

## La chute de Phaéton (La lecture d'Ovide par Franciscus Junius)

La présence d'Ovide dans l'art des <sup>xvi</sup><sup>ème</sup> et <sup>xvii</sup><sup>ème</sup> siècles n'a plus à être établie: poète de la plastique, du mouvement, de la métaphore, de la métamorphose, il est la référence privilégiée des artistes, une source presque inépuisable de sujets mythologiques qui leur permet de donner forme à leur imaginaire aussi bien que d'exprimer leur virtuosité dans la représentation du mouvement. Outre ses multiples illustrateurs, les peintres, pour ne citer qu'eux, du Tintoret à Goltzius, de Jules Romain à Lodovico Carrache, de Michelange à Poussin, ont trouvé dans les *Métamorphoses* une riche matière qu'ils ont abondamment traitée. Dans toute l'Europe, l'ouvrage, élément obligé du viatique du *doctus pictor*, fut la Bible des artistes, au même titre, dans le *De' veri precetti della pittura* d'Armenini <sup>1</sup>, par exemple, que les Saintes Ecritures, les historiens antiques, Pétrarque et Apulée ou les mythographes tels que Cartari ou Boccace qui puisent d'ailleurs aussi à sa source. C'est sur leur lecture scrupuleuse que se fonde Borghini pour reprocher au Titien son irrespect de la fable dans son tableau *Vénus et Adonis* <sup>2</sup>. En 1604, le peintre hollandais Karel van Mander, le Vasari hollandais, les commente dans la cinquième partie du *Livre de peinture* <sup>3</sup> en refusant toute interprétation anagogique.

1 Giovanni Battista Armenini, *De' ueri precetti della pittura*, Ravenne, 1587, 3, 15.

2 Raffaello Borghini, *Il risposo*, Florence, 1584, pp. 64-65.

3 Karel van Mander, *Het leven der doortlichtige Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders....* Harlem, 1604.

La lecture d'Ovide dans le *De pictura veterum libri tres* de Franciscus Junius, s'inscrit dans cette tradition. Publié en 1637 à Amsterdam et réédité en 1694, après sa mort, dans une version augmentée, par l'humaniste allemand Graevius<sup>4</sup>, ce traité se veut une histoire de la peinture des anciens à l'usage des modernes dont il a nourri la pensée artistique — toute l'Europe de la fin du xvii<sup>ème</sup> l'a lu. Evidemment, élaborer une telle histoire en l'absence de vestiges — Junius n'avait pas fait le voyage à Rome — ou même d'écrits théoriques était une entreprise qui a pu faire frémir les archéologues plus récents. Mais, le *De pictura* ne prétend pas exhumer les restes d'un art disparu. Il cherche plutôt à expliquer la pensée qui l'a fait naître. Se fondant sur l'idée cicéronienne qu'il existe une parenté entre les arts, Junius reconstitua donc ce qu'avait pu être la doctrine des anciens en composant une sorte de centon de citations empruntées non seulement aux rares passages des anciens — grecs et latins confondus — qui concernaient directement la peinture et la sculpture, mais encore aux traités de rhétorique et de poétique.

Parmi les 300 noms, ou presque, que comporte la *clavis auctorum* du *De pictura* dans l'édition de 1694, Ovide n'occupe pas une place négligeable: il est cité environ 170 fois. Aucun de ses ouvrages n'a échappé à la vigilance de notre auteur. Les *Métamorphoses* viennent évidemment les premières avec un tiers de l'ensemble. En seconde position, on trouve les *Amours* et l'*Art d'aimer* qui représentent environ le sixième des citations, puis, les *Pontiques* ou les *Fastes* avec environ un dixième du total<sup>5</sup>. Un tel bilan peut paraître étonnant au regard de

4 Sur Franciscus Junius historien d'art: Phillip Fehl, Keith Aldrich, Maria Raina Fehl, «Franciscus Junius and the defence of art», *Artibus et historiae* (3), 1981, pp. 9-55. Ces auteurs ont donné une édition de la version anglaise du traité que Junius avait lui-même traduit: *The literature of classical art; according to the English translation (1638)*, Berkeley, 1992. Pour une analyse de l'ouvrage et de ses sources: Colette Nativel, «Franciscus Junius et le *De pictura ueterum*», xvii<sup>ème</sup> siècle (138), 1983, pp. 7-30 et «Quelques sources antiques du *De pictura ueterum* de Franciscus Junius», *Zeventiende Eeuw* (5), 1989, pp. 43-49, etc. L'édition, la traduction et le commentaire du livre I de l'édition de 1694 est parue (Genève: Droz, 1996). Nous renvoyons aux pages de l'édition de Rotterdam, 1694.

