128).

L'Aurore. De Guido Reni dans la demeure de Mazarin sur le Quirinal. Epigramme 141.

Vois-tu comment l'Aurore¹¹⁴ dorée s'avance sur un char attelé de quatre chevaux et peint le jour naissant par son visage ? Le cheval souffle le jour, orné de lumière et il met en fuite les étoiles étincelantes par la clarté. Quant à la déesse, aux cheveux ornés d'or, les joues peintes d'une blancheur pure, elle rougit et s'empourpre doucement. Un tissu lumineux couvre et découvre son sein nu, et son vêtement d'un blanc de neige tombe jusqu'à ses pieds de rose. Joyeuse, elle répand des roses en riant et sa main droite prodigue fait pleuvoir les jeunes violettes et les soucis jaunes. Les Heures¹¹⁵ actives applaudissent autour d'elle et dansent en chœur. L'une précède, l'autre suit la lumière du Soleil. Comme ta main est habile, Guido ! Cette Aurore qui est la tienne est plus belle que celle qui brille au moment du soleil levant. Tu n'as pas besoin de nos louanges pour devenir illustre car toi, Reni, tu te crées la lumière de ta main expérimentée, n'est-ce pas ?



Guido Reni (1575-1642), *Aurora*, 1613-14.

Emplacement historique : La fresque se situe dans le palais Pallavicini-Rospigliosi qui fut construit au début du 17^{ème} siècle à la demande de Scipion Borghèse¹¹⁶. Il fut ensuite acheté par le Cardinal Jules Mazarin (1602-1661) qui l'enrichit de ses collections.¹¹⁷

Emplacement actuel : Etant donné qu'il s'agit d'une fresque, elle se trouve toujours dans le palais Pallavicini-Rospigliosi.

¹¹⁴ Aurore est une déesse, elle est la sœur du Soleil. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.364)

¹¹⁵ Les Heures sont les filles de Jupiter et sont trois : Printemps, Été et Hiver. Elles se tiennent aux côtés des dieux. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.499)

¹¹⁶ http://data.bnf.fr/14413302/rome_italie__palazzo_pallavicini-rospigliosi consulté le 10/08/2017.

¹¹⁷ http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/jules-mazarin/#titre-i_23279 consulté le 10/08/2017.

pp.80-81

Dido, Aenea abeunte. In aulaeis Sermonetae Ducis a Raphaele descriptis. Epigramma CXLIII.

Tros abit, exaugent ventos suspiria Elisae ;

Urget et haec, vellet quas retinere, rates.

Haud voces miserae, lachrimae haud juvere tepentes ;

Ille abit, et pelago surdior¹¹⁸, et scopulis.

Quisquis es, hic mutis audis lamenta tapetis, 5

Et raptare rates vela secunda¹¹⁹ vides.

Dic age, quis sensus animat plorantis Elisae ?

Hic quis muta loqui fusius ora docet ?

Quis regit et classem ? Aeoliis quis legifer eurus

Jura dat, immotas quis iubet ire trabes ? 10

Scilicet, haec Raphael descripsit : credite : motum

Ille dat immotis : muta diserta facit.

¹¹⁸ HOR. *O.*, III, 7, 21 : *Frustra : nam scopulis surdior Icari* (Ed. F. VILLENEUVE, Collection des Universités de France, t.1, 1981, p.113).

¹¹⁹ - OV., *A. A.*, II, 64 : *Quaque ferent aurae vela secunda dato*. (Ed. H. BORNECQUE, Collection des Universités de France, 1951, p.34).

- OV., *F.*, III, 790 : *Et des ingenio vela secunda meo !* (Ed. R. SCHILLING, Collection des Universités de France, t.1, 1992, p.94)

- PROP., III, 17, 2 : *da mihi pacato vela secunda, pater*. (Ed. D. PAGANELLI, Collection des Universités de France, 1929, p.116).

Didon, Enée s'éloignant. Sur les tapisseries du duc Sermoneta¹²⁰ dessinés par Raphael. Epigramme 143.

Le Troyen s'éloigne, les soupirs d'Elisa¹²¹ accroissent les vents et ceux-ci poussent les navires qu'elle voulait retenir. Ses paroles misérables et ses larmes tièdes ne lui sont d'aucun secours ; il s'éloigne plus insensible que la mer et les rochers. Qui que tu sois, tu entends ici les lamentations sur les tapisseries muettes et tu vois que les voiles favorables emportent les navires. Eh bien, dis-moi, qui donne de la vie aux sentiments d'Elisa en sanglots ? Qui ici enseigne aux bouches muettes à parler plus abondamment ? Qui mène aussi la flotte ? Quel législateur dicte ses lois aux vents d'Eole, qui ordonne aux navires immobiles d'avancer ? Sache que c'est Raphael qui a dessiné cela ! Croyez-moi : il donne du mouvement aux choses immobiles, et il fait parler les choses muettes.

¹²⁰ Le duc de Sermoneta est en réalité Francesco Caetani (1594-1683) dont Silos fut le confesseur privé. Sa famille avait perdu de son prestige et lorsqu'il reprit les affaires familiales, il tenta de redresser la situation. Il fit notamment rénover le château et la forteresse qui appartenaient à sa famille nommée Capo di bove à Rome. (*Dizionario biografico degli Italiani*, G. ALESSI (dir.), vol. 16, Roma, istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni treccani, 1973, 165-168.)

¹²¹ Elisa est un autre nom pour Didon (*Le Grand Gaffiot ; dictionnaire latin-français, op. cit.*, p.582.)

Aeneas ab incendio dilabatur, Anchisem portans. Ibidem apud eundem. Epigramma CXLIV.

Busta mihi patriae, mihi mille sequentia tela

Eripere egregium non potuere patrem.

Flamma atrox, Graium rabies et fervida Trojae

Laomedontaeae¹²² tecta superba vorent :

Quod patrem eripui his humeris, mea jam bona cuncta 5

Ipse fero mecum, nec mihi Troja perit.

Tros Anchisiade¹²³, quis te fugisse Pelasgas

Dixerit, haec quando pulchra trophae a refers ?

En qui te spoliis tam lautis pinxit onustum,

Victorem, invito Matre, fuisse docet. 10

Enée portant Anchise s'échappe de l'incendie. Au même endroit chez le même¹²⁴. Epigramme 144.

Les bûchers de la patrie et mille armes me poursuivant ne purent m'enlever mon honorable père. Le feu cruel et la rage bouillonnante des Grecs peuvent bien dévorer les magnifiques toits de la Troie de Laomédon¹²⁵ : parce que j'ai enlevé mon père sur mes épaules, j'ai emporté avec moi tous mes biens et Troie n'a pas péri pour moi. Ô Troyen Enée, qui a dit que tu avais fui les Grecs, alors que tu rapportes ces beaux trophées ? Voilà que celui qui t'a peint chargé d'un butin si somptueux, nous enseigne que, malgré Mars, tu as été victorieux.

¹²² VIRG., *G.*, I, 502 : *Laomedontae luimus periuria Troia*. (Ed. E. DE SAINT-DENIS, Collection des Universités de France, 1956, p.18).

¹²³ - VIRG., *En.*, VI, 126 : *Tros Anchisiade, facilis descensus Averno* (Ed. H. GOELZER et A. BELLESSORT, Collection des Universités de France, t. 3, 1938, p.168).

- VIRG., *En.*, X, 250 : *Tros Anchisiades, animos tamen omine tollit*. (Ed. H. GOELZER et A. BELLESSORT, Collection des Universités de France, t. 4, 1936, p.124).

¹²⁴ Il s'agit du duc de Sermoneta.

¹²⁵ Laomédon fut le roi de Troie et le père de Priam. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.563)

pp.81-82

Aeneae descensus ad Inferos. Iulii Romani apud Sermonetae Ducem. Epigramma CXLV.

Caecum carpit iter¹²⁶, Stygias et pergit ad umbras

Tros Anchisiades¹²⁷, estque Sibylla comes.

Aspicias ? it per monstra heros : fera sibilat hydra¹²⁸.

Harpyaeque fremunt, saevaue Scylla latrat.

Arma metus suadet : rutilum manus arripit ensem

5

Impigra, jamque umbras impetit ille leves.

Sunt haec cuncta suis expressa coloribus : etsi

Nocte Acherontaea cuncta latere vides.

Sciret ut Aeneas Herebi loca nigra, Sibylla

Edocet : hac sed nunc non eget ille duce.

10

Julius expressit mire, ducitque, docetque :

Aenea, is melior nempe Sibylla tibi est.

¹²⁶ - PROP., III, 14, 32 : *caecum versat amator iter*. (Ed. D. PAGANELLI, Collection des Universités de France, 1929, p.112)

- OV., M., 10, 456 : *Caecum iter explorat*. (Ed. G. LAFAYE, Collection des Universités de France, t.2, 1960, p. 137)

- SEN., Tro., 724 : *caecum retro patefecit iter* (Ed. L. HERRMANN, Collection des Universités de France, t.1, 1924, p.87).

- SIL., XIV, 240 : *caecum iter ad manis tenebroso limite pandit* (Ed. M. MARTIN, Collection des Universités de France, t.4, 1992, p.13)

¹²⁷ Cf. note 123.

¹²⁸ VIRG., En., VII, 447 : *tot Erinys sibilat hydrys* (Ed. H. GOELZER et A. BELLESSERT, Collection des Universités de France, t. 4, 1936, p.27)

La descente aux Enfers d'Enée. De Jules Romain chez le duc Sermoneta. Epigramme 145.

Le Troyen Enée parcourt un chemin privé de lumière, il se dirige droit sur les ombres du Styx et la Sibylle l'accompagne. Le vois-tu ? Le héros avance parmi les monstres : la cruelle hydre¹²⁹ siffle, les Harpies¹³⁰ grondent et la sauvage Scylla¹³¹ aboie. La crainte conseille les armes : la main rapide saisit l'épée éclatante et déjà le héros se jette sur les ombres légères. Tout cela est représenté par la couleur qui lui convient, bien que tout soit caché par la nuit de l'Achéron¹³², tu le vois. Afin qu'Enée connaisse les lieux sombres des Enfers, la Sibylle les lui montre : mais désormais il n'a plus besoin de cette guide. Jules l'a représenté prodigieusement, il le guide et l'instruit : Enée, ce peintre est pour toi une meilleure Sibylle.

¹²⁹ Cf. note 49.

¹³⁰ Les Harpies sont des oiseaux aux visages humains. Enée les rencontre aux îles des Strophades comme l'écrit Virgile au livre trois de *L'Enéide*. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.469). Cependant, il semblerait que Silos place cette rencontre au même moment que la descente aux Enfers d'Enée.

¹³¹ Scylla est un monstre qui dispose de 6 têtes avec chacune trois rangées de dents. Elle vivrait dans une grotte située dans le détroit de Messine entre la Sicile et l'Italie et dévorerait les marins qui s'approchaient trop près de son antre. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.908) Tout comme pour les Harpies, Virgile raconte qu'Enée est passé près de Scylla et y a échappé, mais cela ne se déroule pas simultanément à sa descente aux Enfers comme Silos l'insinue.

¹³² Cf. note 76.

Trojae incendium. Ejusdem Julii Romani apud eundem. Epigramma CXLVI.

Laomedontaeae flagrant hic moenia Trojae :

Vindex post ferrum flamma Pelasga vorat.

Collucent ignis feralia volumina : fumo

Lambit et aethereas mixta favilla plagas¹³³.

Jam cinis est, ubi Troja fuit : jam Troica tecta 5

Nominis Iliaci busta inhonora¹³⁴ vides.

Per flammas, mediasque acies dilabitur audax

Aeneas tacite, fert humerisque patrem.

Itque gradu volucris : pietas forte addidit alas¹³⁵ :

Aut pondus facili dat volitare pede. 10

Felix arte tua, Juli : feliciter ardet

Dardana Apellaea¹³⁶ Troja perusta manu :

Si pingis, sua busta iuvant feralia Trojam :

Incluta quaeque urit Pergama, flamma placet.

¹³³ - VIRG., *En.*, I, 394-395 : *aetheria quos lapsa plaga Jovis ales aperto turbabat caelo* (Ed. H. GOELZER et A. BELLESSERT, Collection des Universités de France, t. 3, 1938, p.20).

- VIRG., *En.*, IX, 638 : *Aetheria tum forte plaga crinitus Apollo* (Ed. H. GOELZER et A. BELLESSERT, Collection des Universités de France, t. 4, 1936, p.103).

¹³⁴ SIL., XIV, 632-633 : *Tumulos inhonoraque busta recipiunt* (Ed. M. MARTIN, Collection des Universités de France, t.4, 1992, p.28).

¹³⁵ VIRG., *En.*, VIII, 224 : *pedibus timor addidit alas* (Ed. H. GOELZER et A. BELLESSERT, Collection des Universités de France, t. 4, 1936, p.54).

¹³⁶ MART., XI, 9 : *spirat Apellea redditus arte Memor.* (Ed. H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t.2, 1933, p.121).

L'incendie de Troie. Du même Jules Romain chez le même¹³⁷. Epigramme 146.

Ici les remparts de la Troie de Laomédon¹³⁸ sont en feu : après l'épée vengeresse, le feu des Grecs les dévore. Les tourbillons de feu resplendissent d'une manière lugubre et la cendre chaude mêlée à la fumée effleure les régions célestes. Dorénavant la cendre se trouve là où se trouva Troie : désormais tu vois à la place des toits troyens, les tombeaux affreux du nom d'Ilion. A travers les flammes et au milieu des armes, l'audacieux Enée s'échappe sans bruit et porte son père sur ses épaules. Et il marche d'un pas rapide : peut-être est-ce la pitié qui lui donne des ailes : ou bien le poids léger de son père lui permet d'avancer d'un pied rapide. Heureux sois-tu grâce à ton talent, Jules : la Troie de Dardanus¹³⁹ brûle heureusement enflammée par la main d'un Apelle¹⁴⁰. Si tu les peins, ses funestes bûchers servent Troie et la flamme qui brûle la célèbre Pergame devient agréable.

¹³⁷ Il s'agit du duc de Sermoneta.

¹³⁸ Cf. note 125.

¹³⁹ Dardanus est le fils de Zeus et Electra, et il est l'ancêtre des rois troyens. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.278).

¹⁴⁰ Apelle de Cos est un peintre grec du 4^{ème} siècle qui apparaît dans les œuvres de Plinie l'Ancien et Lucien de Samosate. Il avait un attrait particulier pour les auteurs de la Renaissance qui y faisaient référence pour mentionner le fait que le talent d'un peintre était inégalable. (http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/apelle/#titre-i_1613 consulté le 13/08/2017).

pp.83-84

Venus. Titiani apud eundem Ducem. Epigramma CXLIX.

Fabula cum Venerem finxit, pigmenta fuere

Lilia cum violis, mixta ligustra rosis.

Aurum junge comis, oculisque micantibus astra ;

Non potuit Cypris pulchior esse Venus.

Formosae tu formam addis, Titiane, novumque 5

Aurum auro ; vernant floribus ora novis.

Parce : decus Veneri, formamque coloribus auges,

Detrahis at laudem moribus ipse tuis.

Egregie sit picta Venus, nil turpius illa est ;

Formoso artificem foedat et ore suum. 10

Vénus. Du Titien chez le même duc¹⁴¹. Epigramme 149.

Lorsque la fable a imaginé Vénus, ses couleurs furent les lys avec les violettes et les ligustrums¹⁴² mélangés aux roses. Joins l'or à ses cheveux et les étoiles à ses yeux brillants : Vénus la Chypriote n'aurait pas pu être plus belle. Mais toi, tu ajoutes, Titien, de la beauté à cette belle déesse et un or nouveau à l'or ; son visage refleurit de nouvelles fleurs. Cesse : tu augmentes la splendeur de Vénus et sa beauté grâce à tes couleurs : mais tu enlèves toi-même la gloire à tes mœurs. Vénus a beau être peinte de manière remarquable, il n'y a rien de plus honteux qu'elle ; avec son beau visage, elle souille l'artiste qui la peint.

¹⁴¹ Il s'agit du duc de Sermoneta.

¹⁴² Cf. note 87.

Galathea. Raphaelis Urbinatis apud Farnesios. Epigramma CLV.

Formosam finxit Galatheam Musa, fuitque

Inter Nereidas gloria prima¹⁴³ Deas.

Hanc etiam Urbinas pinxit : nix palpitat ore ;

Aurea rorantes cingit et alga comas.

Aspicias ? it pelagus patrium Oceanitide concha. 5

Delphines circum nant, saliuntque choris.

Paene audis pelagi arridentis murmura ; eunti

Ceu lepide plaudat mobilis unda Deae.

Lusit Musa olim : Galatheam hanc aspice : dices,

Quae pridem mendax fabula, vera modo est. 10

Galatée, de Raphael d'Urbino chez les Farnèse. Epigramme 155.

La Muse a imaginé l'histoire de la belle Galatée¹⁴⁴, et elle fut la première gloire des Néréides¹⁴⁵. Elle a aussi été peinte par Raphael : une blancheur de neige vibre sur son visage : une algue dorée entoure ses cheveux ruisselants. La vois-tu ? Elle parcourt la mer paternelle sur une conque fille de l'Océan, des Dauphins nagent autour d'elle et bondissent en chœur. On entendrait presque les murmures de la mer riante ; comme si les vagues houleuses applaudissaient agréablement la déesse sur son passage. Jadis la Muse s'est amusée : regarde cette Galatée : tu déclareras alors que ce récit autrefois trompeur est devenu la vérité.

¹⁴³ MART., IV, 75, 2 : *atque inter Latias gloria prima nurus*. (Éd. H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t. 1, 1930, p. 141).

¹⁴⁴ Galathée : elle est une Néréide, nymphe de la mer, fille de Nérée, dieu marin et de Doris, une Océanide. Son nom signifie « blanche comme du lait ». (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.426 et 672)

¹⁴⁵ Cf. note 144.



Raphael (1483-1520), *le triomphe de Galatée*, 1511-1513.

Emplacement historique : « Chez les Farnèses » désigne la villa Farnèse. Sa construction fut initiée en 1506 par un banquier de Sienne qui gérait les finances de l'Etat papal : Agustino Chigi qui fit appel à l'architecte et peintre Baldassare Peruzzi. La construction se poursuivit jusqu'en 1511, année au cours de laquelle Raphael réalisa la fresque de Galathée. La villa devint la possession de la famille Farnèse, lorsque le Cardinal Alessandro Farnèse (1520-1589) en fit l'acquisition. A la mort de son neveu, Odoardo Farnèse (1573-1626), la villa fut laissée à l'abandon et ne fut plus ouverte que pour certaines personnes importantes comme Christine de Suède.¹⁴⁶

Emplacement actuel : La fresque se trouve toujours dans la villa Farnèse qui est aujourd'hui le siège de l'Accademia dei Lincei.

¹⁴⁶ http://www.villafarnesina.it/?page_id=47&lang=en consulté le 10/08/2017.

p. 91

Cupido celebratissimus ridet, et coronas calcat, et arma. Ejusdem Caravagii apud eundem Principem Justinianum. Epigramma CLXIV¹⁴⁷.

Ut Puerum Veneris Caravagius exprimat, omnes

Ingenii vires tentat, et artis opes.

Hinc iterum Paphius sic nascitur ille Cupido,

Ceu Venus e niveo fuderit ipsa sinu.

Pennatus volitat, pharetratus spicula torquet ;

5

Aureolus crine est, scitulus ore Puer.

Cernis ? Sceptrygeris dominari regibus infans

Jactat, magnanimos et superasse duces.

Gemmata hinc tenero calcat pede scepra sagumque

Martis, et exuvias, armaque fracta ducum.

10

Ridet, non aere ignivomo vicisse, sed udis

Lacrimulis, risu, et matre docente, josis.

Dum volucrem egregie, Caravagi, pingis Amorem¹⁴⁸,

Quam merito nostri diceris orbis amor !

Le très célèbre Cupidon rit, il piétine des couronnes et des armes. Du même Caravage chez le même prince Giustiniani. Epigramme 164.

Afin de représenter l'enfant de Vénus, le Caravage exploite toutes les forces de son génie et toutes les richesses de l'art. Cupidon de Paphos¹⁴⁹ est ainsi né à nouveau, comme si Vénus elle-

¹⁴⁷ L'édition de 1673 présente une coquille car elle numérote cette épigramme CXLIV alors qu'il s'agit de l'épigramme 164.

¹⁴⁸ PROP., II, 12, 1-2 : *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus?* (Ed. D. PAGANELLI, Collection des Universités de France, 1929, p.116).

¹⁴⁹ Cf. note 58.

même l'avait fait naître de son sein blanc. L'enfant ailé vole çà et là ; armé d'un carquois, il lance ses flèches : il a des cheveux couleur d'or et un visage mignon. Le vois-tu ? Le jeune enfant se vante de commander à des rois porteurs de sceptre et d'avoir vaincu de courageux chefs. C'est pour cela qu'il piétine de son pied délicat les sceptres ornés de pierreries, les armures de Mars, les butins et les armes brisées des chefs. Il rit de l'avoir emporté, non pas par le bronze aux reflets de feu, mais par des petites larmes mouillées, par le rire et par les plaisanteries, suivant les leçons de sa mère. Puisque, Caravage, tu peins Amour ailé d'une manière remarquable, comme on a bien raison de t'appeler l'amour de notre monde.



Caravage (1571-1610), *L'amour victorieux*, 1601-1602.

Emplacement historique : « eundem Principem Justinianum » désigne la collection de Vincenzo Giustiniani (1564-1637) dont la famille génoise se déplaça à Rome en 1576. Son père était un très grand banquier à Rome et Vincenzo travailla avec lui dès 1593. A sa mort, son père légua sa fortune à lui et à ses frères et Vincenzo continua sa carrière dans la finance. Sa fortune en tant que banquier, ainsi que son intérêt pour diverses formes d'art ont également fait de lui un mécène et un collectionneur. Il fut à l'origine d'une collection de marbres anciens et de peintures dont il écrit lui-même une description en deux volumes. Aujourd'hui, la collection a été dispersée, mais les peintures datant du 17ème siècle ont pour la plupart été achetées au 18ème siècle par Frédéric-Guillaume III (le roi de Prusse) et placées au Kaiser Friedrichs Museum de Berlin.¹⁵⁰

Emplacement actuel : La Gemäldegalerie de Berlin, anciennement nommée Kaiser Friedrichs Museum.

¹⁵⁰ [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_(Dizionario-Biografico)), consulté le 10/08/2017.

Venus celeberrima cum Cupidine. Titiani apud eundem Principem. Epigramma CLXXI.

Quid tibi cum Venere est¹⁵¹, Titiane, atque alite nato ?

Cur foedat tabulas illa, vel ille tuas ?

Cum Veneris veneres pingis, frontisque ligustra,

Vultu et nectareo quae rubuere rosae,

Atque pharetrati mellita Cupidinis ora, 5

Luteolasque comas, lacteolasque genas :

Ne, Titiane, putes tunc ardua ad astra tulisse

Ingenio et telas nobilitasse tuas.

Pictor eris fortasse bonus, si talia pergis

Pingere : crede, malus sed Titianus eris. 10

La très célèbre Vénus avec Cupidon. Du Titien chez le même Prince¹⁵². Epigramme 171.

Qu'as-tu à faire avec Vénus et son fils ailé, Titien ? Pourquoi souillent-ils tes tableaux ? Lorsque tu peins les charmes de Vénus et la blancheur de son front ; les roses qui rougissent sur son visage doux comme du nectar ; les lèvres douces comme le miel de Cupidon qui porte un carquois ; ses cheveux blonds et ses joues blanches comme du lait : alors, Titien, ne pense pas avoir élevé tes toiles jusqu'aux astres et ne pense pas les avoir rendues fameuses par ton talent. Tu seras peut-être un bon peintre si tu continues à peindre de tels sujets : mais crois-moi, tu seras un mauvais Titien.