5 On trouve enfin cinq citations des *Héroïdes* et deux des *Remèdes de l'amour*, d'*Ibis*, de l'*Halieutique* et des *Tristes*.

celui du *Recueil Milliet*<sup>6</sup> qui ne renvoie à Ovide qu'à six reprises. Il s'explique par la démarche même de Junius que nous venons de rappeler, par le fait qu'il ne borne pas sa lecture à une recherche d'exemples d'œuvres qui auraient réellement existé, mais trouve chez Ovide matière à une réflexion philologique et esthétique.

Junius était un linguiste —un des pères fondateurs de la linguistique moderne si l'on en croit les historiens de cette discipline— et un lexicographe. Le *De pictura* porte témoignage de son intérêt pour la philologie, soit qu'il discute la signification d'une expression rare, soit qu'il cherche à établir un lexique pictural. Le texte ovidien est pour lui une riche source.

C'est parfois le plaisir de la pure érudition qui semble le guider. Un développement sur la *natura artifex*, par exemple, est pour lui l'occasion de relever dans l'*Haliéutique* un hapax ovidien, *pictae mormyres* («les mormes peints»), et de rappeler que déjà Pline l'Ancien l'avait recensé dans son livre sur les poissons<sup>7</sup>.

A propos du riche lexique latin désignant l'éclat des yeux, Ovide l'amène encore à commenter une périphrase d'Apulée qui désigne les pupilles en ces termes: *pupularum nitidas geminas gemmulas* («les luisantes petites gemmes jumelles des yeux»). Il l'explicite ainsi: *Nitidos hosce ac lucidum fulgentes oculos recte argutos dici, discimus ex Ouid. Amorum III, Eleg., 3, 9* («La troisième élégie du livre III des *Amours* nous apprend que nous pouvons appeler à bon droit ces yeux luisants et brillants avec éclat des yeux *arguti* -expressifs)<sup>8</sup>.

On reconnaît là la tradition des lectures scolaires du XVI<sup>ème</sup> siècle toujours si vivace dans les universités hollandaises.

Dans sa volonté d'établir une terminologie artistique, Junius relève chez Ovide deux emplois du mot *argumentum* pour désigner le sujet représenté. Dans les *Métamorphoses*, le poète écrit des tapisseries d'Arachné et d'Athéna: *Et uetus in*

6 Adolphe Reinach, *Recueil Milliet*, A. Rouveret (ed.), Paris, 1985 (1921).

7 *De pict.*, p. 49; *Haliéutici*, 110; *Plin., nat.*, 32, 152.

8 *De pict.*, p. 241; *A.*, 3, 9; *Apulée, M.*, 3, 22 ou *anth.* 712, 10.

*tela deducitur argumentum* («Dans la toile est tissé un sujet antique») <sup>9</sup> et à propos de l'ornementation d'un cratère offert à Enée: *caelauerat longo argumento* (l'artiste «avait ciselé le cratère en y représentant un long sujet» —il s'agit de la peste de Thèbes) <sup>10</sup>.

Nous mentionnerons enfin sans l'analyser la distinction qu'il établit avec Ovide entre *forma* et *gratia*: son enjeu dépassant la pure philologie, nous l'envisagerons plus bas.

Le philologue humaniste a aussi des préoccupations archéologiques; le texte est souvent le seul document dont il dispose pour essayer de reconstituer ce qu'il ne peut voir de ses yeux. C'est ainsi qu'à la demande de Vossius, Junius s'intéresse durant tout le chapitre 11 du livre III aux matériaux des statues sur lesquels une bonne dizaine de citations d'Ovide lui apportent de précieuses indications. Il se contente d'un relevé méticuleux qu'il est inutile de donner ici en détail <sup>11</sup>.

De la même façon, son intérêt pour les arts décoratifs, qui se manifeste dans un long chapitre du second livre, trouve dans les descriptions d'Ovide maint exemple de *realia*: fastes, cothurnes, freins, balles et carquois peints, boucliers, baudriers et gardes d'épées ciselés sont autant d'exemples qu'il leur emprunte <sup>12</sup>. Il note aussi dans les *Pontiques*, à deux reprises, le témoignage de cette pratique qui consistait à porter dans les triomphes des images en ivoire ou en argent des villes prises <sup>13</sup>.

J'arrêterai là ce catalogue, car ce type de lecture peut sembler fastidieux au lecteur moderne et trahir le caractère poétique de l'œuvre. Pourtant, il reflète exactement la démarche des humanistes face au texte, comme en témoignent les annotations des éditions contemporaines, et on ne saurait en faire l'économie. Il est remarquable aussi que cet intérêt pour le détail archéologique était partagé, et sans doute stimulé, par le patron de Junius, Arundel, qui ne cherchait pas seulement à collectionner de beaux objets, mais aussi, et surtout, à retrouver des témoignages, si mini-

<sup>9</sup> *De pict.*, p. 146; *M.*, 6, 69.

<sup>10</sup> *De pict.*, p. 146; *M.*, 13, 684.

<sup>11</sup> *De pict.*, pp. 277-295.

<sup>12</sup> *De pict.*, pp. 64-109.

<sup>13</sup> *De pict.*, p. 102; *P.*, 2, 1 et 3, 4.

mes fussent-ils, des civilisations antiques. De plus, cette accumulation de citations permet de recomposer petit à petit l'univers riche en objets qui est celui d'Ovide. La curiosité de Junius, enfin, est à mettre directement en relation non seulement avec les recherches érudites contemporaines, mais encore avec la démarche de peintres comme Rubens. Je viens de rappeler que Junius mentionne, en s'appuyant sur les *Amours*, l'existence de cothurnes peints<sup>14</sup>; il évoquait déjà plus haut le problème des différents types de chaussures que portent les héros quand ils ne vont pas pied nu<sup>15</sup>. A preuve de l'intérêt contemporain pour ces questions, je me contenterai de mentionner la longue polémique qui opposa Albert Rubens, le fils du peintre justement, et Octavius Ferrarius à propos des sandales que portaient les anciens<sup>16</sup>. Quant à Rubens, le peintre, on sait que dans une lettre du 1er décembre 1622, l'humaniste français Nicolas Pereisc le félicitait chaudement d'avoir rendu avec une parfaite exactitude les clous des bottes d'un cavalier. Ce souci de la vérité historique était constant chez cet artiste qui avait rapporté d'Italie d'importantes collections de sculptures et de gemmes. Outre l'envoi déjà mentionné, sa correspondance avec Pereisc témoigne de sa volonté de respecter l'exactitude archéologique la plus scrupuleuse — ainsi cet échange de lettres sur un trépied découvert près d'Aix que lui décrit, dessins à l'appui, son correspondant<sup>17</sup>. Un même souci du « costume » guidera Poussin.

Cette lecture d'Ovide pose d'autre part le problème des rapports entre la peinture et la poésie, au centre de la réflexion humaniste sur l'art. Les théoriciens de la première Renaissance, comme les maniéristes, avaient utilisé la formule horatienne *ut pictura poesis* pour prouver la dignité de la peinture. Mais cela n'avait pu se faire qu'au prix de son autonomie, puisque l'invention picturale devait respecter la fable poétique, et de plus sans que fût résolu le difficile problème de la spécificité des deux langages: ce sont ces questions qu'aborde Junius non seulement

14 *De pict.*, p. 93; A., 2, 18, 15 et 2, 1, 31.

15 *De pict.*, p. 25.

16 Albert Rubens, *De re uestiaria ueterum...*, Antverpiae, 1665; Ottavio Ferrari (Ferrarius), *De re uestiaria libri septem...*, Patavii, 1685.

17 Pierre Paul Rubens, *The letters*, R. Saunders Magurn (ed.), Cambridge (Mass.), 1955, nn. 22-30, 34-37.

dans un long chapitre uniquement consacré à comparer les deux arts, mais tout au long encore de sa réflexion esthétique.

La place qu'occupe Ovide dans sa démonstration est remarquable. Il fournit d'abord argument à l'idée que les œuvres de l'art sont bien plus accomplies que celles de la nature, mère féconde, selon Junius, et qu'il faut imiter dans son processus créateur, mais quelque peu négligente et incapable de produire quoi que ce soit d'achevé. L'attention prêtée à ses propres créations par l'artiste qui ne cesse d'améliorer les modèles naturels explique leur supériorité. Ainsi, l'œuvre d'art devient référent pour juger des productions de la nature. C'est dans le cadre de cette analyse que sont rappelés les vers des *Métamorphoses*<sup>18</sup> où Ovide décrit la beauté du centaure Cyllaros:

*Gratus in ore uigor: ceruix, humerique, manusque,  
Pectoraque artificum laudatis proxima signis  
Ex qua parte uir est...*

La vigueur charmante sur son visage, son cou, ses épaules, ses  
mains,  
Sa poitrine et tous ses traits humains très comparables à ceux  
qu'on loue  
dans les statues des artistes...

C'est encore le même esprit qui anime la description de la statue modelée par Pygmalion<sup>19</sup>:

*formamque dedit, qua foemina nasci,  
Nulla potest...*

Il lui donna une beauté avec laquelle aucune femme,  
Ne peut naître...