¹⁵¹ - MART., IX, 68, 1 : *Quid tibi nobiscum est, ludi scelerate magister* (Éd. H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t. 2, 1933, p. 60).

- TERT., *Apol.*, XXVIII, 1 : *Quid tibi mecum est ?* (Ed. J.-P. WALTZING, Collection des Universités de France, 1929, p.68).

- PL., *Aul.*, IV, 3, 631 : *quid tibi mecum est commerci, senex ?* (Ed. A. ERNOUT, Collection des Universités de France, 1944, p.184).

¹⁵² Il s'agit de Vincenzo Giustiniani.



Titien (1477/1487-1576), *Vénus et l'organiste*, 1550-1552.¹⁵³

¹⁵³ Pour l'emplacement historique et actuel, se référer à l'épigramme précédente.

Argonautae. Herculis Ferrariensis apud eundem Principem Justinianum. Epigramma CXCIX.

Argolica haec puppis, fluctus quae prima furentes

Ausa est vocali dissecuisse trabe,

Non hiemes timet Aegaeas¹⁵⁴, nimbosque lacessit ;

Frangitque, haud rabidis frangitur ipsa notis.

Quinquaginta intus fulgentes aere Pelasgi¹⁵⁵

5

Molem animant : terrent aequora marte suo¹⁵⁶.

Vela regunt nutu, hibernas nutuque procellas

Fraenant, ceu teneant sceptris superba manu.

Hi rapuere aurum per mille pericula Phrixi,

Et retulit victrix fulva trophaea ratis.

10

Quisquis es, heroum te provocat ardua virtus,

Verberat atque oculos¹⁵⁷ velleris ille nitor,

Teque animat Pictor : navim hanc tibi construit¹⁵⁸, aureum

¹⁵⁴ - CLAUD., *Pros.*, I, préface, 12 : *Aegaeas hiemes Ioniumque domat*. (Ed. J.-L. CHARLET, Collection des Universités de France, t.1, 1991, p.8).

-STAT., *S.*, I, 3, 95 : *haec per et Aegaeas hiemes Pliadumque nivolum* (Ed. H. FRÈRE et H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t.1, 1944, p.35). TACE, *Silvae*, livre1, chant 3, vers 95/ livre 5, chant 2, vers 2

- STAT., *S.*, V, 2, : *ceu super Aegaeas hiemes abeuntis amici* (Ed. H. FRÈRE et H. J. IZAAC, Collection des Universités de France, t.2, 1944, p.184)

¹⁵⁵ L'édition de 1673 présente la forme « Pelasgae », cependant la forme correcte du nominatif est « Pelasgi ».

¹⁵⁶ - OV., *M.*, III, 122-123 : *exemploque pari furit omnis turba suoque/ Marte cadunt subiti per mutua vulnera fratres*. (Ed. G. LAFAYE, Collection des Universités de France, t.1, 1980, p.73).

- OV., *F.*, IV, 188 : *Et fora Marte suo litigiosa vacent !* (Ed. R. SCHILLING, Collection des Universités de France, t.2, 1993, p.8).

- OV., *H.*, VII, 154 : *Unde suo partus Marte triumphus eat* (Ed. H. BORNECQUE et M. PRÉVOST, Collection des Universités de France, 1928, p.45).

- CIC., *Phil.*, II, 95 : *suo Marte res suas recuperavit*. (Ed. D. R. SHACKLETON BAILEY, Loeb Classical Library, t.15a, 2009, p.147).

¹⁵⁷ - SEN., *Ep.*, XIV, 92, 31 : *non ab hoc aestimat splendore quo imperitorum verberant oculos* (Ed. F. PRÉCHAC et H. NOBLOT, Collection des Universités de France, t.4, 2003, p.60).

- VAL.-MAX., VII, 6, 2 : *impios oculos verberavit*. (Ed. D. R. SHACKLETON BAILEY, Loeb Classical Library, t.2, 2000, p.166).

¹⁵⁸ CIC., *C M*, XX, 72 : *ut navem, ut aedificium idem destruit facillume qui construxit* (Ed. P. WUILLEUMIER, Collection des Universités de France, 1961, p.127).

Hac poteris vellus quaerere et ipse tuum.

Les Argonautes. D'Hercule de Ferrare chez le même Prince Giustiniani. Epigramme 199.

Ce navire argien, qui le premier a osé fendre les flots déchaînés de sa proue sonore, ne craint pas les tempêtes égéennes et provoque les nuages ; il brise sans être lui-même brisé par les vents furieux. A bord Cinquante Grecs brillants d'airain animent sa masse : ils effrayent les mers par leurs forces. D'un simple geste, ils dirigent les voiles et contiennent les bourrasques orageuses, comme s'ils tenaient en leur main des sceptres imposants. Ce sont eux qui emportèrent l'or de Phrixus¹⁵⁹ à travers mille dangers et le navire victorieux rapporta des trophées dorés. Qui que tu sois, la haute bravoure des héros te met au défi, l'éclat de cette toison frappe tes yeux et le peintre t'anime : il construit pour toi ce navire et grâce à celui-ci tu pourras rechercher toi-même ta toison d'or.

¹⁵⁹ Phrixus est le fils d'Athamas et de sa première femme, Nephelè, une déesse des nuages. La seconde femme d'Athamas, Ino, voulait la mort de Phrixus et sa sœur Hellé. Pour la fuir, ils partirent sur un bélier ailé et couvert de la toison d'or. Sa sœur tomba dans la mer, mais lui parvint sain et sauf en Colchide où le bélier fut sacrifié par le roi Aétès et la toison suspendue, gardée par un dragon. L'or de Phrixus désigne donc la toison d'or de laquelle les Argonautes avec Jason à leur tête se mirent en quête. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.82 et 115-114).

Mercurius Argum obtruncat. Nicolai Possini apud eundem. Epigramma CCXXI.

Non sibi centum oculis custos satis excubat Argus :

Centum oculis umbras attulit¹⁶⁰ una manus !

En Jovis incesti nutu Cyllenius acri

Vitaeque et vultus abstulit ense diem,

Et quae pervigilis radiabant vultibus Argi,

5

Stant, pavo, pennis astra superba tuis.

Arte sed insigni tam scite haec ficta figura est,

Cerni ut centum oculis nobile poscat opus.

Mercure tue Argus. De Nicolas Poussin chez le même¹⁶¹. Epigramme 221.

Le gardien Argus¹⁶² ne veille pas assez sur lui-même au moyen de ses cent yeux : une seule main étend les ombres sur ces cent yeux ! Voici que selon la volonté acharnée de Jupiter impudique, Mercure a dérobé la lumière de la vie et du visage [d'Argus] par son épée, et les étoiles brillantes qui rayonnaient sur le visage d'Argus toujours éveillé, se tiennent à présent, paon, sur tes plumes. Mais cette représentation est réalisée si habilement, avec un art si remarquable, que ce chef-d'œuvre demande à être contemplé avec cent yeux.

¹⁶¹ Il s'agit de Vincenzo Giustiniani.

¹⁶² Argus : Argus est un berger qui avait la particularité d'avoir tout le corps recouvert d'yeux. Héra le fit gardien d'Io transformée en génisse constamment piquée par un taon afin qu'elle ne s'endorme jamais assez longtemps pour que Jupiter qui en était épris ne lui fasse l'amour. Cependant, le berger fut tué par Mercure envoyé par Jupiter. A sa mort, Héra transféra les yeux de celui-ci sur les plumes du paon. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.83 et 533).



Nicolas Poussin (1594-1665), *Paysage avec Junon et Argus*, 1636-1637.¹⁶³

¹⁶³ Pour l'emplacement historique et actuel, se référer à l'épigramme 164.

p.125

Venus, Adonis, canes una in tabula. Titiani apud eundem Ducem Salviatum. Epigramma CCXXVIII.

Hac pulcher picta in tabula venatur Adonis.

Vestigat silvas vis et odora canum.

Cernis et hic Venerem : non cervam haec sectatur et aprum :

At venatoris libera praeda sui est :

Idalium terit illa nemus ; caeloque relicto, 5

Quam juvenis silvam territat, illa placet.

Abstulit hos olim, tenerosque extinxit amores,

Cum dente, immiti et vulnere saevit¹⁶⁴ aper.

Nunc Veneri, Titiane, iterum tu reddis Adonim,

Et redit in molli pectore priscus amor. 10

Acrius atque ardet : siquidem venator ab arte,

Ingenioque tuo pulchior ille redit.

Vénus, Adonis et des chiens dans un seul tableau. Du Titien chez le même Prince Salviati. Epigramme 228.

Le bel Adonis¹⁶⁵ chasse dans cette peinture, et le flair puissant des chiens explore les bois. On discerne aussi ici Vénus : celle-ci ne poursuit pas la biche et le sanglier : mais elle est la proie

¹⁶⁴ BOET., *Cons.*, IV, 3, 38-39 : *Nec nocentia corpori / Mentis vulnere saeviunt*. (Ed. E. K. RAND, H. F. STEWART et S. J. TESTER, The Loeb Classical Library, 1978 p.338).

¹⁶⁵ Adonis est un jeune homme réputé pour sa beauté, il est né de l'arbre en lequel sa mère avait été changée par les dieux afin que son père ne la tue pour avoir commis avec lui un inceste. Celle-ci, Myrrha ou Zmyrna s'était unie à son père Cinyras, le roi de Chypres, sous l'influence de Vénus qui se vengeait d'elle car elle n'avait pas voulu l'honorer. Il existe deux légendes sur la manière dont Vénus s'éprit de lui, mais dans cette épigramme, il s'agit de celle qui raconte qu'elle le rencontra alors qu'il était en train de chasser. Après sa rencontre avec Vénus, Adonis fut tué par un sanglier et de son sang naquirent les roses tandis que des pleurs de Vénus naquirent les anémones. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.10)

libre de son chasseur : elle foule le bois d'Idalie¹⁶⁶, et après avoir abandonné le ciel, c'est la forêt que le jeune homme effraye qui lui plaît. Jadis le sanglier a emporté et détruit ces tendres amours, il a fait rage avec ses dents en infligeant une blessure affreuse. Maintenant, Titien, tu rends pour la seconde fois Adonis à Vénus et l'amour des premiers temps revient dans son cœur tendre. Elle brûle même plus ardemment : puisque ce chasseur, par ton art et par ton talent, revient plus beau.



Titien (1477/1487-1576), *Vénus et Adonis*, 1553-1554.

Emplacement historique : il s'agit du palais Salviati que le cardinal Bernardo Salviati (1492-1568)¹⁶⁷ fit construire afin d'y loger le roi de France, Henri III. Le palais était garni de nombreux tableaux dont la plupart furent transférés au palais Borghèse (les Borghèse étaient les héritiers des Salviati).¹⁶⁸

Emplacement actuel : Le Met (Metropolitan Museum of art) à New-York. Bernardo Salviati, Palais Salviati

¹⁶⁶ L'Idalie est une petite ville de Chypre où se trouvait un sanctuaire de Vénus. (*The Oxford classical dictionary*, op. cit., p.724).

¹⁶⁷ <http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-salviati> consulté le 10/08/2017.

¹⁶⁸ P. LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents ou autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris, Firmin Didot frères, 1840, p.566.

pp.142-143

Ganymedis raptus. Titiani¹⁶⁹ apud eundem Ducem. Epigramma CCLIX.

Vis mira est arti, vis mira coloribus, acre

Quos miscet, docte et temperat ingenium.

Dant rapidos aquilae cursus, dantque unguibus uncis¹⁷⁰

Et rapere, et praedam ferre repente Jovi.

Territus it puer Iliacus ; curvum abjicit arcum ; 5

Aspicias atque aquilae ad furta latrare canes.

Quam merito hinc certant Raphael, et fabula : pulchre

Effinxit raptus ille, vel illa magis ?

At sint ambo pares, hoc dispar : nomine ad astra,

Qui finxit Raphael, cum Ganymede subit. 10

Le rapt de Ganymède. Du Titien chez le même duc¹⁷¹. Epigramme 259.

Il y a une force étonnante dans l'art, une force étonnante dans les couleurs que le génie mélange énergiquement et combine savamment. Les couleurs donnent à l'aigle un vol rapide et elles permettent à ses serres crochues d'enlever et de rapporter aussitôt leur proie à Jupiter. L'enfant de Troie¹⁷² est terrifié : il abandonne son arc courbe : et tu vois des chiens aboyer contre le larcin de l'aigle. Combien Raphael mérite de rivaliser avec la légende : est-ce celui-ci ou celle-là qui a le mieux représenté cet enlèvement ? Mais si les deux sont égaux, ceci est différent :

¹⁶⁹ L'édition de 1673 présente une coquille car Silos désigne Titien comme peintre du tableau dans le titre, alors que c'est Raphael qui est mentionné dans l'épigramme. N'ayant pas retrouvé l'œuvre, il nous est impossible de déterminer quel est le peintre du tableau que Silos décrit. Nous pencherons cependant pour Raphael étant donné que Silos le cite à deux reprises.

¹⁷⁰ - LUCR., V, 1322 : *morsibus adfixae validis atque unguibus uncis*. (Ed. A. ERNOUT, Collection des Universités de France, t.2, 1924, p.261

- VAL.-FLAC., VIII, 150-151 : *Hunc petii grandaeva diem ? Vellem unguibus uncis, / ut volucris, possem praedonis in ipsius ora* (Ed. G. LIBERMAN, Collection des Universités de France, t.2, 2002, p.144).

¹⁷¹ Il s'agit du duc Salviati.

¹⁷² Cette expression désigne Ganymède qui était le fils de Laomédon, le roi de Troie. Celui-ci fut enlevé par Jupiter changé en aigle ou selon les versions du mythe, par l'aigle de Jupiter afin de devenir l'échanson de celui-ci. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.428)

Raphael, qui a imaginé [ce tableau], par sa renommée monte aux cieux, comme Ganymède le fit.

pp. 144-145

Dido ferro incumbens¹⁷³. Guidonis Rheni apud eosdem. Epigramma CCLXIII.

Iliaco spretam se vidit Elisa marito,

Quo sine triste putat vivere, dulce mori.

Plurima testatur lachrima immedicabile vulnus :

Incusat, queritur, pectore nulla quies.

In sua fata ruit¹⁷⁴ tandem imperterrita vultu,

5

Nudus et exhausit pectora nuda chalybs :

Optassetque rogam, ut ferro insectetur et igne

Qui fuit indomiti causa doloris amor.

Hoc opus invita, Guido, Didone peractum :

Anxius ingenium nam timet illa tuum.

10

Dum pingis, metuit, redivivo in pectore saevus

Ille iterum redeat ne redivivus amor.

¹⁷³ - SIL., VIII, 155 : *Ter diro fueram conata incumbere ferro* (Ed. P. MINICONI et G. DEVALLET, Collection des Universités de France, t.2, 1981, p.103).

- CLAUD., *Carm. min.*, XXX, 153 : *et gravis incumbens casto Lucretia ferro* (Ed. J. H. HALL, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1985, p.383).

¹⁷⁴ OV., *M.*, VI, 51 : *In sua fata ruit ; neque enim Jove nata recusat* (Ed. G. LAFAYE, Collection des Universités de France, t.2, 1980, p.3).

Didon se jetant sur le glaive. De Guido Reni chez les mêmes¹⁷⁵. Epigramme 263.

Didon s'est vue repoussée par son mari troyen : sans lui la vie lui semble triste et la mort douce. Ses nombreuses larmes témoignent d'une blessure incurable : elle accuse, elle se plaint ; en son cœur, nul repos. Enfin, avec un visage assuré, elle se précipite vers son destin et l'épée nue s'enfonce dans sa poitrine découverte : elle aurait souhaité un bûcher afin de poursuivre par le fer et par le feu l'amour qui fut la cause de sa douleur indomptable. Cette œuvre, Guido, tu l'as réalisée malgré Didon : en effet, avec beaucoup d'inquiétude, celle-ci craint ton talent. Tandis que tu peins, elle craint que cet amour cruel ne soit renouvelé pour la seconde fois en son cœur battant à nouveau.

¹⁷⁵ Il s'agit du palais Altemps dont le nom fut donné par son propriétaire : Marco Sittico Altemps (1533- ?), né sous le nom de Hohenems qui fut italianisé en Altemps. Il acheta ce palais grâce à ses richesses après être devenu cardinal et le fit modifier par Gerolamo Riario, ensuite Martino Longhi senior et Baldassarre Peruzzi. ([http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sittico-altemps_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sittico-altemps_(Dizionario-Biografico)) consulté le 10/08/2017).

pp.146-147

Phaetontis casus. Pauli Veronensis apud Caesios. Epigramma CCLXVII.

Flammivomi tentat dum fraena capessere currus,

Et rutilas Phaeton Solis inire vias¹⁷⁶,

Temnit inexperti juvenis parere lupatis¹⁷⁷,

Ardua quadrijugus lora nec audit equus.

Raptanturque rotae per devia sidera, casu

5

Praecipiti et rector, currus et ipse ruit.

Disce tui caute laudatas flectere habenas :

Exitium, recte ni moderere, prope est.

Pictor ita haec finxit, delectet ut ipsa ruina :

Tu tamen haud praeceps sic cecidisse velis.

10

La chute de Phaeton. De Paul Véronèse chez les Cesi¹⁷⁸. Epigramme 267.

Tandis que Phaeton¹⁷⁹ tente de tenir les rênes du char enflammé et d'emprunter les routes éclatantes du Soleil, l'attelage de quatre chevaux refuse de se soumettre aux mors du jeune homme inexpérimenté et il n'obéit pas aux rênes tendues. Les roues sont emportées à travers

¹⁷⁶ - PROP., II, 33, 8 : *sensisti multas quid sit inire vias* (Ed. D. PAGANELLI, Collection des Universités de France, 1929, p.81).

- OV. Rem., 578 : *ignotas cogor inire vias*. (Ed. H. BORNECQUE, Collection des Universités de France, 1930, p.30).

- VAL.-FLAC., III, 629 : *orat inire vias* (Ed. G. LIBERMAN, Collection des Universités de France, t.1, 1997, p.106).

¹⁷⁷ VIRG., G., III, 208 : *prensique negabunt/ verbera lenta pati et duris parere lupatis*. (Ed. H.R. FAIRCLOUGH et G.P. GOOLD, Loeb Classical Library, t.1, 1999, p.190).

¹⁷⁸ Il s'agit du palais Cesi que le cardinal Armellino fit construire en 1411 et qui fut ensuite acheté par les Cesi, une famille importante de Rome fondée en 1422. Ils le firent restaurer au début du 16^{ème} siècle par Martino Lunghi. (PERCIER et FONTAINE, *Palais de Rome. Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Wavre, Mardaga, 2008, p.59.)

¹⁷⁹ Phaeton est le fils du Soleil et de Clymène, une mortelle. Phaeton n'avait jamais rencontré son père et lorsque ce fut le cas, celui-ci lui accorda une faveur. Phaeton demanda alors à pouvoir conduire le char de son père et ce, malgré les objections de son père. Le Soleil lui accorda finalement cette faveur, mais Phaeton ne put retenir les chevaux et dirigea le feu vers la terre. Jupiter intervint alors et jeta la foudre sur Phaeton qui tomba et mourut. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.746)

des étoiles inconnues et le conducteur ainsi que le char lui-même tombent dans une chute violente. Apprends à diriger prudemment les rênes estimées de ta personne : la chute est proche si tu ne les diriges pas bien. Le peintre a représenté la chute de manière à ce qu'elle plaise : toi cependant, tu ne voudrais pas tomber ainsi la tête la première.

p.150

Gigantomachia. Petri Pauli Rubens in Villa Burghesiana. Epigramma CCLXXIV.

Asperat hanc pictam bellum illaetabile telam :

Aspicias ? horrificat Martius ipse color.

Hinc Serpentigeros fratres et vasta Gigantum

Corpora ; fulmineos cernis et inde Deos.

Audent Terrigenae caelum oppugnare lacertis 5

Mille suis ; temnunt tela trisulca Jovis¹⁸⁰.

Diffractus vibrant montes : his itur ad astra¹⁸¹

Rupibus, his terrent sidera Centimani.

Diffugere Dii : trifido sed Juppiter igne

Intonat horrendum, monstraque caesa cadunt. 10

Integit ignivomo haud uno sub monte sepultos,

Exsufflatque minas ore flagrante suas.

Cerneret hanc tabulam si mendax Juppiter, hostes

Quos fudit, posset jure adamare suos.

¹⁸⁰ OV., Am, II, 5, 52 : *excutere irato tela trisulca Iovi*. (Ed.H. BORNECQUE, Collection des Universités de France, 1968, p.48).

¹⁸¹ - VIRG., En., IX, 641 : *sic itur ad astra* (Ed. J. PERRET, Collection des Universités de France, t.3, 1980, p.30).

- SEN., Ep., V, 48, 11 : *Sic itur ad astra ?* (Ed. F. PRECHAC et H. NOBLOT, Collection des Universités de France, t.2, 1947, p.27).

- SEN., Ep., VIII, 73, 15 : *hac itur ad astra* (Ed. F. PRECHAC et H. NOBLOT, Collection des Universités de France, t.3, 2003, p.36).

La Gigantomachie. De Pierre Paul Rubens dans la villa Borghèse¹⁸². Epigramme 274.

Une triste guerre rend âpre cette toile peinte : la vois-tu ? Les couleurs elles-mêmes épouvantent par leur ton guerrier. Ici tu distingues les frères porteurs de serpents et les corps énormes des Géants ; là tu vois les Dieux étincelants. Les fils de la terre¹⁸³ osent attaquer le ciel de leurs mille bras ; ils dédaignent les foudres à trois pointes de Jupiter. Ils brandissent les montagnes mises en pièces : sur ces rochers les Hécatonchires¹⁸⁴ montent vers les astres et terrifient le ciel. Les dieux se dispersent : mais Jupiter gronde effroyablement muni de son éclair fendu en trois et les cadavres des monstres tombent. Il les recouvre, ensevelis, sous plus d'un volcan et il souffle ses menaces de sa bouche ardente. Si Jupiter menteur apercevait ce tableau, il pourrait à bon droit aimer les ennemis qu'il a chassés.

¹⁸² La collection que Silos put y voir fut probablement celle de Scipion Borghèse (1579-1633) qui enrichit la villa déjà ornée de sculptures et de mosaïques antiques par des œuvres à la fois antiques, renaissantes et qui lui étaient contemporaines. (<http://www.galleriaborghese.it/it/musei/galleria-borghese> consulté le 10/08/2017).

¹⁸³ Cette expression désigne les géants qui sont les fils de Gaïa, nés du sang d'Ouranos. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.430)

¹⁸⁴ Cf. note 32.

pp.150-151

Hercules Ioles amore captus. Annibalis Caraccii in eadem Villa. Epigramma CCLXXV.

Lerneae invictus qui turgida dissecat hydrae

Colla renascentis, monstraque nulla pavet,

Ille Molorchaei domitor terrorque leonis,

Geryonis victor, victor Amazonidum,

Hercule nunc posito, spolio exutusque leonis, 5

Lydia foemineo pollice pensa trahit.

Clava ferox colus est ; hirtus cui fronte capillus,

Imbribus Assyriis immauerere comae.

Illa lacertorum quo vis evanuit¹⁸⁵ ? Et quo

Igneus Herculei pectoris ille vigor ? 10

Blanditiis, roseisque genis hunc frangit Iole ;

Et quem non terrent monstra, puella domat !

Te docet hic Pictor : fulvae fuge virginis ora :

Indomitum mollis foemina robur alit.

¹⁸⁵ CIC., *Div.*, II, 117 : *Quando ista vis autem evanuit* ? (Ed. W. AX, Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum teubneriana, t.46, 1977, p.115).

Hercule pris d'amour pour Iole. D'Annibal Carrache dans la même villa¹⁸⁶. Epigramme 275.

Le héros invaincu qui tranche les cous enflés de l'hydre de Lerne¹⁸⁷ toujours renaissante et qui ne craint aucun monstre, le dompteur et la terreur du lion de Némée¹⁸⁸, le vainqueur de Géryon¹⁸⁹, le vainqueur des Amazones¹⁹⁰, cet homme-là file à présent de la laine de Lydie¹⁹¹ d'un pouce efféminé, ayant mis Hercule de côté, dépouillé de la peau du lion. La terrible massue est devenue une quenouille ; lui dont la tête était couverte de cheveux hérissés, voilà que sa chevelure est humide de parfums assyriens. Où la force de ces muscles a-t-elle pu disparaître ? Et où est la vigueur ardente de la poitrine d'Hercule ? Iole l'a anéanti par ses flatteries et ses joues roses ; et lui que les monstres ne terrifient pas, une jeune femme le dompte ! Le peintre t'enseigne ceci : fuis le visage d'une jeune fille blonde : la femme douce possède une force indomptable.

¹⁸⁶ Il s'agit de la villa Borghèse.

¹⁸⁷ Cf. note 49.

¹⁸⁸ Cf. note 90.

¹⁸⁹ Géryon est un géant à trois têtes qui vivait sur une île au-delà des Colonnes d'Hercule. L'un des travaux d'Hercule consistait à lui prendre son bétail afin de le rapporter en Grèce. Pour cela, Hercule tua Géryon ainsi que son chien et son berger. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, pp.438 et 487)

¹⁹⁰ L'un des travaux d'Hercule consistait à ramener à la fille d'Eurysthée la ceinture de la reine des Amazones : Hippolyte qu'elle avait elle-même reçue de son père, Arès. Alors qu'Hippolyte était prête à lui remettre la ceinture, lors d'une dispute provoquée par Héra, Hercule tua Hippolyte et s'empara de la ceinture. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.487).

¹⁹¹ La scène fait référence à un épisode du mythe d'Hercule : Hercule fut envoyé chez Omphale, reine de Lydie, par l'oracle de Delphes en punition du meurtre d'Iphitos lors d'une crise de folie. Celui-ci était le frère d'Iole dont Hercule était tombé amoureux, mais qui ne pouvait être à lui à cause du refus de son père et de ses frères. Durant son esclavage auprès d'Omphale, il était condamné à être habillé comme une femme et à en faire les travaux (dont le filage de la laine) tandis qu'Omphale portait à la fois sa peau du lion de Némée et sa massue. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.485)

Herculis labores. Annibalis Caraccii in Farnesiorum domibus. Epigramma CCLXXXIV.

Amphitryoniadem redivivum¹⁹² cernere forte

Si cupis, haec, hospes, tecta superba subi.

Carracci hic ille ingenio vivitque superstes,

Conficit et dura monstra cruenta manu.

Hic iterum caedit Lernam, et revirentia colla ; 5

Hicque Molorchaeus sternitur ille leo.

Aspicias Anthaeum perfractum guttura ? Thracis

Aspicias immanes et Diomedis equos ?

Semifer en latro, saevi en Busyridis arae,

En domitus clava vindice taurus, aper. 10

Scilicet, Alcides rediit : da namque Caraccios,

Credite, non deerunt Amphitryoniadae.

Les travaux d'Hercule. D'Annibal Carrache dans la demeure des Farnèse. Epigramme 284.

Si par hasard tu désires, voyageur, voir Hercule qui revit, entre dans cette superbe demeure. En cet endroit, celui-ci vit, résistant au temps, grâce au talent de Carrache et il vient à bout des monstres sanguinaires de sa main cruelle. Ici il bat à nouveau l'hydre de Lerne¹⁹³ et ses cous qui renaissent ; ici aussi, le fameux lion de Némée¹⁹⁴ est terrassé. Vois-tu Antée¹⁹⁵ dont la gorge est rompue ? Vois-tu aussi les chevaux monstrueux de Diomède de Thrace¹⁹⁶ ? Voici le brigand

¹⁹² L'édition employée datant de 1673 présente une coquille pour ce mot: *redivivum*.

¹⁹³ Cf. note 49.

¹⁹⁴ Cf. note 90.

¹⁹⁵ Antée est le fils de Poséidon et de Gaïa. C'est un géant qui tirait sa force de la terre, sa mère. Hercule fut confronté à celui-ci lorsqu'il accomplissait l'un de ses travaux : la recherche des pommes d'or des Hespérides. Pour le vaincre, Hercule l'écarta de la terre en le soulevant dans les airs. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.57)

¹⁹⁶ Hercule, lors de ses travaux, dut apprivoiser les chevaux de Diomède, un roi de Thrace, fils d'Arès et d'une nymphe, qui avaient la particularité de se nourrir de chair humaine. Pour se faire, il tua Diomède et le donna comme nourriture à ses chevaux. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.487)

mi-homme mi- animal, voici les autels du cruel Busiris¹⁹⁷, voici le taureau¹⁹⁸ et le sanglier¹⁹⁹ domptés par la massue vengeresse. Oui vraiment, Hercule est revenu : car si vous me donnez des Carraches, croyez-moi, les Hercules ne manqueront pas.



Annibal Carrache (1560-1609), *Le repos d'Hercule*, 1595-1597.

Emplacement historique : le palais Farnèse et plus précisément le cabinet d'Odoardo Farnèse (1573-1626). Appartenant à la même famille, il est à distinguer de la villa Farnèse (cf. épigramme 155). Il fut acheté par un membre de la famille Farnèse : Alexandre Farnèse ou Paul III en 1495. A l'époque de Silos, il était le lieu de résidence des ambassadeurs des rois de France, invités par la famille Farnèse.²⁰⁰

Emplacement actuel : Palais Farnèse, aujourd'hui siège de l'Ambassade de France à Rome.

¹⁹⁷ Hercule tua Busiris ainsi que ses fils et tous ceux qui l'entouraient. Ce roi d'Egypte, fils de Poséidon, sacrifiait aux dieux toutes les personnes étrangères qui se présentaient dans son pays dans le but de faire cesser la sécheresse qui accablait celui-ci. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.163)

¹⁹⁸ Il s'agit du taureau de Crète dont la femme de Minos, Pasiphaé, tomba amoureuse et duquel elle engendra le Minotaure. La capture de ce taureau était l'un des travaux d'Hercule. Il le captura vivant, le montra à Eurysthée qui lui avait commandé ces travaux et le relâcha. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation op. cit.*, pp.487 et 645)

¹⁹⁹ Il s'agit du sanglier d'Erymanthe. Sa capture constitue l'un des travaux d'Hercule. Il le captura vivant en l'emmenant dans un champ recouvert de neige afin de le fatiguer et de l'entourer d'un filet. (*Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation, op. cit.*, p.486)

²⁰⁰ <https://it.ambafrance.org/Breve-chronologie-du-Palais> consulté le 13/08/2017.

Troisième partie

1. Situation de l'ekphrasis au 17^{ème} siècle et la place qu'y prend l'œuvre de Silos

La *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* de Iohannes Michael Silos peut être définie comme un recueil d'ekphrasis. Cependant, ce dernier terme a disposé de différentes significations au cours du temps et varie encore aujourd'hui selon la conception que s'en fait l'auteur qui emploie ce terme. Il en va de même pour la forme de l'ekphrasis qui s'est vue être modifiée au fil du temps. Il convient donc, en premier lieu, d'aborder les différentes acceptions que prend le terme « ekphrasis » et d'en mentionner les différentes formes afin d'ensuite observer ce qu'il en était de sa conception à l'époque de la rédaction de la *Pinacotheca* vis-à-vis du panorama dressé au préalable. Nous tenterons ainsi de trouver une définition qui corresponde à la production de Silos dans sa *Pinacotheca* et de pouvoir situer cette œuvre dans le contexte de production d'ekphrasis de son époque.

1.1.Définition du terme « ekphrasis »

Le mot « ekphrasis » est un mot qui provient à l'origine du vocabulaire de la rhétorique et qui appartient au domaine de la description.²⁰¹ Durant l'Antiquité, le mot « ekphrasis » était employé dans un sens étendu afin de définir toute forme de description. Qu'il s'agisse de décrire un objet, une œuvre d'art, un lieu ou même encore une personne, le terme « ekphrasis » pouvait être employé de manière identique.²⁰² Quant à la définition de l'ekphrasis qui est la plus répandue aujourd'hui, c'est durant l'Antiquité tardive qu'elle a commencé à apparaître.²⁰³ Il s'agit d'une définition plus restreinte de l'ekphrasis qui ne la présente que comme une description d'œuvre d'art qui se situerait soit dans un poème, soit dans un autre contexte, mais

²⁰¹ F. VUILLEUMIER-LAURENS, « Les leçons du Paragone. Les débuts de la théorie de la peinture », dans P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XV^e siècle*, Genève, Droz (Travaux d'Humanisme et Renaissance n°CCCXLVIII), 2001, pp.606 et 607.

²⁰² M. WELLINGTON GAHTAN, « Ekphrasis (and Art) », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Micropaedia*, Boston, Brill, 2014, p.966.

²⁰³ B. DUFALLO, *The captor's image. Greek culture in roman ecphrasis*, Oxford university press, New York, 2013, p.1.

toujours littéraire.²⁰⁴ Cependant, la plupart des auteurs qui travaillent sur le thème de l'ekphrasis s'accordent pour dire que cette définition réduite est insuffisante. En effet, elle ne permet pas de rendre compte de l'ensemble de ce que recouvre le terme d'ekphrasis et elle ne permet pas non plus une approche correcte des ekphrasis antiques car elle ignore la réalité de la production des ekphrasis durant l'Antiquité.²⁰⁵

1.2. Formes de l'ekphrasis

Outre ces définitions variables, restreintes ou larges, des ekphrasis, celles-ci ne peuvent être réduites à une seule forme. C'est tout particulièrement le cas dans l'Antiquité gréco-latine durant laquelle les premières ekphrasis se trouvaient au sein de textes sans en représenter l'entièreté et avaient pour rôle d'attirer l'attention du lecteur sur certains thèmes particuliers que l'auteur désirait aborder dans l'ensemble de son œuvre. Maia Wellington Gahtan dans sa contribution au *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World* désigne Homère comme le premier à avoir employé l'ekphrasis et tout particulièrement cette forme d'ekphrasis pour sa description du bouclier d'Achille afin de mettre l'accent notamment sur les thèmes de la guerre et de la paix présents dans l'ensemble de l'*Iliade*.²⁰⁶ C'est seulement par après que se sont développées les ekphrasis sous la forme de poèmes complets ou encore d'œuvres en prose. Sandrine Dubel résume cette distinction de formes dans son article : « L'ekphrasis antique, les arts et les genres : les *Images* de Philostrate, ou le triomphe de la peinture » en les désignant comme deux traditions de l'ekphrasis : l'une insérée et l'autre autonome.²⁰⁷ Quant à l'objet, au lieu, à la personne ou à l'œuvre d'art décrite, sa nature peut également varier : ce qui est décrit peut être soit réel, soit imaginaire et faire donc l'objet d'une totale création de la part de l'auteur.²⁰⁸

²⁰⁴ R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, England, Ashgate, 2009, pp. 1-13.

²⁰⁵ C. ROBY, *Technical ekphrasis in Greek and roman science and Literature. The Written Machine between Alexandria and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p.6.

²⁰⁶ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.966.

²⁰⁷ S. DUBEL, *op. cit.*, p.18.

²⁰⁸ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.966.

1.3. Statut de l'ekphrasis durant la Renaissance et au 17^{ème} siècle

Si les définitions, les formes et les sujets sont variables, il y a cependant un élément qui ne varie pas : il s'agit de la finalité de l'ekphrasis. En effet, qu'il s'agisse de prose ou de poésie, la volonté de l'auteur qui décrit est toujours de parvenir à faire voir à l'auditeur ou au lecteur une image, un objet ou un lieu qui n'est pas directement présent devant lui.²⁰⁹ Cette finalité de l'ekphrasis est considérée comme accessible lorsque l'auteur fait usage de deux principes appartenant à la rhétorique qui sont la *sapheneia* ou clarté et l'*energeia* ou vivacité.²¹⁰ Comme cela a été mentionné dans la définition, le mot ekphrasis provient de la rhétorique et le lien entre les deux a été particulièrement réaffirmé lors de la Renaissance : c'est donc dans un contexte d'intérêt pour la rhétorique que l'intérêt pour les ekphrasis est apparu à la Renaissance durant le Trecento et le Quattrocento. Ce lien entre ekphrasis et rhétorique est dû à la lecture par les humanistes de cette époque des traités de rhétorique de Cicéron ou encore de Quintilien dans lesquels les ekphrasis étaient présentées comme des exercices très bénéfiques pour les futurs orateurs. De plus, ces traités faisaient de nombreuses comparaisons entre la rhétorique (ou la littérature de manière générale) et la peinture, ce qui créait un contexte privilégié pour la production d'ekphrasis en tant que descriptions d'œuvres d'art.²¹¹ Les parallèles entre peinture et rhétorique ou littérature étaient en effet assez dominants durant la Renaissance et ont permis de faire avancer les théories sur l'art et la critique d'art²¹² à laquelle les ekphrasis prennent part, celles-ci se trouvant être soit en dialogue avec les tableaux, soit en compétition avec eux.²¹³

Dans ce contexte, la production d'ekphrasis va se montrer de plus en plus abondante au fil de la Renaissance en débutant avec la première ekphrasis néo-latine dans l'*Africa* de Pétrarque avant d'atteindre son apogée au 16^{ème} siècle avec les poètes se trouvant dans l'entourage du pape.²¹⁴ Ce sont tout particulièrement les descriptions d'œuvres d'art fictives qui vont être produites en grand nombre tandis que les descriptions d'œuvres d'art existantes vont être produites de manière moins fréquentes.²¹⁵ Dans cette dernière catégorie, les œuvres d'art qui

²⁰⁹ M. HOCHMANN, « L'Ekphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI^e siècle », dans O. BONFAIT, *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p.44.

²¹⁰ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.966.

²¹¹ *Id.*, p.967.

²¹² O. BONFAIT, *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p.12.

²¹³ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.968.

²¹⁴ *Id.*, p.967.

²¹⁵ P. GALAND-HALLYN, « Les arts plastiques dans la poésie latine en France au début de la Renaissance », dans P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-*

étaient décrites relevaient la plupart du temps de collections d'art ancien et non pas d'œuvres d'art qui étaient contemporaines aux auteurs.²¹⁶

Quant à la deuxième moitié du 17^{ème} siècle, période durant laquelle Silos a écrit sa *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, il ne s'agit plus de ce que les historiens du 19^{ème} siècle ont défini comme la période de la Renaissance, mais bien de la période baroque. Cependant, il n'y a jamais rupture totale entre les différentes époques et le baroque se développe dans le prolongement de ce qui était fait durant la Renaissance : c'est le cas notamment avec la rhétorique qui conserve la même importance durant la période baroque que durant la période renaissante.²¹⁷ De même, les théories sur les arts et la critique d'art continuent de se développer dans la lignée de ce qui était fait durant la Renaissance²¹⁸ et le dialogue entre peinture et littérature se poursuit également.²¹⁹ La production d'ekphrasis, et plus particulièrement celles liées à des descriptions d'œuvres d'art, s'est développée dans ces contextes qui se sont maintenus à l'époque baroque et il n'est donc pas surprenant qu'elle se soit également poursuivie durant le 17^{ème} siècle avec des auteurs tels que Iohannes Michael Silos.

1.4. *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* de Iohannes Michael Silos.

Après avoir dressé ce bref panorama des définitions, des formes et des contextes dans lesquels l'ekphrasis a évolué, il convient à présent de dresser la situation de l'œuvre de Silos par rapport à ce panorama. Concernant, tout d'abord, la définition qui convient aux ekphrasis de la *Pinacotheca*, la définition moderne pourrait convenir. En effet, même si cette définition est souvent jugée insuffisante pour décrire la réalité de la production des ekphrasis, celles de Silos, ayant pour sujets des peintures et des sculptures, sont bien des descriptions d'œuvres d'art. Ensuite, en ce qui concerne la forme des ekphrasis de l'œuvre de Silos, comme cela a déjà été précisé au premier chapitre dans la description de la *Pinacotheca*, celles-ci sont présentées sous la forme d'épigrammes. Chaque ekphrasis étant un poème complet, la *Pinacotheca* participe donc à la tradition des ekphrasis autonomes telles que les désigne

bourguignon et leur héritage en France au XV^e siècle, Genève, Droz (Travaux d'Humanisme et Renaissance n°CCCXLVIII), 2001, p. 614.

²¹⁶ J. IJSEWIJN, D. SACRÉ, *op. cit.*, p.318.

²¹⁷ M. WELLINGTON GAHTAN, « Neo-latin and the visual arts in Italy », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Macropaedia*, Boston, Brill, 2014, p.542.

²¹⁸ R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991, p.17.

²¹⁹ D. BERGEZ, *op. cit.*, p.18.

Sandrine Dubel²²⁰ et n'appartiennent donc pas au genre plus ancien des ekphrasis insérées dans d'autres œuvres. Enfin, concernant la nature des éléments décrits par les ekphrasis de Silos, ceux-ci présentaient des peintures et des sculptures qui existaient véritablement et qu'il avait pu observer au cours de ses déplacements au sein des palais et des églises de Rome. En cela, la *Pinacotheca* fait partie du groupe plus rare d'ekphrasis décrivant des œuvres d'art existantes, dans un contexte aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles où la majorité des ekphrasis étaient, en réalité, des descriptions de sujets imaginaires.²²¹ De plus, Silos se distingue des nombreux auteurs d'ekphrasis de son époque qui menaient des descriptions d'œuvres antiques, en faisant partie de ceux qui s'intéressaient aux œuvres d'artistes qui leur étaient plus ou moins contemporains ou tout du moins ayant vécu durant le siècle précédant leur rédaction. Il s'attèle à décrire des œuvres du Titien, de Rubens, de Guido Reni, etc. : autant d'artistes ayant vécu aux 16^{ème} ou 17^{ème} siècles, soit un siècle ou un demi-siècle avant la rédaction de la *Pinacotheca*, alors que la plupart des auteurs d'ekphrasis qui lui étaient contemporains prenaient pour sujet des œuvres d'art antiques.²²² Ainsi, la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* de Iohannes Michael Silos entre dans le « moule » de la production des ekphrasis de son époque, mais ne manque pas de se distinguer de certaines d'entre elles par cette spécificité.

2. Caractéristiques des ekphrasis ou de la description d'œuvres d'art²²³ :

caractéristiques générales et méthodes employées par Iohannes Michael Silos

Il n'existe pas de liste exhaustive des caractéristiques qui font qu'un texte peut être défini comme une ekphrasis. Cela est probablement dû à ce qui a été évoqué dans le chapitre précédent au sujet des difficultés à donner une définition unique de l'ekphrasis ainsi qu'à n'en distinguer qu'une seule forme avec une catégorie unique de sujets. Cependant, les ekphrasis écrites par Silos étant exclusivement des descriptions d'œuvres d'art sous la forme d'épigrammes, il est possible, en ne se focalisant que sur ce type d'ekphrasis, de dresser une liste de caractéristiques de ce type de descriptions ou des méthodes employées par leurs auteurs. Plusieurs auteurs s'étant consacrés à l'étude des descriptions d'œuvres d'art ont relevé, dans leurs écrits, l'une ou l'autre caractéristique ou méthode par l'analyse d'ekphrasis existantes. Il

²²⁰ S. DUBEL, *op. cit.*, p.18.

²²¹ P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 614.

²²² J. IJSEWIJN, D. SACRÉ, *op. cit.*, p.318.

²²³ A partir de ce chapitre et pour tout le reste de ce mémoire, le terme d'ekphrasis sera exclusivement employé dans le sens décrit ici : un texte littéraire (autonome ou non) décrivant une œuvre d'art (réelle ou imaginaire).

s'agira dans ce chapitre de rassembler ces différentes caractéristiques afin d'en déduire les procédés de composition des ekphrasis et, plus particulièrement, des descriptions d'œuvres d'art. Nous pourrons ensuite mener une analyse des épigrammes de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* de Silos (et plus particulièrement de celles composant le corpus ici traité) sur base de ces caractéristiques. Ceci permettra de comprendre les mécanismes employés par Silos dans la composition de son œuvre.

2.1 Relevé de quelques caractéristiques principales du genre de l'ekphrasis

Dans le chapitre précédent, le but de la description d'une œuvre d'art a été identifié comme le fait de vouloir placer devant les yeux des lecteurs des images pourtant absentes et c'est en usant des méthodes qui vont être explicitées ensuite que les auteurs y parviennent. La toute première caractéristique des descriptions d'œuvres d'art est le fait que la description ne soit pas une simple description. En parlant de « simple » description, il faut entendre description au sens premier du terme, à savoir dans le sens donné par n'importe quel dictionnaire de langue française, comme par exemple le premier sens donné dans le Robert : « Action de décrire, énumération de caractères (de qqch.). Inventaire sommaire »²²⁴. Pour que la description d'une œuvre d'art devienne une ekphrasis, il faut que la description aille plus loin que ce premier sens. Bien que, par exemple, une énumération des personnages qui se trouvent sur un tableau et leur description matérielle puissent faire partie d'une ekphrasis, cela seul ne serait pas suffisant pour que la description soit désignée comme ekphrasis. En effet, pour que la description d'une œuvre d'art soit qualifiée ainsi, elle doit toujours comporter une part d'interprétation de l'œuvre d'art de la part de l'auteur de l'ekphrasis.²²⁵ Cette première caractéristique semble devoir être placée avant toutes les autres car elle est la condition *sine qua non* à la rédaction de toute ekphrasis et elle ouvre la porte à la plupart des autres caractéristiques qui seront évoquées ensuite.

L'interprétation peut prendre diverses formes comme un simple commentaire ou un jugement de goût, mais l'ekphrasis est alors toujours davantage la mise par écrit de la vision subjective de l'auteur que la description objective et exhaustive de chacune des facettes de

²²⁴ *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2008*, J. REY-DEBOVE et A. REY, Paris, Le Robert, 2008.

²²⁵ B. DUFALLO, *op. cit.*, p.1.

l'œuvre d'art en question.²²⁶ D'ailleurs, la plupart du temps, les ekphrasis semblent être des extrapolations des auteurs autour de peintures pourtant assez simples, ne représentant qu'un seul sujet.²²⁷ Dans le même ordre d'idées, la perception d'une œuvre d'art varie toujours selon la personne qui l'observe. La vision de l'œuvre d'art qui est créée par l'ekphrasis est donc propre à l'auteur. Cependant, l'une des méthodes qui est parfois utilisée par les auteurs d'ekphrasis est de ne pas proposer la description directement sous la forme du récit de ce qu'ils ont observé, mais en faisant intervenir la vision d'un spectateur lambda.²²⁸ Ils replacent ainsi la description dans le contexte de la découverte de l'œuvre par un nouveau spectateur qui correspond en réalité à chacun des lecteurs de l'ekphrasis.