Bien plus, les productions de l'art confèrent non seulement l'éternité à leurs sujets —l'idée avait été répétée et se trouvait déjà chez Alberti—, mais encore assignent «aux Dieux mêmes leurs places dans le ciel»<sup>20</sup>. Trois citations d'Ovide à propos

18 *De pict.*, p. 3; *M.*, 12, 397-398.

19 *De pict.*, p. 3; *M.*, 10, 247.

20 *De pict.*, p. 32: *atque ipsos deos ... coelo adscribens...*

de cette qualité que son art partage avec la peinture illustrent cette affirmation quelque peu impie, à tout le moins étonnante sous la plume du prédicant protestant qu'avait été Junius. La première est extraite des *Pontiques* <sup>21</sup>:

*Carminē fit uiuax uirtus: expersque sepulchri,  
Notitiam seraeque posteritatis habet.  
Dii quoque carminibus (si fas est dicere) fiunt,  
Tantaque maiestas ore canentis eget.*

La poésie donne au courage une vie durable: délivré du tombeau,  
Il est connu de la lointaine postérité.  
Les dieux aussi, s'il m'est permis de le dire, existent grâce à la  
poésie  
Et une majesté si grande a besoin de la voix des poètes.

La seconde des Amours <sup>22</sup>:

*Scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum,  
Carmina quam dederint, fama perennis erit.*

Les vêtements seront déchirés, les gemmes brisées et l'or aussi,  
La renommée qu'auront donnée les poèmes sera, elle, éternelle.

Junius enfin trouve dans le poète un défenseur de la peinture avec ce distique fameux de l'*Art d'aimer* <sup>23</sup>:

*Si Venerem Cous nunquam pinxisset Apelles,  
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis*

Si le peintre de Cos, Apelle, n'avait peint Vénus,  
Elle serait encore inconnue, plongée dans les flots marins.

Se fondant toujours sur l'affirmation de leur parenté, Junius applique à la peinture les remarques du poète sur son propre travail: la création picturale repose, comme la création poétique, d'abord sur l'inspiration —thèse empruntée au sophiste Callistrate <sup>24</sup>. Deux extraits des *Fastes* et des *Pontiques* fondent l'idée du caractère divin de l'inspiration poétique:

21 *De pict.*, p. 32; *P.*, 4, 8.

22 *De pict.*, p. 32; *A.*, 1, 10.

23 *De pict.*, p. 32; *A. A.*, 2, 401-402.

24 Callistr., *descrip.* 2, 1, 423k.

*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo  
Impetus hic sacrae semina mentis habet*

Il y a un dieu en nous, c'est son aiguillon qui nous échauffe  
Et cet élan contient les germes de l'esprit sacré<sup>25</sup>

et:

*Impetus ille iacet, qui uatum pectora nutrit*

Cet élan qui nourrit les cœurs des poètes languit<sup>26</sup>.

Suivant la technique qui est la sienne, c'est-à-dire en juxtaposant simplement les citations, Junius donne leur source platonicienne à ces vers. Ils sont en effet précédés d'un passage des *Tusculanes* de Cicéron —*Non puto poetam graue plenumque carmen sine caelesti aliquo mentis instinctu fundere* («Je ne crois pas qu'un poète puisse épandre un chant profond et plein sans une sorte d'inspiration céleste de l'esprit») <sup>27</sup>— puis, suivis d'un renvoi à *l'Ion* de Platon.

Ces vers lui servent ensuite à étayer sa thèse de l'analogie des deux inspirations en se fondant sur diverses occurrences, dans des textes concernant la peinture, des mots *impetus* et *semina* qu'y emploie Ovide à propos de la poésie. Il les rapproche en particulier de deux expressions de Pline l'Ancien<sup>28</sup>, *impetus animi* et *impetusi animi*, qui désignent l'inspiration des peintres. Il introduit le mot *semina* dans une citation du *De oratore*<sup>29</sup> qu'il adapte à la peinture comme équivalent de la formule *motus animi et ingenii*:

*Inesse igitur pictoribus debent animi atque ingenii celeres  
quidam motus, qui et ad excogitandum acuti, et ad exprimendum  
ornandumque sint uberes. Neque est quod quis haec artium  
semina putet ab arte posse proficisci, sunt enim naturae donum...*

Les peintres [Cicéron écrivait les orateurs] doivent avoir en eux certains mouvements de l'âme et du talent, rapides, aussi

25 *De pict.*, p. 22; *F.*, 6, 5-6.

26 *De pict.*, p. 23; *P.*, 4, 2, 25.

27 *De pict.*, p. 22; *Cic., Tusc.*, 1, 64.

28 *De pict.*, p. 29; *Plin., nat.*, 35, 111 et 106.

29 *De pict.*, p. 29; *Cic., de orat.*, 1, 113-114.



pénétrants pour l'invention, qu'abondants dans l'expression et l'ornementation. Et il n'y a pas de raison que ces germes de l'art [*haec artium semina*, alors que Cicéron écrivait seulement *haec* pour reprendre *animi atque ingenii celeres motus...*] puissent venir d'un art, car ils sont un don de la nature.

Ainsi Junius —et c'est une de ses originalités— en la mettant en perspective avec celle d'autres théoriciens, donne à la réflexion d'Ovide sur la création poétique un relief particulier: non seulement il la replace dans la tradition philosophique antique et plus singulièrement platonicienne, mais encore il en fait le fil conducteur de sa démonstration sur l'inspiration.

Pourtant —on connaît le vieux débat—, l'inspiration ne suffit pas, le travail est aussi nécessaire: l'exercice seul donne la pratique. Faisant à nouveau dialoguer l'orateur et le poète, Junius complète une maxime du *De oratore*<sup>30</sup> —*usus frequens omnium magistrorum praecepta superest*— par ce vers de l'*Art d'aimer*<sup>31</sup> qui, il est vrai, expliquait dans son contexte la supériorité érotique des femmes mûres: *Solus / Et artifices qui facit / usus adest* («S'y ajoute l'exercice qui seul fait l'artiste»).

Mais plus que sur ces lieux communs, exilé comme Ovide, Junius insiste avec lui sur les conditions matérielles propices à l'expression du talent.

Il s'agit d'abord de l'aisance:

*Crede mihi, miseros prudentia prima relinquit,  
Et sensus cum re, consilium fugit.*

Crois-moi, la prudence abandonne la première les miséreux  
Et la raison et le jugement les fuient en même temps que leurs  
biens<sup>32</sup>,

et du désir d'une gloire que seule la paix civile peut assurer.  
Ce sont alors les vers désabusés des *Tristes*<sup>33</sup>:

30 *De pict.*, p. 127; Cic., *de orat.*, 1, 15.

31 *De pict.*, p. 127; A. A., 2, 676.

32 *De pict.*, p. 134; P., 4, 12.

33 *De pict.*, p. 134; T., 5, 12.

*Nominis et famae quondam fulgore trahebar,  
Dum tulit antemnas aura secunda meas.  
Non adeo est bene nunc, ut mihi sit gloria curae,  
Si liceat, nulli cognitus esse uelim.*

Jadis l'éclat du nom et de la renommée m'entraînait,  
Quand un vent favorable emportait mes antennes  
Les choses ne vont pas si bien aujourd'hui pour que j'aie souci  
de ma gloire.  
Si je le pouvais, je voudrais n'être connu de personne.

Ces vers sont à rapprocher d'un autre extrait des *Pontiques*<sup>34</sup> cité plus bas pour souligner le rôle du destinataire de l'œuvre, si important aux yeux du protégé d'Arundel, qu'il fût un connaisseur ou le public populaire:

*Plausibus ex ipsis populi, laetoque fauore  
Ingenium quoduis exaluisse potest.*

Il n'est d'esprit que les applaudissements mêmes du peuple  
et son approbation joyeuse ne puissent enflammer.

Junius réussit même à trouver chez Ovide de quoi étayer une réflexion sur la vue. *L'Art d'aimer*<sup>35</sup> décrit les bonnes conditions de son exercice —il faut regarder les œuvres à la lumière du jour (*Consule de gemmis, de tincta murice lana / Consule de facie, corporibusque diem*)— et les *Remèdes de l'amour*<sup>36</sup> celles de sa conservation —il faut manger de la rue qui rend les yeux perçants (*acuentes lumina ruras*).

Mais tout en soulignant les analogies entre les deux arts, Junius cherche à mettre en évidence la spécificité du langage pictural capable de se substituer au discours. Paradoxalement notre poète lui en fournit mainte preuve. C'est ainsi que Pénélope, dans les *Héroïdes*<sup>37</sup>, évoque les guerriers qui, revenus de Troie, lors des banquets peignent sur les tables avec du vin les combats qu'ils ont menés ou qu'Enée, dans *L'Art d'aimer*<sup>38</sup>,

34 *De pict.*, p. 63; *P.*, 3, 4.

35 *De pict.*, p. 207; *A. A.*, 1, 251.

36 *De pict.*, p. 207; *R. A.*, 2, 405.

37 *De pict.*, p. 66; *H.*, 1 1, 33-34.

38 *De pict.*, p. 66; *A. A.*, 2, 133-134.

pour rendre plus clairs ses propos, dessine à Calypso sur le sable de la plage le siège de Troie:

*Haec, inquit, Troia est (muros in litore fecit),  
Haec tibi sit Simois, haec mea castra puta.*

Voici, dit-il, Troie —et il traça les murs sur la plage—  
Soit ceci le Simois, suppose que ceci est mon camp.