Ce que Michel Hochmann appelle le morcellement dans son article « l'Ekphrasis efficace »²²⁹ constitue une deuxième caractéristique des descriptions d'œuvres d'art. La difficulté de l'ekphrasis est de faire apparaître aux yeux du lecteur un tableau qu'il ne voit pas et surtout de le faire apparaître dans sa globalité comme lorsqu'un spectateur n'a qu'à lever les yeux pour découvrir un tableau. Il n'est en réalité pas possible pour l'ekphrasis d'agir comme le tableau sur son spectateur et ce, pour deux raisons très proches. La première se trouve du côté de l'auteur de la description car ses outils sont les mots, les phrases ou encore les vers qui sont fragmentés par nature. La compréhension d'une phrase n'est possible que par l'association des mots qui la constituent et c'est le propre même de l'auteur de poésie de jouer avec les mots et leurs associations, même si cela morcelle la représentation mentale que se fait le lecteur du tableau qui lui est décrit.²³⁰ La seconde raison, fortement liée à la première, se trouve du côté du lecteur dans son action de lire en comparaison du regard du spectateur. Le peintre, lui aussi, travaille petit à petit en ajoutant par exemple des couches de peinture successives et en avançant dans sa réalisation du tableau, mais ce travail par étapes du peintre, le spectateur ne le perçoit pas, il prend connaissance du tableau dans sa globalité. Alors que le lecteur, lui, par l'action même de lire avance progressivement dans sa découverte de la peinture, il n'y a pas globalité, mais morcellement.

Pour contourner ce morcellement du langage, les auteurs d'ekphrasis vont principalement employer une méthode qui est la multiplication des détails. Etant donné qu'il

²²⁶ S. DUBEL, *op. cit.*, p.20.

²²⁷ J.-Ph. GUEZ, « « Il va arriver quelque chose... » : construction du temps dans l'ekphrasis de tableau (Achille Tatius, Philostrate) », dans M. BRIAND, *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Poitiers, La Licorne, 2012, p.37.

²²⁸ *Id.*, p.20.

²²⁹ M. HOCHMANN, *op. cit.*, p.46.

²³⁰ *Ibid.*

est impossible pour l'auteur de dépasser le morcellement qui est propre à son outil de travail qu'est le langage, il va venir le renforcer en ajoutant le plus de détails possibles sur l'œuvre qu'il décrit. Le but de cette multiplication de détails est de former par leur combinaison une description de l'œuvre qui soit la plus précise possible et qui permette au lecteur d'avoir en tête une représentation de l'œuvre dans sa globalité après la lecture de l'ekphrasis.²³¹ Les nombreux détails qui sont relevés par les auteurs d'ekphrasis sont de deux genres différents. Les premiers se trouvent être les éléments les plus petits et les plus insignifiants des tableaux. Il ne s'agit pas de décrire les éléments qui sont d'emblée aperçus lorsque les yeux se posent sur le tableau, mais plutôt des détails qui ne se remarquent pas ou uniquement lorsqu'une observation plus poussée de l'œuvre est réalisée.²³² Il s'agit par exemple, lorsque le tableau représente un personnage, de ne pas commencer par décrire les éléments les plus voyants, mais plutôt les détails plus discrets de son visage comme la couleur de ses yeux ou encore de ses lèvres. Le second genre de détails dont il est question dans les ekphrasis ne concerne pas, comme le premier genre, la description en tant que telle, mais plutôt le processus d'interprétation de la part de l'auteur autour du tableau et de son sujet. Ainsi, la description de l'œuvre d'art peut être accompagnée de détails historiques ou contextuels²³³ ou de détails liés à la culture et aux topos qui entourent le sujet représenté sur le tableau, sur lesquels l'auteur de l'ekphrasis veut particulièrement porter l'attention du lecteur.²³⁴ De plus, dans le cas où le tableau décrit représente des personnages, ces détails vont permettre de répondre à l'une des autres caractéristiques de l'ekphrasis que Michel Hochmann désigne comme « éloquence de la peinture »²³⁵. L'auteur de l'ekphrasis, outre le fait de veiller à ce que le lecteur puisse se faire une représentation du tableau, a pour ambition de faire parler une peinture pourtant silencieuse. Ce sont les détails et les éléments de contexte autour du sujet de la peinture qui vont donc lui servir à cela : à dépasser la peinture qui ne peut parler en la rendant parlante dans la description qui en est faite. Ainsi les détails sortent la peinture de son silence en apportant des précisions sur la situation dans laquelle se trouve, par exemple, un personnage représenté seul ou encore les liens qui unissent deux personnages représentés sur un même tableau²³⁶.

Une troisième et dernière caractéristique de l'ekphrasis est de mettre en œuvre une gestion particulière de l'espace et du temps des peintures décrites et ce, par différentes méthodes

²³¹ M. HOCHMANN, *op. cit.*, pp.46-47.

²³² *Id.*, pp. 47 et 55.

²³³ C. ROBY, *op. cit.*, p.2.

²³⁴ *Id.*, p.8.

²³⁵ M. HOCHMANN, *op. cit.*, p.68.

²³⁶ *Ibid.*

spécifiques. Dans les théories renaissantes sur les arts visuels étudiant ceux-ci dans un rapport d'équivalence avec la littérature, et encore davantage dans l'ensemble des théories plus tardives initiées par Lessing, critique d'art et théoricien du 18^{ème} siècle, relevant les oppositions entre littérature et peinture, une distinction a été opérée entre ces deux arts sur la question du temps et de l'espace. Cette distinction envisageait donc la littérature et le langage comme le lieu de la représentation des actions et du temps, alors que la peinture et les arts visuels, de manière générale, étaient envisagés comme le lieu de la représentation des objets et de l'espace.²³⁷ Cette distinction est encore envisagée aujourd'hui par certains auteurs qui étudient les ekphrasis comme c'est le cas de Michel Hochmann. Cependant, cette distinction est perçue comme un frein théorique à la composition des ekphrasis qui, touchant à la fois au langage par leur forme et à la peinture par leur contenu, semblent se trouver dans un entre-deux problématique.²³⁸ Pourtant, les ekphrasis d'œuvres d'art existent et ont donc pu dépasser cette distinction comme certains auteurs actuels tendent à le souligner. C'est notamment le cas de Jean-Philippe Guez qui, dans un article récent²³⁹, traite de la gestion particulière du temps au sein des ekphrasis. Pour cela, il relève différentes méthodes de rédaction qu'il a observées chez deux auteurs grecs antiques, Philostrate l'ancien et Achille Tatius, mais qui semblent pouvoir être applicables à d'autres ekphrasis.

La première méthode consiste à traiter les tableaux comme des « images animées »²⁴⁰, c'est-à-dire à employer principalement la narration. Dans le cas où la description est narrativisée, les éléments ne sont pas décrits comme s'ils étaient immobiles sur le tableau, mais plutôt comme si les personnages effectuaient les actions représentées sur le tableau au moment même où l'auteur de l'ekphrasis l'observe et le décrit. Ce procédé va venir conférer une durée à la description de l'œuvre d'art²⁴¹ et va ainsi régler le problème de la gestion du temps au sein de celle-ci. En effet, la narration va venir se focaliser sur les actions qui sont peintes et non pas sur l'objet tableau qui ne subit aucune modification au cours de son observation par un spectateur. Il faut toutefois mentionner que ce que Jean-Philippe Guez entend par le fait de se focaliser sur les actions qui sont peintes ne signifie pas forcément que celles-ci doivent être nombreuses ou manifestes. La description de l'œuvre d'art peut tout aussi bien être la narration d'une seule action aussi peu importante qu'elle soit, sans quoi bon nombre de tableaux ne

²³⁷ J.-Ph. GUEZ, *op. cit.*, p.35.

²³⁸ M. HOCHMANN, *op. cit.*, p.46.

²³⁹ J.-Ph. GUEZ, *op. cit.*, pp.35-52.

²⁴⁰ *Id.*, p.39.

²⁴¹ *Id.*, pp.37 à 39.

pourraient faire l'objet d'ekphrasis.²⁴² Outre la narration, il existe quelques autres procédés toujours liés au concept d' « images animées »²⁴³ pour gérer le problème de la temporalité. Cependant, ceux-ci semblent moins répandus et plus spécifiques à certaines ekphrasis. C'est, par exemple, le cas dans les ekphrasis où l'auteur fait mine d'être en dialogue avec les personnages présents sur un tableau qu'il est en train de décrire. Le temps de l'ekphrasis ne correspond plus alors à celui de la durée de l'action des personnages, mais correspond au temps de la discussion entre les personnages et l'auteur.²⁴⁴ Dans cette première catégorie d'ekphrasis, la temporalité va prendre le pas sur le traitement de l'espace au sein de la description. En effet, une moins grande attention est accordée à la matérialité du tableau : à l'emplacement des personnages sur la toile, leur situation par rapport au décor, leur importance par rapport à l'ensemble du tableau, etc. Au lieu de se focaliser sur ces éléments qu'il est difficile de rendre par le langage de manière aussi précise qu'en le percevant visuellement²⁴⁵, ces ekphrasis vont accorder plus d'importance au sujet et aux actions représentées sur le tableau.

Il existe cependant une seconde méthode qui consiste à traiter les peintures comme ce que Jean-Philippe Guez a nommé, en opposition aux « images animées », les « images immobiles ou en attente »²⁴⁶. Dans ce cas-ci, il s'agit de gérer le temps inhérent au langage, non plus en insufflant une temporalité au tableau décrit, mais en décrivant une image fixe qui pousse le lecteur à comprendre que le sujet représenté sur la peinture n'est qu'une étape dans un espace-temps plus large et continu. C'est, par exemple, souvent le cas lorsque les tableaux représentés comportent différentes scènes d'une même histoire. Chacune des scènes est alors décrite sans pour autant faire intervenir la narration, mais en accordant cette fois davantage d'importance à l'espace du tableau et à la localisation des scènes les unes par rapport aux autres sur celui-ci. La temporalité est, quant à elle, moins soulignée par la description et c'est au lecteur de percevoir celle-ci à travers les emplacements décrits des personnages et des scènes sur la toile. Ainsi, par exemple, c'est au lecteur de percevoir dans la description faite de deux scènes séparées, que cette séparation correspond à un espace de temps entre les actions ou sujets représentés.²⁴⁷ Cependant, « image immobile »²⁴⁸ ne rime pas toujours avec une plus grande importance accordée à l'espace par rapport au temps. Une autre méthode consiste à insister sur

²⁴² *Id.* p.40.

²⁴³ *Id.* p. 37.

²⁴⁴ *Id.* p.41.

²⁴⁵ M. HOCHMANN, *op. cit.*, p.61.

²⁴⁶ J.-Ph. GUEZ, *op. cit.*, p.43.

²⁴⁷ *Id.* p.43

²⁴⁸ *Ibid.*

la brièveté du moment lorsque la peinture décrite ne représente qu'un court instant, le plus souvent indispensable et conséquent, d'une histoire ou d'un mythe pourtant beaucoup plus long. Lorsque l'auteur décrit cette image unique, il va venir attirer l'attention du lecteur sur des éléments, comme, par exemple, un mouvement engagé par un personnage. Ceux-ci suggèrent que le sujet représenté continue son action après avoir été peint. Il arrive même que les auteurs indiquent quelques éléments de l'histoire ou du mythe dont l'image décrite fait partie qui interviennent juste avant ou juste après celle-ci. Ces pratiques ont pour objectif de permettre au lecteur d'imaginer à partir de la description de l'œuvre d'art un récit qui n'est pourtant pas narré, mais qui est initié sur le tableau.²⁴⁹ Par cette méthode, les auteurs contournent le problème de l'immobilité de la peinture en sous-entendant la présence du sujet de celle-ci au sein d'un contexte plus large où les personnages évoluent dans le temps et dans l'espace.

2.2 Méthodes de composition des ekphrasis de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*

Après avoir relevé un certain nombre de caractéristiques des ekphrasis dans la littérature secondaire, il convient à présent d'observer l'œuvre de Silos pour voir si ces caractéristiques s'y retrouvent et permettent d'éclairer les principes de composition employés par celui-ci. Les exemples qui sont cités ci-dessous en latin sont tous issus du corpus d'épigrammes de la *Pinacotheca* ici édité qui ne comportent que des descriptions de peintures aux sujets mythologiques, les peintures représentant, par conséquent, toujours des personnages.

La première caractéristique relevée dans le point précédent concernait la présence dans les ekphrasis d'une dimension interprétative²⁵⁰, ce qui est tout à fait le cas de la *Pinacotheca* de Silos. En effet, si certaines descriptions d'éléments objectifs de la représentation sont présentes dans les ekphrasis, comme, par exemple la description de la chevelure de Vénus, dans l'épigramme numéro 105²⁵¹, elles n'occupent pas la plus grande place dans les épigrammes. Les ekphrasis de Silos sont donc composées d'autres éléments comme des commentaires et des interprétations de sa part à partir de la peinture. Cela se perçoit par exemple dans la même ekphrasis numéro 105 à travers un commentaire sur la différence entre Mars et Vénus qui révèle

²⁴⁹ *Id.* pp.44-46.

²⁵⁰ B. DUFALLO, *op. cit.*, p.1.

²⁵¹ *crinale sed aurum / fulget Acidaliis luxuriatque comis* (vv.3-4).

l'impression subjective laissée par l'auteur sur le tableau : « Haec Venus, hic Mavors : vultus quam dispar utrique !/ Illa placet, fronte at territat ille truci. » (vv.1-2). De plus, même lorsque les descriptions portent davantage sur des éléments objectifs, celles-ci sont souvent agrémentées de figures poétiques telles que des métaphores. Un exemple de ce genre de figures se trouve dans cette même épigramme lorsque Silos décrit le visage de Vénus : « Huic molles stant ore rosae, stant mixta ligustris/ lilia » (vv.5-6). Dans ces vers, la couleur du visage de la déesse est décrite en usant de la métaphore de fleurs comme symbole de couleurs.

D'autres illustrations de la subjectivité de Silos peuvent être relevées comme, par exemple, dans l'épigramme numéro 92 lorsque Silos décrit Danaé en ajoutant des adverbes de qualité tels que : « belle » (v.2), « splendide » (v.4) qui font part de son jugement sur la représentation ou encore dans l'épigramme numéro 104 lorsque Silos insiste sur la beauté du visage d'Europe : « pulchro nimis ore » (v.1). Outre cette subjectivité qui se ressent au sein des descriptions, Silos ne manque pas également de donner son avis sur la peinture elle-même ou encore sur le choix du sujet représenté. Pour cela, la méthode de Silos est généralement de faire mine de s'adresser au peintre, soit dans les premiers vers, ou plus généralement dans les 2 ou 4 derniers vers de l'épigramme. Ces vers sont alors toujours ponctués d'une apostrophe adressée au peintre soit en citant son prénom ou son nom de famille, soit en employant toujours le même nom commun : « pictor ». Ainsi, par exemple, dans les deux derniers vers de l'épigramme 164, Silos complimente le Caravage sur la manière dont il a peint Cupidon : « Dum volucrem egregie, Caravagi, pingis Amorem,/ quam merito nostri diceris orbis amor ? » (vv.13-14), tandis que dans les quatre derniers vers de l'épigramme 171, il reproche à Titien d'avoir choisi Vénus comme sujet de son œuvre : « Ne, Titiane, putes tunc ardua ad astra tulisse/ ingenio et telas nobilitasse tuas./ Pictor eris fortasse bonus, si talia pergis/ pingere : crede, malus sed Titianus eris » (vv.7-10). Mais les exemples les plus frappants de cette méthode sont ceux où Silos questionne tout au long de l'épigramme le peintre sur le choix de son programme iconographique. C'est notamment le cas de la 107^{ème} épigramme qui consiste tout entière dans un questionnement de Silos à Rubens. En effet, dans cette ekphrasis d'un portrait d'Hercule, Silos reproche à Rubens d'avoir peint le héros sans représenter les nombreux travaux qu'il a effectués. Il commence par une série de questions sur le pourquoi des choix iconographiques de Rubens et termine par un conseil pour l'avenir. Par ce procédé, Silos extrapole autour d'une image pourtant fixe et ne se contente pas de la description.

Toujours dans le domaine de l'extrapolation et de l'interprétation autour de la peinture décrite, il arrive également que Silos termine l'épigramme en tirant une morale de ce qui est

représenté sur la toile. Dans ce cas, Iohannes Michael Silos fait alors mine de s'adresser, non pas au peintre, mais au lecteur. Ce genre de vers moralisateurs se trouvent par exemple à la fin de l'épigramme 92 dont les trois derniers vers s'adressent spécifiquement aux jeunes filles et les mettent en garde contre les hommes riches : « Vestro hinc cavete, virgines, pudori./ Est dira clades, improbiq[ue] amoris/ est ac[re] telum, quod videtur aurum. » (vv.20-22). Un exemple similaire est présent dans l'épigramme 90 où, dans ses deux derniers vers, Silos formule une mise en garde sur la fragilité de la beauté : « Scilicet, hoc disce a speculo : pulcherrima forma/, si nescis, fragili huic par similisq[ue] vitro est. » (vv.9-10). Cette méthode employée par Silos demande donc de placer l'ekphrasis dans son contexte de réception étant donné que l'auteur fait comme s'il s'adressait à un lecteur. Ce phénomène de mise en contexte, avait été évoqué au premier point et il y avait été souligné qu'il était possible que l'auteur d'ekphrasis décrive le tableau en le replaçant dans le contexte de la découverte de l'œuvre par un spectateur correspondant au lecteur de l'ekphrasis.²⁵² Il s'agit là d'un procédé que Silos emploie à maintes reprises au sein de ses épigrammes. Dans ce cas, Silos fait plus que s'adresser à son lecteur probable par le biais d'une morale en fin d'ekphrasis. Silos prend alors à partie un spectateur fictif qui découvrirait l'œuvre en même temps que lui et qui n'est autre que le lecteur. Il s'adresse à un spectateur imaginaire en employant une phrase interrogative ou déclarative, dont le verbe systématiquement conjugué à la deuxième personne du singulier appartient le plus souvent au champ lexical de la vue. Ces appels au spectateur peuvent se trouver à n'importe quel endroit de l'épigramme, mais ils sont plus généralement placés au début de celle-ci afin de capter d'emblée l'attention du spectateur/lecteur. Diverses illustrations de ce procédé peuvent être repérées au sein de la *Pinacotheca* : « vides » (v.4) dans l'épigramme numéro 36, « cernis ? » (v.11) dans l'épigramme 92, « cernis ? » (v.7) dans l'épigramme 164, « aspicias ? » (v.5) dans l'épigramme 155, « cernis » (v.2) dans l'épigramme 228, « aspicias » (vv. 7 et 8) à deux reprises dans l'épigramme 284 et encore bien d'autres exemples de ce genre.

Iohannes Michael Silos emploie donc divers procédés d'écriture liés aux ekphrasis et à leur dimension interprétative, qui peuvent être résumés ainsi : apostrophe du peintre, du lecteur, mise en avant de sa propre vision du tableau et de son avis sur celui-ci. Ces procédés sont employés par Silos aussi bien de manière combinée qu'indépendamment les uns des autres.

La deuxième caractéristique qui a été relevée précédemment est le morcellement typique des ekphrasis. Silos, tout comme les autres auteurs de descriptions d'œuvres d'art, est touché

²⁵² S. DUBEL, *op. cit.*, p.20.

par ce phénomène de morcellement. En effet, il n'est pas possible pour son lecteur de se faire directement une représentation globale de la peinture décrite. Le lecteur la découvre au contraire morceau par morceau au fil des mots et des vers qui dévoilent progressivement les différents personnages et scènes représentées sur la toile. Ce phénomène, lié au fait évident que tout auteur d'ekphrasis doit utiliser les mots, tend à être pallié par les auteurs en livrant un maximum de détails qui, combinés, ont pour but d'apporter un maximum de précision à la description à défaut de permettre une perception globale de la peinture.²⁵³ Silos ne fait pas exception à cette tendance. Dans le point précédent, deux types de détails (qui correspondent à deux sens différents du mot) avaient été relevés : d'une part, les éléments les plus petits ou discrets du tableau²⁵⁴ et d'autre part, des détails contextuels sur l'œuvre ou encore son sujet²⁵⁵. Concernant, tout d'abord, le premier type de détails, il s'agit là d'un procédé fréquemment employé par Silos et tout particulièrement lorsqu'il doit décrire des personnages féminins. C'est notamment le cas dans l'épigramme 90 qui décrit une peinture représentant Vénus qui se regarde dans un miroir. La description au sein de cette épigramme ne se focalise pas sur Vénus tout entière, mais sur son visage et plus particulièrement sur le détail qu'est la couleur de ses joues : « Additur hinc niveis purpura viva genis. » (v.6). C'est également le cas de l'épigramme 155 où dans la description de Galatée, Silos se focalise sur la couleur de sa peau ou ce qui orne ses cheveux : « nix palpitat ore ;/ aurea rorantes cingit et alga comas » (vv.3-4). Quelques exemples de cette focalisation sur le détail se trouvent également dans ses descriptions de personnages masculins comme, par exemple, dans l'épigramme 105, où il évoque presque uniquement le casque de Mars et non le personnage en lui-même : « Ignivoma est Marti cassis » (v.3). Cette importance du détail se perçoit également par l'emploi de la part de Silos de figures métonymiques. Ainsi, par exemple, lorsqu'il veut décrire une action d'Hercule, il décrit le plus souvent l'action de sa main comme dans l'épigramme 284 : « conficit et dura monstra cruenta manu » (v.4) ou de ses muscles comme dans l'épigramme 37 : « Herculis hinc magni vis animosa toris » (v.6) et dans l'épigramme 275 : « Illa lacertorum quo vis evanuit ? » (v.9). Cependant, il arrive également que, dans certains cas, Silos accorde moins d'importance au détail et se contente par exemple de citer un élément représenté en ajoutant un adjectif ou un adverbe qui fasse part d'une certaine subjectivité. C'est le cas dans des épigrammes telles que la 92^{ème} dans laquelle il se contente de dire que le visage de Danaé est éblouissant : « ore candido » (v.1), alors qu'il insiste sur les détails de sa chevelure. Ce phénomène est

²⁵³ M. HOCHMANN, *op. cit.*, pp.46-47.

²⁵⁴ *Id.*, pp.47 et 55.

²⁵⁵ C. ROBY, *op. cit.*, pp.2 et 8.

probablement dû à la contrainte de la forme poétique, car étant donné que l'épigramme est un genre court, Silos ne peut détailler chacun des éléments présents sur le tableau qu'il décrit, à la différence d'un auteur de roman ou d'épopée qui pourrait s'attarder plus longuement sur chaque élément de sa description. En ce qui concerne à présent le second type de détails, il faut diviser ceux-ci en deux groupes : les éléments de détails sur le contexte de l'œuvre et ceux sur le contexte du sujet représenté. Dans le premier cas, ce genre de détails est absent des épigrammes. En effet, Silos n'insère dans ses ekphrasis aucun détail historique ou contextuel sur l'œuvre elle-même, à l'exception de la mention du peintre dans les cas particuliers décrits plus haut. Les seuls détails de ce genre ne se situent pas dans l'épigramme elle-même, mais sont placés juste avant par Silos lorsqu'il fait suivre le titre du poème (qui peut faire office de titre du tableau décrit) du nom du peintre et du lieu où se trouve le tableau. C'est par exemple le cas pour l'épigramme 36 : « Gygantum in Superos bellum. Petri Cortonensis opus in aedibus Barberinis », suivant un schéma similaire pour chacune des ekphrasis. Quant au second cas où les détails contextuels sont relatifs au sujet représenté sur la toile, ceux-ci sont bien présents chez Silos. C'est tout à fait le cas dans les ekphrasis de scènes ou personnages mythologiques. Au sein de celles-ci, Silos ajoute souvent des détails qui font partie du mythe, mais qui ne sont pas représentés sur la peinture. Par exemple, dans l'épigramme 36 qui traite du combat entre les dieux et les géants, Silos décrit d'abord l'action de chacun des géants qui entassent des rochers afin d'atteindre le ciel, avant de décrire Jupiter qui ensevelit par son éclair les géants. Or, la fresque de Pierre de Cortone dans le palais Barberini (si c'est bien elle que décrit Silos) ne représente, quant à elle, que la scène finale où les géants sont ensevelis. Silos fait donc l'ajout de détails sur le mythe qui permettent de placer la scène représentée dans son contexte et qui ne relèvent pas d'une simple description de ce qui est observé. Par ce procédé, ses ekphrasis viennent compléter les œuvres qu'il décrit et éclairent les liens qui unissent les personnages ainsi que les raisons de leurs actions : elles participent à l'« éloquence de la peinture »²⁵⁶ évoquée dans le point précédent.