L'usage de ces vers dans une telle argumentation n'était pas nouveau: ils apparaissent déjà dans le *De sculptura* du théoricien napolitain Pomponius Gauricus<sup>39</sup> pour prouver que «la nature... nous invite et nous force, chaque fois que nous cherchons dans le discours un effet un peu plus appuyé, à dessiner la chose même.» Ils s'inscrivent ici dans un éloge des vertus apodictiques de l'image: *Artium denique uariarum praecepta tradentes, post satis prolixos de artibus suis sermones, subsidium tamen ab hac arte petere solent* («Ceux qui enfin enseignent les préceptes des différents arts, après avoir fait d'assez longs exposés sur leurs arts, cherchent cependant l'aide de cet art») <sup>40</sup>. Un peu plus bas, la description du bouclier d'Achille dans les *Métamorphoses*<sup>41</sup>, *uasti caelatus imagine mundi*, véritable carte géographique, rappellera sa valeur pédagogique.

L'évocation de la chute de Phaéton sert enfin de fondement à une distinction essentielle que Junius établit entre les fins des deux arts au chapitre 4 du premier livre. Cette célèbre page des *Métamorphoses*, que Junius, se contentant de nommer l'*uberrimus poeta*, ne cite d'ailleurs pas tant elle est connue de tous, est prétexte à élaborer une sorte de mise en scène de l'inspiration poétique qui illustre, en l'amplifiant, une analyse du pseudo Longin. «N'as-tu pas l'impression que l'âme de l'écrivain est montée sur le char?» <sup>42</sup>. Il s'agissait, chez le rhéteur, d'Euripide et de son *Phaéton* aujourd'hui perdu.

39 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, 1504; éd. Chastel / Klein, p. 44: *Semper nos, quom quid énergiitkotéron uolumus impelli cogitque ad eam ipsam rem describendam.*

40 *De pict.*, p. 65.

41 *De pict.*, p. 68; *M.*, 13, 110.

42 *De pict.*, p. 33; *Ps. Lgn., sub.* 15, 4.

Tel le poète, le peintre doit voir les choses «comme si elles se trouvaient face à lui» (*haec... coram quasi contuetur*)<sup>43</sup>, se faire «voyant». Je reprends à dessein ce mot de Rimbaud, pour le préciser immédiatement, puisque cette voyance ne consiste pas dans «un dérèglement total des sens», mais dans la mise en œuvre d'une «profonde imagination», méthodiquement cultivée. Cette lecture d'Ovide est donc à l'origine d'une nouvelle affirmation de l'analogie qui rapproche la peinture et la poésie: toutes deux procèdent de l'imagination que Junius associe alors à l'inspiration, décrivant «le poète emporté par la puissance de son imagination comme par l'enthousiasme ou une sorte de fureur poétique» (*Poeta certe phantasiae uiribus, ueluti entusiasmo ac uaticino quodam furore correptus...*)<sup>44</sup>.

Pourtant le rappel de leur parenté a pour fonction de mieux souligner la singularité de chacun des deux arts, et de toutes les façons possibles. Nous avons dit que Junius ne cite pas le texte d'Ovide. Cette réécriture en prose s'explique sans doute parce qu'il applique sa théorie de l'imitation qui refuse le plagiat servile et autorise au contraire l'allusion érudite. C'est ainsi qu'il introduit deux formules d'Ovide dans sa prose. A propos des chevaux, il écrit *equos... pulsu pedem repagula carcerum lacessentes*; Ovide disait *pedibusque repagula repulsantes*<sup>45</sup> et plus bas, *onus non suum agnoscentes pour sed leue pondus erat, nec quod cognoscere possunt*<sup>46</sup>. Mais surtout cette page met en œuvre la doctrine des *phantasiai* rhétoriques élaborée par le pseudo-Longin qui veut que le jeu des images rende évident le discours, tandis qu'en poésie, il vise à étonner. Il est donc inutile, dans la démonstration présente, de produire, en citant le poète, cet effet d'étonnement. Tel le peintre qu'il souhaite, Junius recherche dans ce tableau verbal l'*énargeia*.

Dans cette perspective, le choix de la *Chute de Phaéton* n'est pas innocent. Il introduit implicitement une polémique contre les artistes maniéristes qui avaient abondamment traité ce sujet. On croirait même plus loin reconnaître la version qu'en

43 *De pict.*, p. 33.

44 *De pict.*, p. 32.

45 *De pict.*, p. 33; *M.*, 2, 155.