Cet ajout dans l'ekphrasis d'éléments sur le mythe, à partir d'une seule scène de celle-ci représentée sur le tableau, correspond également à l'une des méthodes qui sont employées pour gérer les données relevant du temps et de l'espace au sein des ekphrasis. La première de ces méthodes, que Jean-Philippe Guez associe à la catégorie des « images animées »²⁵⁷, est la plus employée par Silos dans ses ekphrasis de scènes mythologiques. Il s'agit d'employer la

²⁵⁶ M. HOCHMANN, *op. cit.*, p.68.

²⁵⁷ J.-Ph. GUEZ, *op. cit.*, 2012, p.39

narration au sein de la description et le procédé évoqué ci-dessus y participe étant donné qu'il permet de placer la scène peinte dans un contexte plus large. En effet, Silos ne décrit pas les personnages mythiques représentés comme s'ils étaient immobiles et figés dans le temps, mais comme s'ils étaient en pleine action, en train de bouger sur la toile. Cette narration confère au tableau une temporalité pourtant inexistante pour le tableau comme objet. Outre l'ajout d'éléments appartenant au mythe, mais non représentés sur la peinture, d'autres procédés sont employés par Silos pour mêler la narration à la description, notamment l'usage des adverbes et des subordonnées de temps qui vont permettre de percevoir la continuité des scènes narrées alors qu'une seule est présente sur la toile²⁵⁸ ou encore la simultanéité de deux actions représentées côte à côte sur la toile. La proposition subordonnée temporelle introduite par la conjonction « dum » est par exemple une construction assez récurrente dans les ekphrasis de Silos et indique cette simultanéité entre les scènes. Ainsi, dans l'épigramme 276, Silos narre la chute de Phaeton et fait usage d'une proposition subordonnée temporelle introduite par *dum* afin d'indiquer la simultanéité entre l'action effectuée par Phaeton qui ne parvient pas à retenir ses chevaux et l'action des chevaux qui refusent de se soumettre à celui-ci. Par ce procédé, Silos ne se contente pas de décrire les éléments du tableau un à un en juxtaposant les descriptions, mais il les place dans une narration qui indique les liens entre ces éléments, notamment leur simultanéité. Il est également possible de trouver quelques adverbes de temps qui, quant à eux, marquent plutôt la continuité entre la scène du tableau et un élément du mythe ajouté par le poète. L'épigramme numéro 37 en présente un exemple lorsque Silos termine la description du combat d'Hercule contre l'Hydre de Lerne par l'adverbe « Tandem » (v.7) suivi de la scène finale du combat, qui est probablement seule représentée sur la toile. Un autre exemple peut être trouvé dans l'épigramme 102 où Silos évoque un topos du dieu Apollon à savoir qu'il joue habituellement de la lyre avant d'en venir à la description de la toile, à savoir la punition de Marsyas qu'il fait précéder de l'adverbe « nunc » (v.3). Cette mixité entre narration et description s'accomplit également à travers un autre principe de composition qui est de fréquemment mélanger les temps au sein d'une même ekphrasis. Il arrive, en effet, que Silos débute par le présent qui est le temps spécifique de la description avant d'employer un des temps passés qui, eux, sont caractéristiques de la narration.²⁵⁹ C'est par exemple le cas de l'épigramme 104 où le présent et le parfait se trouvent en alternance tout au long de l'épigramme alors qu'en français, il serait plus correct grammaticalement de conjuguer l'ensemble des verbes au présent ou au passé. Silos y décrit en 4 vers Jupiter qui, amoureux

²⁵⁸ *Id.*, p.38.

²⁵⁹ *Ibid.*

d'Europe, se change en bœuf et il use à la fois du présent et du parfait : « ardet » (v.1), « sustinet » (v.2), « posuit » (v.3) et « latuit » (v.4). Jusqu'ici, il a été majoritairement question des données relatives au temps qui permettent la narration. Cependant, il ne s'agit pas d'éclipser totalement la description par la narration, mais de mêler les deux. Or, dans une description, la notion d'espace est inhérente à l'objet décrit (en l'occurrence, le tableau ou la fresque). Il ne s'agit plus alors de se focaliser sur le sujet représenté, mais sur la toile ou la fresque dans ce qu'elle a de matériel. Comme cela a été mentionné dans le point précédent, le langage dispose de peu de moyens pour parvenir à rendre à l'écrit les données spatiales d'une toile²⁶⁰, mais cela ne veut pas dire que les ekphrasis en sont totalement exemptes. En effet, bien qu'ils soient peu précis, Silos fait tout de même parfois usage de certains adverbes de lieu qui, même s'ils ne permettent pas de dire avec exactitude l'endroit où se situe un personnage, permettent de situer les différents personnages ou éléments les uns par rapport aux autres, ou encore d'avertir le lecteur que ce qui lui est énoncé se trouve peint sur la toile. La répétition des « hinc » (v.9) est par exemple employée dans l'épigramme 37 pour indiquer le face à face entre Hercule et l'hydre de Lerne sur la toile.

Le mélange entre narration et description constitue la méthode de gestion des données temporelles et spatiales la plus fréquemment utilisée par Silos dans ses ekphrasis aux sujets mythologiques, mais il a également recours à d'autres procédés. Ainsi, lorsque l'œuvre décrite ne représente pas un épisode mythologique, mais un ou des personnages indépendamment de mythes auxquels ils sont liés, Silos emploie généralement une autre méthode que celle précédemment énoncée. Il ne s'agit pas de l'une des méthodes relevées par Jean-Philippe Guez, mais elle semble pourtant pouvoir être associée à celles qu'il désigne sous le nom d' « images immobiles »²⁶¹ car elle ne construit pas une temporalité continue et marquée comme c'est le cas dans la narration.²⁶² Cette méthode, dont des exemples se trouvent notamment dans les épigrammes 105, 155 et 171, procède plutôt à la façon d'un portrait, le personnage présent sur la peinture étant décrit par ses caractéristiques physiques et parfois en mentionnant sa place dans la mythologie par rapport aux autres personnages. Il y a donc bien description d'une image immobile qu'est l'œuvre d'art et aucune temporalité n'est insufflée à celle-ci comme c'est le cas avec les ekphrasis narratives. Le temps employé est alors uniquement le présent et la temporalité au sein de l'ekphrasis est, d'une part, seulement liée aux mots et pas au sujet du tableau et, d'autre part, engendrée par la juxtaposition des vers décrivant tour à tour différentes

²⁶⁰ M. HOCHMANN, *op. cit.*, p.61.

²⁶¹ J.-Ph. GUEZ, *op. cit.*, p.43.

²⁶² *Id.*, p.43.

caractéristiques des personnages peints. Cette différence au niveau de la gestion des données temporelles ne laisse pas pour autant plus de place aux données spatiales au sein de l'ekphrasis. Mais ces éléments sont remplacés par une mise en contexte plus forte des ekphrasis en tant que réelles descriptions d'une œuvre d'art. Pour cela, Silos emploie, par exemple, des pronoms démonstratifs devant le nom des personnages représentés en peinture, ce qui focalise l'attention du lecteur sur les personnages du tableau et pas sur n'importe quelle représentation de ceux-ci, comme c'est le cas dans l'épigramme 105 : « Haec Venus, hic Mavors » (v.1). Ou bien, comme c'est le cas dans les épigrammes 155 et 171, Silos fait référence au peintre, créateur de l'œuvre décrite, dès les premiers vers de l'épigramme, lorsqu'habituellement il termine l'épigramme de cette manière. Ainsi dans l'épigramme 155, une référence au peintre Raphael est présente dès le troisième vers : « Hanc etiam Urbinas pinxit » et dans l'épigramme 171, Silos fait mine de s'adresser à Titien dès le premier vers : « Quid tibi cum Venere est, Titiane, atque alite nato ? ».

Les caractéristiques et méthodes qui ont été relevées dans le premier point et qui, dans le second point, ont été comparées et appliquées aux ekphrasis de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* décrivant des œuvres à sujets mythologiques, ne constituent probablement pas une liste exhaustive des caractéristiques et des méthodes employées par les auteurs d'ekphrasis à travers les époques. Cependant, ce relevé a permis de dresser un panorama assez complet des principes de composition employés par Iohannes Michael Silos, qui sont nombreux et qui font l'objet de diverses combinaisons au sein des ekphrasis. Quelques exemples de ces combinaisons seront traités dans la dernière partie de cette étude au sein de l'analyse plus spécifique de quelques épigrammes représentatives.

3. La *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, un recueil d'épigrammes.

Jusqu'ici les ekphrasis de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* ont été traitées comme n'importe quelles ekphrasis, sans accorder d'importance au caractère poétique de ce recueil. Pourtant les ekphrasis de Silos, comme bon nombre d'autres ekphrasis à la Renaissance (mais aussi dans les siècles qui ont suivi et déjà durant l'Antiquité) prennent la forme d'épigrammes. Dans un premier temps, nous réaliserons un bref rappel du statut des épigrammes durant l'Antiquité et de la manière dont le genre a été réinvesti durant la Renaissance et les siècles suivants. Nous analyserons ensuite la manière dont Iohannes Michael Silos a pu être influencé par la tradition qui l'a précédé.

3.1 Épigrammes ekphrastiques dans l'Antiquité gréco-latine et épigrammes néo-latines

L'épigramme est un genre particulier qui, à l'origine, était réservé dans l'Antiquité grecque aux inscriptions²⁶³ qui se trouvaient le plus souvent sur les bases de statues ou sous des peintures. Avec le temps, les inscriptions se sont étendues à toutes sortes de supports et parallèlement à cela, les épigrammes se sont développées pour former des poèmes de plus en plus variés, classés en sous-genres comme les épitaphes, les dédicaces, mais aussi les ekphrasis²⁶⁴. Durant la période hellénistique, alors que les épigrammes émergent sous forme textuelle²⁶⁵, c'est particulièrement le genre des inscriptions fictives qui va être développé. Ces épigrammes qui étaient en réalité des exercices de rhétorique ou de poétique suivaient les mêmes principes de composition que les inscriptions réelles et se faisaient passer pour telles, mais ne se trouvaient pourtant pas inscrites sur un support dur. Les épigrammes ekphrastiques, dont la majorité des exemples conservés se trouvent dans *l'Anthologie de Planude*, traitaient d'œuvres d'art assez connues de l'époque et avaient un caractère élogieux vis-à-vis des œuvres en question, tandis que les inscriptions qui accompagnaient traditionnellement les œuvres d'art avaient, elles, un caractère purement informatif comme par exemple le nom de l'artiste s'il était connu.²⁶⁶ Les éditeurs de l'époque hellénistique avaient coutume de publier ces épigrammes sous la forme de recueils qui comportaient des épigrammes de même genre²⁶⁷. Il s'agit d'une pratique qui s'est poursuivie ensuite chez les éditeurs et ce, jusqu'au 10^{ème} siècle. C'est durant ce siècle qu'un byzantin, Constantin Céphalas, collectionneur d'épigrammes, en a effectué un rassemblement qui est aujourd'hui nommé *l'Anthologie grecque* ou *Anthologie Palatine*²⁶⁸. Il s'agit là d'un ensemble conséquent et représentatif des épigrammes grecques car il rassemble un très grand nombre d'épigrammes qui faisaient déjà partie d'autres recueils, mais qui ont toutes été combinées ici dont notamment une majorité des épigrammes de *l'Anthologie de Planude* citée ci-dessus.²⁶⁹ Ces épigrammes sont, pour la plupart, composées en distiques

²⁶³ S. DUBEL, *op. cit.*, p.20.

²⁶⁴ 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.49.

²⁶⁵ G. NISBET, « Epigrams-The classical tradition », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Micropaedia*, Boston, Brill, 2014, p.379.

²⁶⁶ P. LAURENS, *op. cit.*, pp.40-42.

²⁶⁷ S. DUBEL, *op. cit.*, p.19.

²⁶⁸ G. NISBET, *op. cit.*, p.379.

²⁶⁹ P. LAURENS, *op. cit.*, pp.14 et 15.

élégiaques²⁷⁰ et tous leurs auteurs ne sont pas connus, mais certaines auraient été réalisées par Homère, Hésiode ou encore Simonide.²⁷¹ Certaines parties de l'*Anthologie Palatine* contiennent des épigrammes descriptives dont la pratique est née en Grèce hellénistique.²⁷²

Quant aux épigrammes de l'Antiquité romaine, celles-ci étaient généralement aussi diffusées sous la forme de recueils, mais cette fois, il ne s'agissait pas de compiler des épigrammes sur une base thématique, mais plutôt de rassembler les œuvres d'un même auteur. Les auteurs d'épigrammes les plus souvent cités pour cette période sont Catulle et Martial, mais c'est Martial qui est considéré généralement comme celui dont les écrits définissent le genre des épigrammes pour la période romaine.²⁷³ En effet, bien qu'aucun traité n'ait été composé sur le genre épigrammatique durant l'Antiquité, certaines épigrammes de Martial ont un caractère réflexif et délimitent les fonctions et procédés du genre.²⁷⁴ Dans leur ouvrage *Les genres littéraires à Rome*, Gaillard et Martin relèvent donc les caractéristiques qui seraient celles de l'épigramme sur base des épigrammes réflexives de Martial : une forme brève qui a pour fonction d'amuser ses lecteurs sans se soucier des convenances et de la bienséance et qui évite les sujets trop éloignés de la vie des lecteurs.²⁷⁵ De plus, Martial se sert de mètres variés avec une préférence pour les distiques élégiaques et les *sententiae* sont très marquées dans ses poèmes. Aussi appelée la pointe, la *sententia* consiste, dans les derniers vers de l'épigramme, à marquer l'esprit du lecteur en le surprenant.²⁷⁶ Ces principes, Martial les emploie dans différents genres d'épigrammes parmi lesquelles figurent aussi les ekphrasis. En effet, bien que moins représentées dans la littérature latine que dans la littérature grecque, quelques épigrammes ekphrastiques peuvent être relevées chez les auteurs latins et c'est notamment le cas chez Martial. Ces épigrammes sont pour la plupart des descriptions d'objets comme par exemple aux livres 13 et 14 où des cadeaux sont décrits²⁷⁷, mais on trouve également des ekphrasis d'œuvres d'art ou du moins des ekphrasis qui font allusion à des œuvres d'art.²⁷⁸ Jean-Michel Croisille, dans son ouvrage *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, dresse une

²⁷⁰ *Id.*, p.63.

²⁷¹ P. VITRY, « Étude sur les épigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art », dans *Revue archéologique*, 24, 1894, p. 316.

²⁷² M. WELLINGTON GAHTAN, « Epigrams and Epitaphs (on Art and Artists) », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Micropaedia*, Boston, Brill, 2014, p.970.

²⁷³ G. NISBET, *op. cit.*, p.380.

²⁷⁴ J. GAILLARD et R. MARTIN, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Fernand Nathan, 1990, p.407.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Id.*, p.409.

²⁷⁷ *Id.*, p.408.

²⁷⁸ P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 621.

liste des épigrammes de caractère ekphrastique dans l'œuvre de Martial.²⁷⁹ Il en relève une septantaine dont la plupart décrivent des objets d'art comme des coupes décorées, mais parfois aussi des tableaux comme par exemple dans l'épigramme 109 du premier livre qui traite d'une peinture représentant une chienne peinte par un certain Publius ou encore dans l'épigramme 32 du dixième livre où l'œuvre évoquée est un portrait de Marcus Antonius Primus.

Concernant à présent les épigrammes néo-latines, celles-ci ne sont pas si différentes de leurs homologues grecs et latins car elles en reprennent les règles pratiquement au pied de la lettre.²⁸⁰ C'est, en effet, durant la Renaissance, suite à la redécouverte des épigrammes antiques²⁸¹, qu'est née la théorie sur le genre épigrammatique. Cependant, étant donné la diversité des sujets traités par les épigrammes, cette théorie n'est pas parvenue à donner une définition spécifique de ce genre.²⁸² Toutefois, quelques règles générales dans la composition des épigrammes ressortent. Il s'agit tout d'abord d'une forme brève (de 2 à 50 vers, mais le plus souvent entre 8 et 10 vers)²⁸³ : la brièveté au départ conditionnée par le statut d'inscription, a continué de marquer le genre même lorsqu'il s'est détaché des supports épigraphiques²⁸⁴. De plus, l'emploi de phrases courtes est privilégié afin de rythmer l'épigramme. Ensuite, les épigrammes peuvent être composées de différents mètres, mais l'emploi du distique élégiaque est le plus fréquent. Enfin, l'épigramme peut traiter de tous les sujets et se termine volontiers, comme c'est le cas chez Martial, par une pointe qui viendra surprendre le lecteur.²⁸⁵

Les auteurs d'épigrammes néo-latines s'inspiraient de deux sources majeures : d'un côté, Martial et Catulle, et de l'autre, l'*Anthologie grecque* dont ils reprenaient les aspects formels tels que les mètres, mais également les sujets teintés de la culture gréco-latine.²⁸⁶ C'est grâce à la redécouverte de ces deux sources que l'épigramme néo-latine va voir le jour.²⁸⁷ Dans un premier temps, le modèle le plus influent fut Martial dont l'œuvre était connue de plus longue

²⁷⁹ J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, t. 1, Lille, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1978, pp.485 et 486.

²⁸⁰ D. RIJSER, *Raphael's Poetics, Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, p.21.

²⁸¹ P. LAURENS, *op cit.*, p.20.

²⁸² P. LAURENS, « Du modèle idéal au modèle opératoire : la théorie épigrammatique aux XVI^e et XVII^e siècles », dans C. BALAVOINE, P. LAURENS, J. LAFOND, *Le modèle de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986, pp.183-186.

²⁸³ Cf. cours LFIAL2150 : *Histoire de l'humanisme* dispensé par Mme Aline Smeesters au cours du second quadrimestre de l'année académique 2015-2016.

²⁸⁴ G. NISBET, *op. cit.*, p.379.

²⁸⁵ Cf. cours LFIAL2150 : *Histoire de l'humanisme* dispensé par Mme Aline Smeesters au cours du second quadrimestre de l'année académique 2015-2016.

²⁸⁶ G. NISBET, *op. cit.*, p.385.

²⁸⁷ P. LAURENS, *L'abeille dans l'ambre : célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, *op. cit.*, p.20.

date que l'*Anthologie*.²⁸⁸ En effet, l'œuvre de Martial fut très étudiée durant la Renaissance et fut considérée comme le modèle du genre épigrammatique.²⁸⁹ Cependant, l'influence de l'*Anthologie grecque* va petit à petit se faire sentir : elle trouve durant la Renaissance de nombreux imitateurs parmi les poètes écrivant en latin qui avaient une bonne connaissance de celle-ci.²⁹⁰ C'est notamment le cas chez des humanistes tels que Thomas More ou Erasme qui, le premier, s'inspira des épigrammes descriptives de l'*Anthologie* pour décrire des tableaux aux sujets mythologiques.²⁹¹ Toutefois, pour la période de la Renaissance, lorsque l'*Anthologie grecque* est évoquée, il ne s'agit pas de l'*Anthologie Palatine*, mais d'une autre collection qui la recoupe en partie : l'*Anthologie de Planude*. C'est surtout à partir de 1494 que celle-ci commence à être imitée, date à laquelle elle a été publiée pour la première fois par un certain Janus Lascaris à Florence.²⁹²

Au 17^{ème} siècle, les épigrammes étaient toujours un genre bien présent dans la production poétique néo-latine²⁹³. Les deux principales sources d'inspiration des auteurs de la Renaissance étaient toujours en vigueur, si ce n'est que dans le cas de l'*Anthologie*, la connaissance en a été développée, ne se composant plus uniquement de l'*Anthologie de Planude*. C'est en effet au 17^{ème} siècle, en 1606, que l'*Anthologie Palatine*, version la plus complète connue à ce jour de l'*Anthologie grecque*, a été redécouverte par un humaniste français : Claudius Salmasius.²⁹⁴ Cependant, l'influence de cette version de l'*Anthologie grecque* sur les épigrammes de l'époque est moins certaine que celle de l'*Anthologie de Planude* car bien qu'elle ait été retrouvée en 1606, il aura fallu attendre le 18^{ème} siècle pour qu'une première édition des 15 livres de l'*Anthologie Palatine* voie le jour.²⁹⁵

²⁸⁸ *Id.*, pp. 15 et 20.

²⁸⁹ G. NISBET, *op. cit.*, pp.380 et 381.

²⁹⁰ *Id.*, pp.380 et 383.

²⁹¹ P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 622.

²⁹² *Id.*, p.614.

²⁹³ J. IJSEWIJN (éd.), *Companion to Neo-Latin Studies*, vol. 1, Leuven, Leuven university press, 1990, p.62.

²⁹⁴ G. NISBET, *op. cit.*, pp. 379 et 380.

²⁹⁵ P. LAURENS, *L'abeille dans l'ombre : célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, *op. cit.*, pp.14 et 15.

3.2 Influence des épigrammes ekphrastiques gréco-latines sur la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* de Iohannes Michael Silos

Les deux sources principales des épigrammes néo-latines ayant été d'une part, les épigrammes de Martial et d'autre part, celles de l'*Anthologie grecque*, il convient de voir si Silos a également pu être influencé par celles-ci et si oui, par quels éléments précis.

Si Martial a bien réalisé des épigrammes qui décrivent des œuvres d'art²⁹⁶, celles-ci ne sont cependant pas très nombreuses dans son œuvre. Cela nous amène à penser que Silos a probablement davantage été inspiré par la théorie épigrammatique développée à la Renaissance et fortement basée sur les écrits de Martial, que sur ses écrits eux-mêmes. Cependant, le relevé des *loci similes* a permis de constater que Silos s'est à plusieurs reprises inspiré de constructions employées par Martial, comme par exemple au premier vers de l'épigramme 171 avec la reprise de la construction « Quid tibi cum+ ablatif est » ou encore dans l'épigramme 155 avec la construction « Inter + accusatif gloria prima » (v.2), ce qui prouve donc l'influence de cet auteur sur son travail.

Au niveau de la forme, comme la plupart des épigrammes latines et néo-latines, les épigrammes de Silos sont relativement brèves : la plus longue au sein du corpus étudié est de 26 vers, mais les épigrammes sont généralement composées d'une moyenne de 10 à 16 vers. Également comme ses prédécesseurs, le mètre de prédilection de Silos est le distique élégiaque composé d'un hexamètre et d'un pentamètre. La *sententia*, si appréciée chez Martial et ses initiateurs²⁹⁷ est également employée chez Silos ; les derniers vers de ses poèmes marquent à chaque fois une certaine rupture par rapport au reste de l'épigramme qui constitue la description. Les derniers vers sont en effet l'occasion pour le poète soit de s'adresser au lecteur, soit de tirer une morale du tableau qu'il vient de décrire, soit, le plus souvent, de s'adresser au peintre et de conclure sur un commentaire élogieux ou critique de son œuvre. Nous pouvons en trouver un exemple dans l'épigramme 171 où Silos reproche de manière assez tranchante à Titien d'avoir peint Vénus : « Pictor eris fortasse bonus, si talia pergis/ pingere : crede, malus sed Titianus eris » (vv.9-10). D'une certaine façon, ces derniers vers surprennent le lecteur car ils closent l'épigramme sur une note différente du reste de celle-ci, ce qui nous permet

²⁹⁶ P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 612.

²⁹⁷ J. GAILLARD et R. MARTIN, *op. cit.*, p.409.

d'affirmer que Silos emploie la pratique très recherchée de la *sententia*, bien que ses vers n'en aient pas toujours le caractère cinglant.

Outre ces procédés majeurs et définitoires du genre de l'épigramme, Silos emploie également quelques techniques caractéristiques des épigrammes antiques. C'est notamment le cas de l'usage de phrases courtes. Bien que cela ne soit pas une généralité chez Silos, il arrive, surtout lorsqu'il veut capter l'attention du lecteur, qu'il en fasse usage : « Cernis ? » (v.7) dans l'épigramme 164, par exemple. Cette pratique visant à donner de la vivacité au poème est souvent associée à une autre pratique, comme le montre l'exemple précédent, qui est celle de l'interrogation.²⁹⁸ Silos fait régulièrement usage d'interrogations qui viennent rythmer la description, particulièrement lorsqu'elles sont nombreuses et consécutives. C'est par exemple le cas de l'épigramme 129 dont la moitié des vers sont des questions adressées au peintre, le Bernin, sur le ton du reproche : « Cur tenui Alcidem signas, Bernine, papyro,/ fingere jam suetus marmore et aere viros ? /Herculem robur, nervosque et pectora dura,/ pagina qui poterit sustinuisse levis ? » (vv.1-4). De plus, Silos use souvent de l'apostrophe qui est une pratique très courante chez Catulle et Martial²⁹⁹. Chez Silos, les apostrophes au vocatif s'adressent souvent au peintre de l'œuvre décrite, comme par exemple « Petre » (v.11) dans l'épigramme 36, « Caravagi » (v.13) dans l'épigramme 164, « Titiane » (v.9) dans l'épigramme 228 ou encore les usages répétés du nom commun « pictor » au vocatif comme dans les épigrammes 89, 103, 137, 199 et 275.

Ainsi, l'influence des épigrammes latines et de Martial en tant que leur principal représentant se trouve surtout dans la *Pinacotheca* du côté de la forme poétique, comme cela vient d'être développé. S'il est possible que Silos se soit inspiré textuellement de Martial, il ne semble donc pas que l'inspiration provienne spécifiquement des épigrammes ekphrastiques de celui-ci. En effet, Martial le plus souvent ne décrit pas véritablement l'œuvre, il parle surtout du sujet traité par l'œuvre en faisant une brève allusion à la peinture ; parfois même il n'évoque pas directement le fait qu'il s'agisse d'un tableau : les méthodes en terme d'ekphrasis ne sont pas les mêmes que celles qui ont été relevées chez Silos dans le chapitre précédent.

Il reste alors à traiter de la question des influences thématiques et de contenu. Les épigrammes latines, bien que possédant quelques exemples de descriptions d'objets et parfois d'objets d'art, ne sont pas majoritairement ekphrastiques. De plus, l'une des caractéristiques de

²⁹⁸ P. LAURENS, *L'abeille dans l'ambre : célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, op. cit., pp.259 et 260.

²⁹⁹ Id., p.264.

ces épigrammes est que les sujets traités sont le plus souvent en lien avec la vie quotidienne des lecteurs et se détachent de la mythologie qui est considérée comme réservée aux épopées.³⁰⁰ Les épigrammes de Silos, étant, quant à elles, uniquement composées d'ekphrasis d'œuvres d'art dont une bonne partie représentent des sujets mythologiques (à côté des sujets religieux), n'ont donc pas été influencées sur cet aspect par les épigrammes latines antiques.

Il est, par contre, possible que les épigrammes grecques, et principalement celles de *l'Anthologie grecque*, aient influencé Silos dans le contenu de ses épigrammes car les sujets sont sensiblement les mêmes. Cependant, il convient tout d'abord de se demander si Silos a réellement pu avoir accès à *l'Anthologie grecque* et si, de ce fait, celle-ci peut être considérée comme l'une des sources dont il s'est inspiré. Il faut pour cela distinguer *l'Anthologie Palatine* de *l'Anthologie de Planude*. La seconde ayant été éditée dès la fin du 15^{ème} siècle et ayant été imitée à maintes reprises durant la Renaissance³⁰¹, Silos doit y avoir eu accès et il est donc probable que les épigrammes descriptives qui composent ce recueil aient influencé le travail de Silos. Cependant, il n'en va pas de même pour *l'Anthologie Palatine*. En effet, ce recueil n'a été retrouvé qu'en 1606 à Heidelberg en Allemagne et n'a été édité pour la première fois qu'au 18^{ème} siècle³⁰², il est donc moins évident que Silos ait pu en avoir connaissance. Cela reste toutefois possible car comme *l'Anthologie de Planude* qui était déjà connue avant son édition en 1494 grâce à la circulation de copies manuscrites³⁰³, *l'Anthologie Palatine* a été l'objet de nombreuses copies au cours des 16^{ème}, 17^{ème} et 18^{ème} siècles³⁰⁴. Bien que fragmentaires³⁰⁵, Silos a pu avoir connaissance de ces copies et y tirer son inspiration, mais cela reste une source d'inspiration moins probable que *l'Anthologie de Planude*. Il convient ensuite de se demander si cette inspiration se retrouve effectivement dans l'œuvre de Silos, en tout cas du point de vue du contenu. Les sujets des œuvres d'art décrites par Silos relèvent à la fois des domaines religieux, historique et mythologique. Quant aux œuvres d'art décrites par *l'Anthologie*, elles comprennent à la fois des sujets mythologiques et des sujets religieux³⁰⁶ (également considérés aujourd'hui et à l'époque de Silos comme étant mythologiques). Ainsi, les sujets traités par Silos dans les épigrammes constituant notre corpus sont en partie similaires à ceux qui se

³⁰⁰ J. GAILLARD et R. MARTIN, *op. cit.*, p.407.

³⁰¹ P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 614.

³⁰² P. LAURENS, *L'abeille dans l'ombre : célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, *op. cit.*, pp.14 et 15.

³⁰³ P. GALAND-HALLYN, *op. cit.*, p. 614.

³⁰⁴ *Anthologie grecque. Première partie : Anthologie Palatine*, éd. P. WALTZ, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1960, « Collection des Universités de France », pp.57 et 58.

³⁰⁵ *Id.*, p.58.

³⁰⁶ P. VITRY, *op. cit.*, pp.320 et 321.

trouvent dans l'*Anthologie grecque*. En effet, les épigrammes de l'*Anthologie* traitent d'œuvres représentant Vénus, Zeus, Cupidon et bien d'autres dieux, mais aussi des satyres et des héros : tout un panel de personnages mythologiques qui sont également les sujets des œuvres décrites par Silos. Certaines épigrammes décrivent même ces personnages dans des situations identiques dans les deux ouvrages comme, par exemple, les épigrammes 8 du livre 16 de l'*Anthologie*³⁰⁷ et 102 de la *Pinacotheca* qui traitent du supplice du satyre Marsyas. Cependant, étant donné qu'il s'agit d'ekphrasis d'œuvres d'art, et qui plus est d'œuvres d'art existantes, il semble normal que la source d'inspiration principale de l'auteur soit l'œuvre elle-même et non un autre écrit antérieur. Mais comment comprendre alors une telle similitude au niveau des sujets des ekphrasis entre la *Pinacotheca* et l'*Anthologie grecque* ainsi que d'autres sources antiques d'ailleurs ? Cette similitude est fort probablement due à l'impact qu'a pu avoir l'étude de l'*Anthologie grecque*, ainsi que d'autres sources antiques dans lesquelles se trouvent des ekphrasis, au cours de la Renaissance. Si l'*Anthologie grecque* a fait l'objet de nombreuses imitations chez les poètes néo-latins³⁰⁸, ils ne sont pas les seuls à y avoir trouvé l'inspiration. Dans un contexte où littérature et peinture sont très liées, beaucoup de peintres ayant pratiqué leur art au cours du 16^{ème} siècle vont se baser sur les descriptions d'œuvres d'art antiques comme celles qui se trouvent dans l'*Anthologie*, mais également dans les ouvrages d'autres auteurs grecs comme Philostrate avec son recueil d'épigrammes décrivant des œuvres fictives : les *Images*, Lucien ou encore Achille Tatius.³⁰⁹ Cette pratique fait écho au contexte culturel de l'époque où un peintre de talent était supposé avoir une connaissance des auteurs antiques et principalement des poètes et historiens grecs car les sujets traités par ceux-ci étaient considérés comme supérieurs aux autres sujets. Ainsi, les critiques d'art, dans la lignée de la doctrine de l'« Ut pictura poesis » inspirée par Horace, encourageaient les peintres à reproduire sur leur toile des sujets traditionnels et particulièrement ceux de la littérature grecque.³¹⁰ C'est notamment une pratique qui est employée par Titien³¹¹, peintre dont plusieurs œuvres sont décrites par Silos. La similitude de contenu entre les épigrammes de Silos et celles de l'*Anthologie* ou d'autres auteurs tels que Philostrate s'explique donc par l'influence de ces ouvrages non pas directement sur la *Pinacotheca* de Silos, mais sur les peintres dont il décrit

³⁰⁷ La numérotation des épigrammes de l'*Anthologie* est ici basée sur l'article réalisé par Paul Vitry qui emploie l'édition de la collection Didot. Cependant, en se basant sur une édition néo-latine de l'*Anthologie* en 7 livres, qui fut plus probablement connue par notre auteur, nous constatons que cette épigramme apparaît au livre 1 : *Anthologia epigrammatum graecorum*, Flexia, Ludovicus Hebert, 1624, p.20.

³⁰⁸ G. NISBET, *op. cit.*, p.383.

³⁰⁹ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.967.

³¹⁰ R. W. LEE, *op. cit.*, p.39.

³¹¹ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.967.

les œuvres. Ainsi, l'influence de l'*Anthologie* sur la *Pinacotheca* en termes de contenu est indirecte ; quant à l'influence directe, elle repose davantage sur le principe même de l'ekphrasis d'œuvres d'art : créer une épigramme qui vienne compléter ou accompagner une œuvre d'art.

3.3 Comparaison de deux épigrammes : l'épigramme 591 du livre IX de l'*Anthologie Palatine* et l'épigramme 105 de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*

Il nous reste un point à traiter concernant l'influence qu'a pu avoir l'*Anthologie grecque* sur la *Pinacotheca* de Silos, qui a été brièvement abordé dans l'analyse de l'influence des épigrammes ekphrastiques de Martial sur celles de Silos. Il s'agit de l'influence qu'ont pu avoir les principes descriptifs employés dans les épigrammes de l'*Anthologie grecque*. Dans le cas de Martial, les principes d'écriture employés au sein de ses ekphrasis ne sont pas similaires à ceux relevés chez Silos dans le deuxième chapitre, mais qu'en est-il pour l'*Anthologie* ?

Certains procédés employés dans les épigrammes grecques se trouvent également dans les épigrammes de Silos. C'est notamment le cas de la place laissée à la liberté d'expression du poète par rapport à l'œuvre qu'il décrit : chez Silos, comme dans l'*Anthologie*, les épigrammes ne sont pas des descriptions objectives et techniques de l'œuvre, et les poètes évoquent beaucoup plus d'éléments dans l'épigramme que ce qui se trouve sur la peinture³¹². De même, les avis des poètes sur les peintures qu'ils décrivent, qu'ils soient positifs ou négatifs, sont exprimés à la fois dans les épigrammes de Silos et dans celles de l'*Anthologie*³¹³.

Cependant, nous ne percevons pas l'influence de certains procédés employés dans l'*Anthologie* dans l'œuvre de Silos, tout comme c'était le cas avec les épigrammes de Martial. Par exemple, la prosopopée est couramment employée dans l'*Anthologie*³¹⁴, ce qui n'est jamais le cas chez Silos, à une exception près : l'épigramme 144 où Enée prend la parole. Dans le même ordre d'idée, les poètes de l'*Anthologie* emploient parfois, comme Silos, l'interrogation, sauf qu'ils n'interrogent pas le peintre, mais les personnages³¹⁵ ou posent des questions sans réel destinataire : ils portent toute leur attention sur le sujet et les personnages³¹⁶ lorsque Silos laisse tout de même une place à la figure du peintre. Ou encore, un dernier exemple, lié au

³¹² P. VITRY, *op. cit.*, p. 319.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ P. LAURENS, *L'abeille dans l'ombre : célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*, *op. cit.*, p.50.

³¹⁵ P. VITRY, *op. cit.*, p. 353.

³¹⁶ *Id.*, p.346.

précédent : dans l'*Anthologie*, les poètes accordent beaucoup d'importance à l'expression des sentiments des personnages³¹⁷, ce que Silos fait, mais de manière très ponctuelle, accordant davantage d'importance à la description physique du personnage, à la description de ses actions ainsi qu'à la description du mythe dont la scène représentée est tirée. Cette divergence de procédés donne lieu à des ekphrasis bien différentes et cela même si les sujets des œuvres d'art décrites sont similaires, tout comme un même sujet donne lieu à des œuvres d'art différentes selon le style du peintre. La comparaison des deux épigrammes suivantes, l'épigramme 591 du livre 9 de l'*Anthologie Palatine* et l'épigramme 105 de la *Pinacotheca*, (qui se basent toutes deux sur une œuvre d'art qui représentent les mêmes personnages : Mars et Vénus), illustre ce constat.

Dans les deux épigrammes, les tableaux décrits représentent la relation entre Mars et Vénus et les épigrammes témoignent de cela, chacune à leur manière. Dans l'épigramme de Silos, contrairement à d'autres de ses épigrammes, il ne fait pas intervenir de narration et consacre la majeure partie du poème à décrire Mars et Vénus du point de vue de leur physique et de leur caractère. L'épigramme repose surtout sur l'opposition que Silos crée entre le personnage de Vénus (décrit comme plaisant en s'appuyant sur des détails physiques) et le personnage de Mars (décrit comme effrayant en insistant sur son caractère menaçant), comme l'illustre le deuxième vers de l'épigramme : « Illa placet, fronte at territat ille truci » (v.2). Silos évoque ensuite le peintre, Titien, en le nommant et donne son avis sur la peinture. Il termine l'épigramme par une morale qui invite à apprécier à la fois les bonnes et les mauvaises choses, tout comme Titien a pu combiner sur sa toile deux personnages pourtant opposés.

L'épigramme 591³¹⁸ du livre 9 de l'*Anthologie*, présente la relation entre Mars et Vénus différemment : ni l'un ni l'autre ne se trouvent décrits physiquement dans cette épigramme, la seule mention de ces personnages indique davantage leur relation, à savoir qu'ils se trouvent représentés sur la toile dans les bras l'un de l'autre alors que chez Silos, cette proximité n'était pas perçue. De plus, un personnage supplémentaire est présent dans l'épigramme, il s'agit de Phaeton (qui désigne ici le Soleil) qui est décrit, non pas de manière physique, mais en termes de sentiment : il est surpris. Concernant ensuite le fait qu'il s'agisse de la description d'une peinture, c'est effectivement mentionné dans l'épigramme de l'*Anthologie*, mais cela n'est pas

³¹⁷ *Id.*, p.355.

³¹⁸ « Arès et la déesse de Paphos avaient été représentés par un peintre, au milieu d'une chambre, dans les bras l'un de l'autre. Entrant par la fenêtre avec tout l'éclat de ses rayons, Phaeton resta stupéfait en apercevant le couple. Jusques à quand le Soleil fera-t-il sentir le poids de sa rancune. Quoi, même contre une cire inanimée, il n'a pas voulu retenir sa colère ? » (*Anthologie grecque. Première partie : Anthologie Palatine*, Paris, Les Belles Lettres, t.8, 1974, « Collection des Universités de France », p.104.)

fait de la même manière que dans l'épigramme de Silos. Chez ce dernier, cela se perçoit d'une part, à travers la mention qui est faite du peintre : « Titianum » (v.7) et du tableau : « tabula » (v.7) en fin d'épigramme et d'autre part, grâce à la présence de formes qui indiquent que l'épigramme est une présentation de ce que représente le tableau : « Haec Venus, hic Mavors » (v.1) en tête d'épigramme. Dans le poème 591 de l'*Anthologie*, le fait qu'il s'agisse de la description d'un tableau se perçoit aussi par la mention du peintre, bien qu'il ne soit pas nommé. Cependant, un autre procédé qui ne se trouve nulle part chez Silos est employé. Il s'agit de donner à l'épigramme un double sens qui confond à la fois le contexte de découverte de l'œuvre d'art par l'auteur de l'épigramme et le mythe qui comprend la découverte des amants par le Soleil. Ainsi, toute la signification du poème fait question : tout d'abord, le poème commence en indiquant que les amants sont représentés au milieu d'une chambre, mais s'agit-il de la chambre où est situé le tableau ou bien le tableau représente-t-il Mars et Vénus dans une chambre ? Ensuite, il est fait mention de Phaeton qui entre par la fenêtre, mais une nouvelle fois, est-ce une métaphore pour indiquer que la lumière du soleil entre par la fenêtre de la pièce où se trouve le tableau ou ce personnage est-il vraiment présent sur le tableau ? Enfin, ce sont les deux derniers qui résolvent cette ambiguïté en mettant en lumière le double sens probablement voulu par l'auteur étant donné qu'il clôt son poème sur deux questions dont la première fait référence au mythe, tandis que la seconde fait référence au tableau qui aurait été endommagé par le soleil³¹⁹. Par ce procédé, l'ensemble du poème est soumis à un double sens qui se trouve peu chez Silos. Quant aux deux derniers vers : contrairement à d'autres épigrammes de l'*Anthologie*, il n'est pas question ici de prosopopée ou d'adresse de la part de l'auteur au personnage; contrairement à l'épigramme de Silos, il ne s'agit pas d'une morale, ni d'un avis sur la peinture, mais il s'agit de conclure sur deux questions rhétoriques adressées à un tiers, probablement le lecteur et qui résolvent l'ambiguïté due au double sens de l'épigramme.

Ainsi, comme le montre cet exemple, bien que les sujets des œuvres d'art décrites soient similaires et bien qu'il s'agisse dans les deux cas d'épigrammes ekphrastiques, l'influence de l'*Anthologie* sur la *Pinacotheca* en termes de principes de descriptions n'est pas évidente. Quelques similitudes sont perçues, mais l'*Anthologie* ne semble pas être l'une des influences majeures de Silos, ce qui confirme nos réticences quant à la possibilité pour Silos d'avoir pu consulter l'*Anthologie Palatine*.

³¹⁹ *Anthologie grecque. Première partie : Anthologie Palatine*, éd. P. WALTZ et G. SOURY, Paris, Les Belles Lettres, t.8, 1974, « Collection des universités de France », p.104.

4. Influences de Iohannes Michael Silos

4.1 Influences antiques

Dans le chapitre précédent, les influences de Silos ont déjà été développées, mais seuls les ouvrages antiques majeurs composés d'épigrammes ont été abordés. Concernant la question du contenu des œuvres, il a finalement été déduit que l'inspiration de Silos lui venait avant tout de la peinture ou de l'œuvre qu'il était en train de décrire et que l'influence des autres épigrammes était donc indirecte. Il faut toutefois prendre deux éléments supplémentaires en considération.

Le premier est que, si Silos s'est avant tout inspiré des peintures pour réaliser ses ekphrasis, il est arrivé à plusieurs reprises qu'il ne puisse pas directement avoir accès à l'œuvre d'art. Silos n'était en effet pas particulièrement proche des milieux artistiques et il a parfois éprouvé des difficultés à avoir accès à certaines galeries privées. Dans ces cas-là, au lieu de ne pas réaliser d'ekphrasis sur l'œuvre en question, il composait uniquement sur base des informations qu'il pouvait trouver au sein d'une liste reprenant les peintures de ces salles et galeries qui lui étaient inaccessibles³²⁰.

Le second élément est que, comme nous l'avons démontré dans le deuxième chapitre, les ekphrasis de Silos sont loin d'être uniquement des descriptions matérielles des peintures : il fait intervenir beaucoup d'autres éléments dont la plupart du temps (dans le corpus ici travaillé) des informations sur le mythe représenté qui ne pourraient être déduites de l'observation seule de la peinture. En nous basant sur ces deux faits, il nous semble évident que Silos ait dû avoir une connaissance assez développée de ces mythes. Pour y parvenir, il a probablement dû étudier un certain nombre d'auteurs antiques dont les écrits contenaient des mentions de ces mythes. L'analyse des *loci similes* nous a permis de nous faire une idée des auteurs qui ont pu avoir été étudiés par Silos et que nous pouvons par conséquent considérer comme les sources d'inspiration des épigrammes de la *Pinacotheca* décrivant des tableaux aux sujets mythologiques.

L'analyse des *loci similes* présente des références à des ouvrages antiques variés, mais ceux de certains auteurs sont davantage présents que d'autres. Les auteurs auxquels Silos fait

³²⁰ M. BASILE BONSAnte, *op. cit.*, pp. 40-41 et 53-54.

le plus référence sont avant tout Ovide et Virgile, mais également Stace, Horace et Martial déjà évoqué dans le chapitre précédent. Tout d'abord, pour Ovide, plusieurs références proviennent des *Métamorphoses* qui rien qu'à elles seules sont une source considérable en termes de connaissances mythologiques. De nombreux épisodes mythiques abordés dans les ekphrasis de Silos se trouvent en effet dans les *Métamorphoses* et ont pu être pour lui une source d'inspiration, comme par exemple le récit de la chute des Géants face à Jupiter au livre 1, la métamorphose en paon du géant Argus au livre 1, la chute de Phaeton au livre 2, le rapt d'Europe au livre 2, la métamorphose d'Actéon en cerf au livre 3, la punition de Marsyas au livre 6 et encore bien d'autres épisodes mythiques comme le rapt de Proserpine, etc. Cette influence se ressent d'autant plus que les versions de ces mythes sont assez similaires à celles développées par Silos et qu'il évoque dans ses ekphrasis des actions ou des caractéristiques des personnages qui se retrouvent également dans le texte d'Ovide. Ainsi, par exemple, lorsqu'Ovide raconte le mythe de l'enlèvement d'Europe aux vers 833 à 875 du livre 2 des *Métamorphoses*, il évoque l'admiration instantanée d'Europe pour le taureau : « miratur Agenore nata, quod tam formosus » (v.858)³²¹, ainsi que le fait qu'elle le couronne de fleurs : « modo cornua sertis inpedianda nouis » (v.867)³²² : idées qui se trouvent telles quelles dans la 104^{ème} épigramme de la *Pinacotheca* bien que sous des formulations différentes : « Ut videt, ut lepidum visa adamare bovem » (v.6) et « ornat nescia virgo dolos » (v.8). Il en va par exemple de même pour l'épigramme 103 décrivant le rapt de Proserpine où Silos décrit la jeune fille comme cueillant des roses, des lys et des violettes lorsque le roi des Enfers l'enlève, idée qui se trouve également chez Ovide au vers 392 du livre 5 des *Métamorphoses* : « aut uiolas aut candida lilia carpit »³²³. Cependant, des références à d'autres œuvres d'Ovide se trouvent également parmi les épigrammes de notre corpus. C'est le cas des *Héroïdes*, des *Fastes*, de *l'Art d'aimer*, des *Amours* et des *Remèdes à l'amour* auxquels Silos fait des références en plus petit nombre que dans le cas des *Métamorphoses*.