46 *De pict.*, p. 33; *M.*, 2, 161.

donna Goltzius dans cette critique des artistes qui font «consister le mouvement en un rictus cruel, un corps distordu, des jambes écartées plus que de mesure» (*motum in immaniore rictu, corpore distorto, cruribus plus iusto diuaricatis collocantes*)<sup>47</sup>.

Ainsi l'attitude de Junius à l'égard de la poésie est double: si le langage pictural ne peut être assimilé au langage poétique dans son emploi de l'image, la poésie demeure indispensable au peintre dont elle nourrit l'imagination — *lectione tamen poetarum praecipue alitur et enitescit, ueluti pabulo laetiore imaginatio*<sup>48</sup> («c'est surtout de la lecture des poètes que se nourrit, comme d'une plus riche pâture, et brille l'imagination»). Et il insiste sur sa nécessité dans la formation du peintre en s'appuyant sur ce que Quintilien écrivait, après Théophraste, dans l'*Institution oratoire*<sup>49</sup>: *A poetis in rebus spiritus ac sublimitas, in affectibus motus, omnis in personis decor petitur* («On recherche chez les poètes le souffle de l'inspiration et le sublime dans la matière, le mouvement dans les passions, la convenance dans les caractères»).

Parmi ces vertus, Junius retrouve les deux dernières chez Ovide. Dans le chapitre consacré au mouvement et à l'expression des passions, après avoir relevé dans les *Descriptions* de Callistrate un certain nombre de formules qui célèbrent la vie et le mouvement des belles statues, il s'appuie sur Ovide qui semble n'avoir pas été moins sensible que le sophiste à ces qualités: il loue avec les *Fastes*<sup>50</sup> un sculpteur «qui de sa docte main rend la pierre molle» (*Quique facis docta mollia saxa manu*) et avec les *Métamorphoses*<sup>51</sup> la réalisation de Pygmalion qui

se figure que ses doigts s'impriment dans les membres qu'ils  
ont touchés  
et craint que n'apparaisse la marque d'un bleu sur les articula-  
tions qu'ils ont pressées.

*Et credit tactis digitos insidere membris  
Et metuit pressos ueniat ne liuor in artus.*

47 *De pict.*, p. 187.

48 *De pict.*, p. 156; Quint., *Inst.*, 10, 5, 14.

49 *De pict.*, p. 156; Quint., *inst.*, 10, 1, 27.

50 *De pict.*, p. 185; *F.*, 3, 832.

51 *De pict.*, p. 185; *M.*, 10, 257-258.

Ovide fournit encore les exemples de convenance qu'on lit dans ce même chapitre, ce qui s'explique puisque, selon Junius, «toute la convenance provient des gestes et du mouvement» (*omnis certe decor a gestu atque motu uenit*) dans la description desquels excelle notre poète<sup>52</sup>. C'est ce sens de la convenance que manifeste Pallas lorsque, dans les *Métamorphoses*<sup>53</sup>, elle donne à Zeus qu'elle représente sur sa tapisserie les traits d'un roi:

*Jouis est regalis imago.*

Le peintre se souviendra aussi de ce portrait d'orateur trouvé dans les *Pontiques*<sup>54</sup>:

*Surgit luleo iuuenis cognomine dictus  
Qualis ab Eois Lucifer ortus aquis.  
Dum silent, adstat: status est uultusque disert.*

Se lève un jeune homme au surnom d'lule semblable à Lucifer qui surgit des flots orientaux. Jusqu'à ce qu'ils fassent silence, il se tient dressé: il a l'attitude et l'expression d'un homme disert.

Mais surtout il rappelle ce portrait d'Apollon en artiste qui ne dut pas manquer d'inspirer Poussin:

*Ille caput flauum lauro Parnadisse uinctus  
Verrit humum Tyrio saturata murice palla,  
Dinstinctam lyram gemmis et dentibus indis  
Sustinet a laeua, tenuit manus altera plectrum...  
Artificis status ipse fuit...<sup>55</sup>*

Celui-ci, sa tête blonde ceinte du laurier du Parnasse, balaie le sol de sa robe teinte du murex de Tyr, de sa main gauche, il soutient sa lyre incrustée de gemmes et d'ivoire des Indes; l'autre main tenait le plectre. Il a l'attitude même d'un artiste.

52 *De pict.*, p. 179.

53 *De pict.*, p. 181; *M.*, 6, 74.

54 *De pict.*, p. 181; *P.*, 2, 5.

55 *De pict.*, p. 232; *M.*, 11, 166.