Ensuite, après Ovide, c'est au sein des œuvres de Virgile que Silos tire le plus de références. Silos puise des références à la fois dans les *Bucoliques*, les *Géorgiques*, mais tout particulièrement dans *l'Enéide*. Cette dernière, bien que ne comprenant pas autant de récits mythiques que ce que pouvaient contenir les *Métamorphoses* d'Ovide, a probablement dû influencer Silos dans son écriture et dans la rédaction des ekphrasis dont les sujets faisaient

³²¹ OVIDE, *Métamorphoses*, éd. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1980), « Collection des Universités de France ».

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

référence à la guerre de Troie et au périple d'Enée. L'analyse des *loci similes* montre en effet que Silos fait référence à l'*Enéide* à plusieurs reprises au sein des épigrammes 143 à 146 et 263 en empruntant à Virgile des constructions grammaticales et des combinaisons lexicales.

Enfin, le dernier auteur dans l'œuvre duquel Silos puise son inspiration est Stace. Silos fait des emprunts à la fois dans ses épopées : l'*Achilléide* et la *Thébaïde*, et dans ses *Silves*. Dans cette dernière œuvre, se trouvent notamment des ekphrasis qui décrivent des lieux, mais aussi des œuvres d'art. Ces ekphrasis ne sont pas des épigrammes comme chez Silos, mais ces poèmes redécouverts à la Renaissance, dont le genre a été très valorisé à l'époque, ont pu être une source d'inspiration pour Silos et cette fois plus uniquement en termes³²⁴ de contenu, mais également dans le principe même d'écrire des ekphrasis.

Outre, Ovide, Virgile, Stace et Martial (abordé dans le chapitre précédent), Silos fait également allusion aux œuvres de divers auteurs tels que Claudien, Horace, Tertullien, Plaute, Silius Italicus, Sénèque, Properce, Valère-Maxime, Valérius Flaccus, Cicéron, Lucrèce, Lucain, mais cette fois de manière beaucoup plus ponctuelle.

4.2 Influences modernes

Jusqu'ici, seules les influences antiques sur la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* ont été évoquées. Cependant, Silos a également pu être influencé par la production littéraire de son temps ainsi que par celle de la période qui a précédé son écriture : la Renaissance. Au siècle précédent la rédaction de la *Pinacotheca*, la production d'ekphrasis sous forme poétique était à son apogée³²⁵. Toutefois, il semblerait que Silos se soit inspiré d'une œuvre en particulier : la *Galeria* de Giambattista Marino. C'est là le constat effectué par Mariella Basile Bonsante dans son édition commentée³²⁶ de la *Pinacotheca*. Etant donné que le sujet des influences modernes a déjà été longuement traité par Mme Bonsante, il ne s'agira pas ici de s'étendre longuement sur ce sujet, mais de brièvement relever les constats effectués par celle-ci afin de compléter l'analyse des sources d'inspirations de Silos pour sa *Pinacotheca*, entamée précédemment sur base des sources antiques.

³²⁴ Cf. cours LFIAL2150 : *Histoire de l'humanisme* dispensé par Mme Aline Smeesters au cours du second quadrimestre de l'année académique 2015-2016.

³²⁵ M. WELLINGTON GAHTAN, *op. cit.*, p.967.

³²⁶ M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*.

Giambattista Marino était plus ou moins contemporain de Silos et il écrivit sa *Galeria* en 1625, seulement 50 ans avant la publication de la *Pinacotheca*.³²⁷ Cette *Galeria* est également un recueil d'ekphrasis présentées sous la forme d'épigrammes. Silos a été influencé par cette œuvre à la fois dans la forme poétique de ses ekphrasis, mais aussi dans le choix des œuvres qu'il décrit et dans les thématiques qu'il met en avant à travers ses descriptions (par exemple, des thématiques religieuses ou mythologiques). Cependant, quelques différences sont à constater entre ces deux œuvres : premièrement, si Silos reprend la forme poétique à Marino, Mariella Basile Bonsante relève le fait que Silos amplifie cette forme, la développe grâce à l'influence qu'il a subie de la part des auteurs grecs et latins³²⁸. Deuxièmement, les œuvres que Silos décrit proviennent d'un panel plus grand : allant des artistes baroques aux artistes classiques, que celui traité par Marino.³²⁹ Troisièmement, la personnalité des auteurs ainsi que le public qu'ils visent sont assez différents. Tandis que Silos ne fréquente pas particulièrement les amateurs d'arts et les hautes familles, c'est bien le cas de Marino³³⁰ qui axe ses œuvres sur le plaisir procuré par l'observation de la peinture et par le contact avec les collections ou les collectionneurs, alors que Silos se préoccupe plus du sens qu'il peut donner à la peinture³³¹. Quant au public visé, pour Marino, il s'agit d'un public aristocratique composé d'amateurs d'art alors que Silos vise des érudits et plus particulièrement des érudits chrétiens qui seraient en visite à Rome³³².

Ainsi, comme c'est le cas pour plusieurs sources antiques, Silos tire son inspiration dans l'œuvre de Marino du point de vue de la forme poétique employée, du principe même de l'écriture d'un recueil d'ekphrasis et du point de vue des sujets des œuvres d'art décrites qui sont assez similaires. Malgré ces similitudes, les œuvres présentent de nombreuses divergences qui ont été relevées ci-dessus. Cependant, cela n'empêche pas la *Galeria* de Marino de rester la principale source moderne de la *Pinacotheca*.

³²⁷ M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*, p.41.

³²⁸ *Id.*, pp.41-44.

³²⁹ *Id.*, p.43.

³³⁰ *Id.*, p.54.

³³¹ *Id.*, p.50.

³³² *Id.*, pp.50 et 51.

5. Analyse de trois épigrammes de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*.

Jusqu'ici, les méthodes employées par Silos relatives à l'ekphrasis ou à l'épigramme ont été illustrées par des exemples disséminés dans l'ensemble du corpus. Cependant, ces méthodes ne fonctionnent pas indépendamment les unes des autres, elles forment diverses combinaisons au sein de chaque épigramme. L'analyse des épigrammes 89, 164 et 171 et une brève comparaison avec les tableaux qu'elles décrivent nous permettrons de relever ces différentes combinaisons et de voir comment elles sont agencées au sein des épigrammes. Nous avons choisi ces trois épigrammes pour leur statut assez représentatif de l'ensemble du corpus quant aux différents résultats obtenus par la combinaison des méthodes de Silos.

5.1 Épigramme 164 : Le très célèbre Cupidon rit, il piétine des couronnes et des armes de Caravage.

Cette épigramme composée de 14 vers en distiques élégiaques est la description d'une œuvre du Caravage datant du tout début du 17^{ème} siècle et se trouvant aujourd'hui à la Gemäldegalerie de Berlin. Il s'agit d'une huile sur toile qui représente Cupidon en train de rire alors que se trouvent à ses pieds des armures ainsi que des instruments de musique.

Pour cette épigramme, Silos se base principalement sur la méthode du portrait tout en faisant tout de même quelque peu intervenir la narration. Silos ne raconte ici aucun mythe lié au personnage de Cupidon, mais il se focalise sur celui-ci et sur l'attitude qu'il adopte sur le tableau. La focalisation sur le personnage se marque notamment dans l'épigramme grâce à la scansion et à la disposition des mots dans les vers :

Ut Puerum Veneris // Caravagius exprimat, omnes (v.1)

Hinc iterum Paphius // sic nascitur ille Cupido (v.3)

Aureolus crine est, // sticulus ore Puer (v.6)

*Cernis ? Scep|igeris // dominari regibus infans (v.7)
| |*

Dum volucrem egregie, // Caravagi, pingis Amorem (v.13)

Cupidon est évoqué 5 fois dans l'épigramme sous des désignations différentes. A chaque fois que c'est le cas, comme le montre les vers ci-dessus, le nom est mis en évidence en fin de vers ou juste avant la césure penthémimère (il l'est également par l'emploi de la majuscule pour le nom commun *puer* aux vers 1 et 6). De plus aux vers 3 et 13, l'expression désignant Cupidon est marquée par une hyperbate qui vient séparer de part et d'autre de la césure penthémimère le nom de l'adjectif ou du complément qui caractérise Cupidon : « *volucrem* » (v.13) pour son apparence physique et « *Paphius* » (v.3) pour son lien avec Vénus.

Silos décrit la manière dont celui-ci est représenté sur le tableau aux vers 5 et 6 : « *pennatus* » (v.5), « *pharetratus* » (v.5) et « *aureolus crine est, scitulus ore* » (v.6). Mais, bien que n'évoquant aucun mythe particulier lié à Cupidon, il fait ensuite intervenir la narration. Par ce procédé, Silos extrapole autour de la peinture et exprime la raison de l'attitude dans laquelle Cupidon est représenté sur le tableau au lieu de simplement décrire que son visage est marqué par le rire et qu'à ses pieds se trouvent des armes. Cette narration qui intervient à la moitié du poème et couvre les vers 7 à 12 est notamment marquée par l'emploi soudain du passé pour les infinitifs des vers 7, 8 et 11, alors que le reste de la description est conjugué au présent. En outre les raisons de cette attitude sont, tout comme Cupidon, mises en évidence par la disposition des mots au sein du vers :

Cernis ? Scepstrigeris // dominari regibus infans (v.7)

Jactat, magnanimos //et superasse duces. (v. 8)

Gemmata hinc tenero // calcat pede sceptrum sagumque (v.9)

Dans les vers 7 et 8, les infinitifs « *dominari* » et « *superasse* » expriment les raisons du geste de Cupidon : c'est en symbole de sa domination sur les rois et les chefs qu'il piétine les armes. Le lien entre sa domination et son geste sur le tableau est marqué par le parallélisme des verbes « *dominari* », « *superasse* » et « *calcat* » qui, dans trois vers consécutifs, sont placés directement après la césure penthémimère. Un parallélisme similaire est à constater au vers 11 où « *ridet* » décrivant l'expression de Cupidon sur la peinture est placé en tête de phrase tandis que « *vicisse* » expliquant la raison de ce rire (avoir vaincu les chefs par le rire et non par les armes) se situe juste après la césure : « *Ridet, non aere ignivomo vicisse, sed udis* » (v.11).

Malgré cette part de narration, plus que dans d'autres épigrammes du corpus, Silos emploie divers procédés qui placent l'épigramme dans le contexte de l'observation de l'œuvre. Cela se perçoit dans l'épigramme 164 par trois éléments. Le premier est l'apostrophe du lecteur qui,

sous la forme d'une interrogation très brève, sert à attirer l'attention de celui-ci : « Cernis ? » (v.7). Ce phénomène est renforcé par la position centrale de cette interpellation ainsi que par sa place en début de vers (il forme à lui seul le premier pied) :

- - / - v v /- // v v/ - -/- v v/ - -

Cernis ? Scep|igeris // dominari regibus infans (v.7)

Ainsi, cette interpellation constitue un rappel en milieu de poème du fait qu'il s'agit bien de la description d'une peinture par l'emploi d'un verbe appartenant au champ lexical de la vue. C'est aussi un rappel pour le lecteur que le but de sa lecture est de se faire une représentation visuelle de ce qui lui est décrit ou de l'aider à décrypter le tableau qui se trouve devant lui.

Le deuxième procédé employé par Silos est l'apostrophe au peintre. La particularité de cette épigramme est de mentionner à deux reprises le peintre alors qu'il ne l'est habituellement qu'une seule fois. Il est tout d'abord mentionné dès le premier vers et mis en évidence par sa place juste après la césure penthémimère :

Ut Puerum Veneris // Caravagius exprimat, omnes (v.1)

Cette mention de Caravage dès le premier vers place directement l'épigramme dans le contexte de la description d'une peinture. La première place est donnée à l'œuvre au contraire d'autres épigrammes où cette place est accordée au mythe représenté. Ensuite, Caravage est une nouvelle fois mentionné au 13^{ème} vers, à la fin de l'épigramme, mais cette fois sous la forme d'une apostrophe au vocatif. Sa position dans le vers, juste après la césure, la met en évidence et en parallèle avec la première mention de l'artiste :

Dum volucrem egregie, // Caravagi, pingis Amorem (v.13)

Ces deux mentions de Caravage font partie intégrante du troisième procédé qui va permettre de replacer l'épigramme dans le contexte de l'observation de l'œuvre : il s'agit de la part importante laissée au point de vue de l'auteur. Ainsi, dans chacune de ses ekphrasis, Silos ne se contente pas de décrire le tableau ou même d'extrapoler sur base de l'image comme avec la narration. En effet, il va porter un jugement sur l'œuvre et plus spécifiquement ici sur le travail du peintre. Silos semble beaucoup apprécier le travail de Caravage car dès la première mention de celui-ci et pour 4 vers, il se montre élogieux envers lui. Dans les deux premiers vers, Silos évoque le talent de Caravage tandis que dans les vers 3 et 4, il va jusqu'à comparer la toile de Caravage avec la naissance « réelle » de Cupidon :

Hinc iterum Paphius sic nascitur ille Cupido,

Ceu Venus e niveo fuderit ipsa sinu. (vv. 3 et 4)

Cet éloge se poursuit lors de la seconde mention du peintre qui se trouve dans les deux derniers vers. Ceux-ci constituent la pointe de l'épigramme dans laquelle Silos s'adresse au peintre pour louer le talent qu'il a mis dans la réalisation de cette toile et lui signaler qu'il est aimé de tous. La pointe est constituée d'un jeu autour du mot *amor* qui est répété à la fin de chacun des deux vers : une fois comme nom commun pour désigner Caravage et une fois comme nom propre pour désigner Cupidon, mettant le peintre et son sujet en parallèle :

Dum volucrem egregie, Caravagi, pingis Amorem,

Quam merito nostri diceris orbis amor ! (vv. 13 et 14)

La subjectivité dont peut faire preuve Silos en donnant son point de vue sur le tableau se perçoit également lorsque celui-ci est comparé à l'épigramme. En effet, Caravage ne semble avoir réalisé qu'une seule peinture représentant Cupidon et l'emplacement actuel de ce tableau semble coller à l'histoire de la collection dans laquelle Silos l'aurait observé³³³. Cependant, nous sommes forcés de constater lorsque nous observons le tableau en parallèle de l'épigramme que plusieurs éléments divergent. C'est notamment le cas des objets placés aux pieds de Cupidon. Silos décrit les armures qui se trouvent sur la droite du tableau, mais il évoque également des armes qui ne se situent pas sur le tableau et omet de parler des instruments de musique situés à la gauche du tableau. Il en va de même pour les cheveux de Cupidon qu'il décrit comme étant de couleur or alors que ses cheveux sont bruns sur le tableau. Deux raisons peuvent être trouvées à ces divergences. La première raison est que Silos n'ait pu avoir accès à l'œuvre et ait réalisé l'ekphrasis sur base d'une description qui lui avait été fournie. Cependant, cette raison semble peu probable au vu des sources qui affirment que Giustiniani à qui appartenait l'œuvre fut l'un des seuls collectionneurs avec lequel Silos eut des contacts.³³⁴ La raison la plus probable est donc la seconde : la subjectivité évoquée ci-dessus dont il fait preuve dans ses épigrammes. Bien qu'ayant observé la toile, il n'en fait pas une description exhaustive

³³³ Cf. notice sous le tableau en page 57.

³³⁴ M. Basile Bonsante, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura di Ioanne Michaelae Silos*, Treviso, Canova, 1979, p.54.

et axe son poème sur certains aspects de celle-ci qu'il préfère probablement aborder, ne pouvant les traiter tous.

5.2 Epigramme 171 : La très célèbre Vénus avec Cupidon de Titien.

Cette épigramme est composée de 10 vers en distiques élégiaques qui décrivent l'une des représentations de Vénus et Cupidon du Titien datant du milieu du 16^{ème} siècle. Les peintures du Titien qui ont ces personnages pour sujet sont plus d'une et la description qu'en donne Silos n'est pas suffisante pour pouvoir l'identifier parfaitement. Cependant, étant donné l'emplacement de l'œuvre mentionné par Silos : la collection de Vincenzo Giustiniani, ainsi que l'histoire qu'a eu cette collection, il semblerait qu'il s'agisse de la *Vénus et l'organiste* qui se situe à la Gemäldegalerie de Berlin.

Alors que l'épigramme 164 faisait encore intervenir quelques vers basés sur la narration et accordait une certaine importance à l'attitude et à la personnalité de Cupidon, l'épigramme 171 ne base sa description que sur l'apparence physique de Vénus et Cupidon. Cette description qui comprend les vers 3 à 6 ne décrit en rien la position des personnages sur le tableau ou encore les liens qu'ils entretiennent, mais Silos s'attache à décrire des détails tels que la couleur de la peau de Vénus ou l'aspect des lèvres de Cupidon :

Cum Veneris veneres // pingis, frontisque ligustra,

Vultu et nectareo // quae rubuere rosae,

Atque pharetrati // mellita Cupidinis ora,

Luteolasque comas, // lacteolasque genas (vv.3-6)

Chacune des caractéristiques de Cupidon et Vénus est séparée des autres et mise en évidence par la césure penthémimère, ce qui balise la description. Cependant, elle se trouve au sein une proposition subordonnée introduite par la conjonction « cum » dont le verbe « pingis » (v.3) (qui a Titien pour sujet) est mis en évidence par son emplacement dans le vers après la césure. Cela place la description dans le contexte d'une ekphrasis entièrement dédiée au jugement de l'auteur sur le travail de l'artiste. En effet, la focalisation ne se fait pas ici sur le sujet représenté comme c'était le cas dans l'épigramme précédente, mais sur le peintre et plus spécifiquement sur son choix iconographique. Cela se marque dans le poème par le fait que les personnages

soient décrits uniquement physiquement, tels que le peintre les a peints, par Silos. Mais, c'est surtout parce que la description est réalisée comme s'il s'agissait de n'importe quelle représentation de Vénus et Cupidon. Employer la conjonction à nuance temporelle *cum* donne le sentiment au lecteur que ce que dit Silos sur la peinture de Titien est également valable pour toutes les œuvres représentant le même sujet de cet artiste.

Ainsi, la description qui ne s'étend que sur 4 vers apparaît comme une illustration du propos que Silos désire tenir envers les œuvres de Titien portant sur de tels sujets plus que sur une volonté de décrire l'œuvre qu'il observe. Le but de Silos n'est probablement pas ici de permettre à son lecteur de se faire une représentation de la peinture, mais de faire une critique de celle-ci. C'est la raison pour laquelle, les autres vers de cette épigramme sont entièrement axés sur la personne du peintre et de son tableau. Cette focalisation sur le peintre se marque par divers procédés. Le premier a déjà été longuement développé ci-dessus. Quant au deuxième, il s'agit de la mise en avant de certains mots relatifs à la toile du peintre et à l'action de peindre par leur disposition dans les vers :

Cur foedat tabulas // illa, vel ille tuas ? (v.2)

Cum Veneris veneres // pingis, frontisque ligustra, (v.3)

Ingenio et telas // nobilitasse tuas. (v.8)

Pictor eris // fortasse bonus, // si talia pergis (v.9)

Pingere : crede, malus // sed Titianus eris. (v.10)

Aux vers 2 et 8, c'est la toile en tant qu'objet qui est mise en évidence par son emplacement juste avant la césure penthémimère, tandis qu'au vers 3, c'est l'action de peindre de Titien qui, placé juste après la césure, se démarque du reste de la description. Quant aux vers 9 et 10, un parallélisme entre les mots désignant le peintre et son art placés en tête de vers renforce l'importance qui leur est accordée au sein de l'épigramme. De plus, le nom du peintre lui-même est répété à trois reprises aux vers 1, 7 et 10.

Le troisième procédé est l'adresse de Silos tout au long du poème au peintre. En effet, il n'apostrophe pas du tout le lecteur comme il peut le faire dans d'autres épigrammes, mais uniquement le peintre. Il agit de la sorte dès le premier vers où le nom du peintre est employé au vocatif et mis en évidence par sa place après la césure :

Quid tibi cum Venere est // Titiane, atque alite nato ? (v.1)

De plus, cette apostrophe est contenue dans une suite de deux phrases interrogatives dans lesquelles Silos s'adresse au peintre en lui demandant la raison du choix d'un tel sujet qui, selon lui, gâche sa toile. Cette adresse au peintre se poursuit dans le reste de l'épigramme avec la description, mais reprend de la vigueur avec la nouvelle apostrophe au peintre au vers 7 où le nom de Titien se trouve une nouvelle fois au vocatif. Il ne prend plus ici place dans une interrogation, mais Silos signale à Titien que ses toiles ne sont, selon lui, pas louables. Les vers 7 et 8 préparent ainsi la pointe de l'épigramme qui prend la forme d'une sentence adressée à Titien dont le nom est une nouvelle fois mentionné. Cette pointe située aux vers 9 et 10 indique à Silos que son talent ne vaut rien s'il choisit de tels sujets. Ainsi, Silos fait en réalité de cette ekphrasis une seule et même adresse au peintre.

Simultanément à cette focalisation sur le peintre, l'avis de Silos et sa subjectivité prennent beaucoup plus de place que dans d'autres épigrammes. Cela se ressent dans ses adresses au peintre, mais aussi lorsque la comparaison est réalisée avec la peinture qui se trouve à la Gemäldegalerie de Berlin dont il est évident qu'il n'en réalise pas du tout une description exhaustive, mais plutôt une critique négative sans pour autant en mentionner les raisons. Une hypothèse à une telle opposition de Silos vis-à-vis de cette œuvre est peut-être à trouver dans la nudité de Vénus. En effet, comme cela a été mentionné plusieurs fois, Silos appartenait à l'ordre des Théatins qui participait à la Contre-Réforme. Dans les peintures religieuses qui servaient celles-ci, la nudité était totalement proscrite.³³⁵ La réaction de Silos est donc peut-être due à son appartenance religieuse, bien que la peinture de Titien ne soit pas ici une peinture religieuse.

5.3 Epigramme 89 : *Diane change Actéon en cerf* du Titien.

Cette épigramme est la description d'une œuvre du Titien se trouvant aujourd'hui dans la Galerie Nationale de Londres et datant de la seconde moitié du 16^{ème} siècle. Cette peinture à l'huile représente le mythe d'Actéon qui fut changé en cerf et dévoré par ses chiens après avoir aperçu par mégarde Diane qui se baignait. Elle est composée de 24 vers et se distingue de la plupart des épigrammes de Silos car ses vers sont des hendécasyllabes.

³³⁵ D. CARRENGEOT, E. CHAPRON, H. CHAUVINEAU, *op. cit.*, p.159.

Les méthodes qui sont ici employées par Silos sont antithétiques par rapport à l'épigramme 171. En effet, presque l'entièreté de l'épigramme 89 est réalisée sous la forme d'une narration à laquelle viennent se greffer quelques détails descriptifs. Du premier vers jusqu'au vers 19, Silos semble raconter le mythe d'Actéon plus que de décrire la toile qu'il est supposé observer. Il construit sa narration notamment en employant aussi bien des verbes conjugués aux temps passés qui est le temps de la narration comme au vers 10 : « exhorruit », au vers 12 : « potuit » et au vers 16 : « induit », mêlé aux verbes conjugués au présent qui est le temps de la description. Il emploie également des propositions temporelles qui ne se trouvent dans ses épigrammes que lorsqu'il réalise une narration. C'est le cas des vers 1 à 3 qui comprennent une proposition temporelle introduite par la conjonction *dum* ainsi que des vers 9 et 10 où la proposition est également introduite par *dum*. De plus, étant donné que la narration est très présente, les éléments décrits sont surtout des actions et la description des personnages n'est pas centrale, mais elle se mêle tout de même à la narration, principalement pour la déesse Diane :

Vallem. Hic silvipotens Diana, curvo

Arcu seposito, sinumque nuda,

Nivem corporis eluit pudici. (vv.6-8)

Virgo, exhorruit ; asperaque fronte

Intentare minas, simul procacem (vv.10 et 11)

Silos décrit celle-ci en insistant, comme à son habitude, sur des détails comme son sein nu au vers 7, la couleur de sa peau au vers 8 ou l'expression de son visage au vers 10. Ainsi que sur des éléments qui caractérisent la déesse comme son arc aux vers 6 et 7, et l'adjectif *silvipotens* au vers 6.

Au vu de la part majoritairement narrative de l'épigramme, toute l'attention de Silos se porte sur le mythe de Diane et Actéon. Il n'évoque donc aucunement durant les 19 premiers vers le fait que l'ekphrasis soit la description d'une œuvre d'art existante. En effet, il n'y fait pas mention du peintre ou du fait qu'il s'agisse d'une toile et il n'apostrophe pas non plus le lecteur. De plus, alors que dans les deux épigrammes analysées précédemment, Silos donnait son avis positif ou négatif sur l'aspect esthétique ou le choix du sujet de la peinture, ici, cela n'apparaît pas du tout. Tous ces éléments ne sont présents que de manière assez peu marquée dans la pointe du poème qui se trouve aux vers 20 à 24. Celle-ci n'est pas ici adressée au peintre

comme dans l'épigramme 171, mais elle est écrite sous la forme d'une morale qui met en garde les hommes de ne pas se laisser entrainer par leur désir pour les jeunes femmes sous peine de représailles. Il introduit cette morale comme un avertissement venant de la part du peintre et non de lui, et il utilise donc pour la seule fois du poème le mot *Pictor*, mais sans en faire une apostrophe, ni même en utilisant le nom du peintre, Titien :

Sic Pictor, fera ne repente fias (v.22)

Cependant, même la morale n'est pas complètement détachée du mythe car le risque qu'encourt le lecteur qui ne respecterait pas l'avertissement de Titien est de rencontrer la fureur de Diane dont la mention est mise en évidence en toute dernière position dans le vers et l'épigramme :

Et priscus redeat furor Dianae. (v.24)

Au vu des méthodes employées par Silos, la comparaison de l'épigramme avec le tableau qu'elle décrit peut révéler de nombreuses différences. Le tableau montre certains éléments évoqués par Silos comme la source, Diane dont le sein est nu, sa peau blanche, son arc courbe. Cependant il ne représente en vérité que la dernière partie du mythe évoquée par Silos : Actéon déjà changé en cerf qui se fait dévorer par ses chiens sous les regards de Diane. Si Silos évoque bien cette scène, cependant, toute la description du mythe qu'il fait au préalable ne se trouve sur le tableau que par des indices comme le sein nu de Diane ou la source en arrière-plan. Ainsi, Silos ne se contente pas de décrire le tableau, mais il réalise l'une de ses plus longues ekphrasis en développant largement le sujet de celui-ci. L'emploi de ce procédé peut être une volonté de la part de Silos de traiter ainsi la description de ce tableau, mais il peut être le reflet d'un phénomène déjà évoqué : le fait qu'il n'ait pas eu accès à certains tableaux. Ce tableau du Titien faisait partie de la collection de Christine de Suède qui était une collection privée³³⁶ : il est donc possible que Silos n'y ait pas eu accès et ait réalisé son ekphrasis sans consulter le tableau. Cela expliquerait un tel détachement de la part de Silos pour la description de la peinture en tant que telle et son intérêt marqué pour le mythe lié à celle-ci. Cela expliquerait également qu'il ne formule pas d'avis, voulant rester neutre dans son écriture étant donné qu'il ne pouvait pas juger le tableau par lui-même.

³³⁶ Cf. note sous le tableau p.22.

Conclusion

Après avoir commenté et analysé le corpus d'épigrammes de la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* de Iohannes Michael Silos, plusieurs conclusions nous semblent pouvoir être tirées.

Premièrement, relever les différentes définitions et formes que l'ekphrasis a pu adopter, depuis l'Antiquité jusqu'au 17^{ème} siècle, nous a permis de désigner la *Pinacotheca* comme un recueil d'ekphrasis et de définir celles-ci comme suit : des textes poétiques autonomes (des épigrammes) qui décrivent des œuvres d'art réelles. Une fois l'ekphrasis définie comme une description d'œuvre d'art, en évoquer la production durant la Renaissance et le Baroque nous a éclairés sur la place de la *Pinacotheca* dans ce contexte. Bien qu'ayant ses spécificités, Silos a réalisé des ekphrasis d'un genre non pas inédit, mais assez pratiqué à son époque et découlant de la longue tradition des descriptions d'objets d'art.

Deuxièmement, en consultant la littérature secondaire, nous avons relevé différentes méthodes de rédaction caractéristiques de la composition des ekphrasis. Une fois celles-ci comparées et appliquées au corpus, cela nous a permis de constater que les méthodes employées par Silos sont d'une part, assez variées et d'autre part, semblables à celles de ses prédécesseurs. En outre, nous avons constaté que toutes ces méthodes de composition prennent part à la dimension interprétative typique de l'ekphrasis. C'est notamment le cas lorsque Silos apostrophe le peintre ou le lecteur, lorsqu'il donne son avis sur l'œuvre qu'il décrit, mais aussi lorsqu'il mêle la narration à la description pour, par exemple, replacer la scène représentée sur le tableau qu'il décrit dans le contexte de son mythe. Ainsi, par l'analyse de ces procédés, nous avons pu observer que les épigrammes de Silos ne sont jamais de simples descriptions objectives d'un tableau, mais des extrapolations et des interprétations de sa part à partir de ces tableaux.

Cependant, bien que le corpus comprenne exclusivement des ekphrasis de scènes ou de personnages mythologiques, les épigrammes qui le composent sont assez différentes les unes des autres. Nous avons constaté grâce à l'analyse des épigrammes 89, 164 et 171 que la diversité de style de ces épigrammes était due à la manière dont Silos combine ces méthodes de composition. En effet, dans les ekphrasis de Silos, il arrive que l'une de ces méthodes domine les autres. Sur base de ces diverses combinaisons, il est possible de rassembler les épigrammes en trois grands groupes : les épigrammes majoritairement narratives (cf. l'épigramme 89), celles

principalement adressées aux peintres (cf. par l'épigramme 171) et celles qui, apostrophant généralement le lecteur, représentent un équilibre entre les deux précédentes (cf. l'épigramme 164).

Troisièmement, si la biographie de Iohannes Michael Silos le présentait comme quelqu'un d'érudit, cela nous a été confirmé par l'analyse de la *Pinacotheca* en tant que recueil d'épigrammes ainsi que par le relevé des influences qu'il a subies. Tout d'abord, la comparaison du corpus avec les *Epigrammes* de Martial, source considérée comme le modèle du genre de l'épigramme, nous a montré que Silos maniait sans problème les contraintes de celui-ci. En effet, il emploie le distique élégiaque en veillant toujours à ce que les mots importants soient mis en évidence par la césure, mais il maîtrise également d'autres mètres comme les hendécasyllabes. Il fait également un usage systématique de la pointe qui renferme cependant des constructions différentes selon l'épigramme. Certaines sont des louanges ou des critiques de Silos envers le peintre du tableau, d'autres se présentent sous la forme de morales ou encore de questions adressées au lecteur ou au peintre. De plus, il respecte et manie la brièveté du genre, ses épigrammes n'excédant généralement pas les 10 à 15 vers. Ensuite, l'analyse des *loci similes* a démontré que Silos avait une connaissance assez développée des auteurs antiques. Nous avons relevé dans le corpus de nombreuses références aux auteurs latins tels qu'Ovide, Virgile, mais également Stace, Martial et bien d'autres. Silos s'inspire de ces auteurs en leur empruntant certaines constructions grammaticales ou associations de mots, mais pas seulement. En effet, pour pouvoir narrer des mythes tels qu'il le fait dans certaines épigrammes, il doit d'abord en avoir eu connaissance et il semblerait que les mythes présents dans les œuvres d'auteurs tels qu'Ovide avec les *Métamorphoses* et Virgile avec l'*Enéide* l'aient inspiré. Enfin, l'évocation de sa principale source moderne : la *Galeria* de Marino, nous a montré que les connaissances de Silos en matière de littérature ne s'arrêtaient pas au domaine de la littérature antique, mais qu'il était tout aussi informé et influencé par les auteurs qui lui étaient contemporains. Ainsi, toutes ces influences perçues dans le corpus sont le reflet de l'érudition de l'auteur et démontrent que certains éléments de la vie de Silos, comme son éducation auprès des Jésuites et des Théatins ou sa place de professeur de Rhétorique et de langue grecque à Naples³³⁷, ont eu un impact sur son œuvre.

Quatrièmement, sur base de la comparaison des ekphrasis de Silos avec les peintures qu'elles décrivent, nous pouvons certifier que Silos prend de nombreuses libertés vis-à-vis du

³³⁷ M. BASILE BONSANTE, *op. cit.*, p.58.

tableau qu'il décrit. Il ne fut pas aisé de retrouver les œuvres d'art décrites par Silos d'une part, car beaucoup d'entre elles ne se trouvent plus à leur emplacement d'origine et d'autre part, car Silos ne donne que peu d'informations qui permettraient d'identifier celles-ci avec certitude. Cependant, après maintes recherches, nous avons tout de même pu retrouver un petit nombre de peintures qui, une fois comparées aux ekphrasis, présentent des différences évidentes avec celles-ci dont la dimension interprétative est alors indéniable. En outre, cette comparaison nous a également permis de constater que comme l'avait indiqué Mariella Basile Bonsante, Silos n'a pas pu voir toutes les peintures qu'il décrit³³⁸. C'est particulièrement le cas pour les ekphrasis de notre corpus car, étant donné que les peintures qu'elles décrivent ont des sujets mythologiques, elles ne se trouvaient pas dans les églises, mais dans des lieux plus difficilement accessibles à Silos comme des palais ou des villas privées.

Aussi, nous pouvons résumer ainsi ces diverses conclusions : la *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura* est un recueil d'ekphrasis qui, sous la forme d'épigrammes, décrivent des peintures réelles. Elle a été écrite par Iohannes Michael Silos dont la connaissance et l'intérêt pour la littérature grecque et latine ont été démontrés par l'analyse de notre corpus, à l'instar de son maniement des méthodes de composition de l'ekphrasis.

Bien que la *Pinacotheca* ne soit pas une œuvre unique en son genre et bien qu'elle fasse partie de la longue tradition des ekphrasis, nous pensons avoir montré les spécificités de Silos et de ses épigrammes. Nous pensons également avoir apporté un regard nouveau sur ces épigrammes en basant notre travail sur un corpus dont la thématique mythologique permettait d'aborder certains aspects de l'œuvre encore non traités. En outre, l'étude de ce corpus nous a donné l'occasion de découvrir un domaine, celui de l'ekphrasis d'œuvres d'art, qui est bien entendu beaucoup plus vaste. Mais, il reste encore dans la *Pinacotheca* de Silos un grand nombre d'épigrammes à traduire dont l'analyse permettrait certainement de découvrir encore d'autres facettes des ekphrasis d'œuvres d'art.

³³⁸ *Id.*, p.54.

Bibliographie

1. Sources primaires

1.1.Sources antiques

- *Anthologie grecque. Première partie : Anthologie Palatine*, éd. P. WALTZ, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1960, « Collection des Universités de France ».
- *Anthologie grecque. Première partie : Anthologie Palatine*, éd. P. WALTZ et G. SOURY Paris, Les Belles Lettres, t.8, 1974, « Collection des Universités de France ».
- Apulée, *Métamorphoses*, éd. D.S. ROBERTSON et P. VALLETTE, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1965, « Collection des Universités de France ».
- Boethius, *Consolation of philosophy*, éd. E. K. RAND, H. F. STEWART et S. J. TESTER, Cambridge, Harvard university press, 1978, « The Loeb Classical Library ».
- Cicero, *De divinatione*, éd. W. AX, Leipzig, Teubner, t.46, 1977, « Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum teubneriana ».
- Cicéron, *De la vieillesse*, éd. P. WUILLEUMIER, Paris, Les Belles Lettres, 1961, « Collection des Universités de France ».
- Cicero, *Philippics*, éd. D. R. SHACKLETON BAILEY, Cambridge, Harvard university presse, t.15a, 2009, « Loeb Classical Library ».
- Claudii Claudiani, *Carmina*, éd. J. H. HALL, Leipzig, Teubner, 1985, « Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana ».
- Claudien, *Le rapt de Proserpine*, éd. J.-L. CHARLET, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1991, « Collection des Universités de France ».
- Horace, *Odes*, éd. F. VILLENEUVE, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1981, « Collection des Universités de France ».
- Horace, *Satires*, éd. F. VILLENEUVE, Paris, Les Belles Lettres, 1932, « Collection des Universités de France ».
- Lucain, *Pharsale*, éd. A. BOURGERY, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1947, « Collection des Universités de France ».
- Lucrèce, *Histoire naturelle*, éd. A. ERNOUT, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1924, « Collection des Universités de France ».
- Martial, *Epigrammes*, éd. H. J. IZAAC, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1930, « Collection des Universités de France ».

- Martial, *Epigrammes*, éd. H. J. IZAAC, Paris, Les Belles Lettres, t. 2, 1933, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Les amours*, éd. H. BORNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 1968, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Art d'aimer*, éd. H. BORNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 1951, « Collection des Universités de France ».
- Ovid, *Fasti*, éd. G. P. GOOLD, Cambridge, Harvard university press, 1989, « The Loeb Classical Library ».
- Ovide, *Fastes*, éd. R. SCHILLING, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1992, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Fastes*, éd. R. SCHILLING, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1993, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Héroïdes*, éd. H. BORNECQUE et M. PRÉVOST, Paris, Les Belles Lettres, 1928, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Métamorphoses*, éd. G. LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1980, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Métamorphoses*, éd. G. LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1960, « Collection des Universités de France ».
- Ovide, *Remèdes à l'amour*, éd. H. BORNECQUE, Paris, Les Belles Lettres, 1930, « Collection des universités de France ».
- Plaute, *Aulularia*, éd. A. ERNOUT, Paris, Les Belles Lettres, 1944, « Collection des Universités de France ».
- Propertius, *Elégies*, éd. D. PAGANELLI, Paris, Les Belles Lettres, 1929, « Collection des Universités de France ».
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, éd. F. PRÉCHAC et H. NOBLOT, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1947, « Collection des Universités de France ».
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, éd. F. PRÉCHAC et H. NOBLOT, Paris, Les Belles Lettres, t.3, 2003, « Collection des Universités de France ».
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, éd. F. PRÉCHAC et H. NOBLOT, Paris, Les Belles Lettres, t.4, 2003, « Collection des Universités de France ».
- Sénèque, *Tragédies*, éd. F.-R. CHAUMARTIN, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1996, « Collection des Universités de France ».
- Sénèque, *Tragédies*, éd. L. HERRMANN, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1924, « Collection des Universités de France ».

- Silius Italicus, *La guerre punique*, éd. G. DEVALLET et P. MINICONI, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1981, « Collection des Universités de France ».
- Silius Italicus, *La guerre punique*, éd. M. MARTIN, Paris, Les Belles Lettres, t.4, 1992, « Collection des Universités de France ».
- Stace, *Achilléide*, éd. J. MEHEUST, Paris, Les Belles Lettres, 1971, « Collection des Universités de France ».
- Stace, *Silves*, éd. H. FRERE et H.J. IZAAC, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1944, « Collection des Universités de France ».
- Stace, *Silves*, éd. H. FRERE et H.J. IZAAC, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1944, « Collection des Universités de France ».
- Statius, *Silvae*, éd. D. R. SHACKLETON BAILEY, Cambridge, Harvard university press, 2015, « Loeb Classical Library ».
- Stace, *Thébaïde*, éd. R. LESUEUR, Paris, Les Belles Lettres, t.3, 1994, « Collection des Universités de France ».
- Tertullien, *Apologétique*, éd. J.-P. WALTZING, Paris, Les Belles Lettres, 1929, « Collection des Universités de France ».
- Valerius-Flaccus, *Argonautiques*, éd. G. LIBERMAN, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1997, « Collection des Universités de France ».
- Valerius-Flaccus, *Argonautiques*, éd. G. LIBERMAN, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 2002, « Collection des Universités de France ».
- Valerius-Maximus, *Memorable doings and sayings*, éd. D. R. SHACKLETON BAILEY, Cambridge, Harvard university press, t.2, 2000, « Loeb Classical Library ».
- Virgil, *Eclogues*, éd. H.R. FAIRCLOUGH et G.P. GOOLD, Cambridge, Harvard university press, t.1, 1999, « Loeb Classical Library ».
- Virgile, *Enéide*, éd. J. PERRET, Paris, Les Belles Lettres, t.1, 1981, « Collection des Universités de France ».
- Virgile, *Enéide*, éd. R. DURAND et A. BELLESSERT, Paris, Les Belles Lettres, t.2, 1957, « Collection des Universités de France ».
- Virgile, *Enéide*, éd. H. GOELZER et A. BELLESSERT, Paris, Les Belles Lettres, t.3, 1938, « Collection des Universités de France ».
- Virgile, *Enéide*, éd. J. PERRET, Paris, Les Belles Lettres, t.3, 1980, « Collection des Universités de France ».
- Virgile, *Enéide*, éd. H. GOELZER et A. BELLESSERT, Paris, Les Belles Lettres, t.4, 1936, « Collection des Universités de France ».

- Virgile, *Géorgiques*, éd. E. DE SAINT-DENIS, Paris, Les Belles Lettres, 1956, « Collection des Universités de France ».
- Virgil, *Georgics*, éd. H.R. FAIRCLOUGH et G.P. GOOLD, Cambridge, Harvard university press, t.1, 1999, « Loeb Classical Library ».

1.2.Sources du 17^{ème}

- *Anthologia epigrammatum graecorum*, Flexia Ludovicus Hebert, 1624.
- Ioannes Michaelis Silos, *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura*, Roma, Philippus Maria Mancini, 1673.

2. Sources secondaires

2.1 Ouvrages

- D. BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2011.
- M. BASILE BONSANTE, *Pinacotheca sive Romana Pictura et Sculptura di Ioanne Michaelaele Silos*, Treviso, Canova, 1979.
- O. BONFAIT, *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- D. CARRENGEOT, E. CHAPRON, H. CHAUVINEAU, *Histoire de l'Italie du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2015.
- J.-M. CROISILLE, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, t. 1, Lille, Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1978.
- S. DUBEL, « L'ecphrasis antique, les arts et les genres : les *Images* de Philostrate, ou le triomphe de la peinture », dans N. CHAREST et A.-S. GOMEZ, *Genres littéraires et peinture*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2015.
- B. DUFALLO, *The captor's image. Greek culture in roman ecphrasis*, Oxford university press, New York, 2013.
- J. GAILLARD et R. MARTIN, *Les genres littéraires à Rome*, Paris, Fernand Nathan, 1990.
- P. GALAND-HALLYN, « Les arts plastiques dans la poésie latine en France au début de la Renaissance », dans P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en*

France au XV^e siècle, Genève, Droz (Travaux d'Humanisme et Renaissance n°CCCXLVIII), 2001.

- J.-Ph. GUEZ, « « Il va arriver quelque chose... » : construction du temps dans l'ekphrasis de tableau (Achille Tatius, Philostrate) », dans M. BRIAND, *La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Poitiers, La Licorne, 2012.
- M. HOCHMANN, « L'Ekphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintures et les décors italiens au XVI^e siècle », dans O. BONFAIT, *Peinture et rhétorique, Actes du colloque de l'Académie de France à Rome 10-11 juin 1993*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- J. IJSEWIJN (éd.), *Companion to Neo-Latin Studies*, vol. 1, Leuven, Leuven university press, 1990.
- J. IJSEWIJN et D. SACRÉ (éds.), *Companion to Neo-Latin Studies*, vol. 2, Leuven, Leuven university press, 1998.
- Fr. KERMINA, *Christine de Suède*, Paris, Perrin, 1995.
- P. LAURENS, « Du modèle idéal au modèle opératoire : la théorie épigrammatique aux XVI^e et XVII^e siècles », dans C. BALAVOINE, P. LAURENS, J. LAFOND, *Le modèle de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986.
- 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.
- R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et Théorie de la Peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.
- P. LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents ou autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris, Firmin Didot frères, 1840.
- G. NISBET, « Epigrams-The classical tradition », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Micropaedia*, Boston, Brill, 2014.
- PERCIER et FONTAINE, *Palais de Rome. Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Wavre, Mardaga, 2008.
- D. RIJSER, *Raphael's Poetics, Art and Poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.

- C. ROBY, *Technical ekphrasis in Greek and roman science and Literature. The Written Machine between Alexandria and Rome*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- P. VITRY, « Étude sur les épigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art », dans *Revue archéologique*, 24, 1894.
- F. VUILLEUMIER-LAURENS, « Les leçons du Paragone. Les débuts de la théorie de la peinture », dans P. GALAND-HALLYN et F. HALLYN, *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XV^e siècle*, Genève, Droz (Travaux d'Humanisme et Renaissance n°CCCXLVIII), 2001.
- R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, England, Ashgate, 2009.
- M. WELLINGTON GAHTAN, « Ekphrasis (and Art) », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Micropaedia*, Boston, Brill, 2014.
- M. WELLINGTON GAHTAN, « Epigrams and Epitaphs (on Art and Artists) », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Micropaedia*, Boston, Brill, 2014.
- M. WELLINGTON GAHTAN, « Neo-latin and the visual arts in Italy », dans P. FORD, J. BLOEMENDAL ET C. FANTAZZI, *Brill's Encyclopedia of the Neo-Latin World. Macropaedia*, Boston, Brill, 2014.

2.2 Dictionnaires

- *Brill's New Pauly. Encyclopedia of the Ancient World*, éd. Ch. F. SALAZAR, vol. 1-14, Leiden, Brill, 2002-2009.
- *Dictionnaire de l'Antiquité. Mythologie, littérature, civilisation*, M.C. HOWATSON, Paris, Robert Laffont, 1993.
- *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1982.
- *Dizionario biografico degli Italiani*, G. ALESSI, vol. 16, Roma, istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni treccani, 1973.
- *Le Grand Gaffiot ; dictionnaire latin-français*, F. GAFFIOT, Paris, Hachette, 1934.

- *Le nouveau Petit Robert de la langue française 2008*, J. REY-DEBOVE et A. REY, Paris, Le Robert, 2008.
- *The Oxford classical dictionary*, 4^{ème} édition, eds. S. HORNBLLOWER, A. SPAWFORTH et E. EIDINOW, Oxford, Oxford University Press, 2012.

2.3 Sites internet

- <http://www.barberinicorsini.org> consulté le 10/08/2017
- <http://clt.brepolis.net.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/llta/Default.aspx>.
- http://data.bnf.fr/14413302/rome__italie__--_palazzo_pallavicini-rospigliosi consulté le 10/08/2017.
- <http://www.galleriaborghese.it/it/musei/galleria-borghese> consulté le 10/08/2017.
- <https://it.ambafrance.org/Breve-chronologie-du-Palais> consulté le 13/08/2017.
- <http://lib.ugent.be> consulté le 7/08/2017.
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo-salviati> consulté le 10/08/2017.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sittico-altemps_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sittico-altemps_(Dizionario-Biografico)) consulté le 10/08/2017.
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_(Dizionario-Biografico)), consulté le 10/08/2017.
- http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/apelle/#titre-i_1613 consulté le 13/08/2017.
- http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedia/jules-mazarin/#titre-i_23279 consulté le 10/08/2017.
- http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/theatins/#titre-i_9157 consulté le 8/08/2017.
- http://www.villafarnesina.it/?page_id=47&lang=en consulté le 10/08/2017.