Même l'expression de la douleur doit respecter la convenance, *decor dolendi*, ce qu'illustre la description des larmes de Lucrèce dans les *Fastes* <sup>56</sup>:

*Desinit in lachrymis, inceptaque fila remisit,  
In gremio uultum deposuit suo.  
Hoc ipsum decuit, lachrymae pudicam  
Et facies, animo dignaque parque fuit*

Elle fit cesser ses pleurs, abandonna la trame commencée, cacha son visage sur son sein.  
Cela même fut convenable: ses larmes et son air furent conformes  
Et séants à sa pudeur.

Ainsi, Junius ne lit pas Ovide pour les sujets qu'il offre au peintre d'histoire, ni pour ses talents de paysagiste, mais pour son art de la convenance dans le portrait humain —ce qui témoigne bien de sa sensibilité à la poésie ovidienne. Sa lecture met encore en évidence une autre qualité des portraits d'Ovide, leur art du détail. J'en veux pour preuve la multiplicité de citations —103!— que l'on trouve dans les derniers chapitres du *De pictura*, véritable catalogue de modèles littéraires offerts aux peintres; le poète des *Amours* et de l'*Art d'aimer* y est invoqué pour préciser les qualités des cheveux (on ne compte pas moins de quatorze citations sur cette seule question), leur finesse, la variété des blonds, l'incarnat délicat des joues, le rose des lèvres, la luisance des yeux et jusqu'à la perfection des tétins <sup>57</sup>... Ces choix font apparaître un Ovide assez conforme à l'image que nous avons encore de lui, d'une sensualité légère, sensible au caractère ambigu de la beauté des jeunes gens, mi garçons, mi filles, tels Atalante —*uirgineam in puero, puerilem in uirgine* <sup>58</sup>— et Iphis, tout à la fois empreinte de virile *dignitas* et de féminine *uenustas* <sup>59</sup>.

La grâce infuse dans ces portraits est aussi chantée de façon plus explicite par le poète à qui Junius fait appel dans le chapitre qu'il consacre à cette notion. Avec cinq occurrences, Ovide y fait presque figure de théoricien.

<sup>56</sup> *De pict.*, p. 182; *F.*, 2, 755-758.

<sup>57</sup> *De pict.*, pp. 214-276.

<sup>58</sup> *De pict.*, pp. 214-276.

<sup>59</sup> *De pict.*, p. 218; *M.*, 9, 712.

Ce sont d'abord des vers de l'Art d'aimer<sup>60</sup> qui servent à la distinguer de la beauté (*forma*): *Multaque cum forma gratia mista fuit* («Sa beauté était mêlée de mille grâces»). Mais loin de s'en tenir à une définition par la négation, au *nescio quid plus est* de Martial, Junius cherche à cerner plus précisément cette notion. Comme le disait déjà le portrait de Lucrèce, elle naît de la convenance: Junius, suivant l'analyse cicéronienne du *De officiis*, rappelle ce conseil de l'Art d'aimer<sup>61</sup>: *Et curam totam mente decoris agat* («Qu'elle mette toute son intelligence à prendre soin de la convenance»). Elle procède aussi du naturel. On lit dans les *Fastes*<sup>62</sup>, toujours d'ailleurs à propos de Lucrèce:

*Forma placet niueusque color, flauique capilli  
Quique aderat nulla factus ab arte decor*

Sa beauté plaît et son teint de neige et ses cheveux blonds  
Et sa grâce qui ne provient d'aucun art

et dans l'Art d'aimer<sup>63</sup>:

*Formosae minus artis opem praeceptaque quaerunt,  
Est illis sua dos forma sine arte potens*

Les belles recherchent moins le secours de l'art ou de préceptes  
Elles ont en partage leur beauté puissante sans art.

De toutes façons, il faut toujours dissimuler son art, ainsi s'explique la grâce de la statue de Pygmalion: *Ars adeo latet...*<sup>64</sup>.

La réflexion de Junius sur l'*ingenium* et le *decus* renverse donc la lecture que Quintilien donne d'Ovide —et qu'avait répétée à l'envie la tradition humaniste: le reproche fameux de l'auteur de l'*Institution oratoire* contre l'amour excessif que ce poète aurait porté à son propre talent —*nimum amator ingenii*

60 *De pict.*, p. 198; *A. A.*, 2, 570.

61 *De pict.*, 200; *A. A.*, 6, 424.

62 *De pict.*, p. 200; *F.*, 2, 763.

63 *De pict.*, p. 200; *A. A.*, 3, 257.

64 *De pict.*, p. 201; *M.*, 10, 247.



*sui*— n'apparaît jamais <sup>65</sup>. Au contraire, Ovide semble, sous la plume de Junius, appliquer le précepte que son censeur avait adopté dans un esprit cicéronien —*suum quisque noscat ingenium* <sup>66</sup>. Suivre son talent, c'est suivre la nature.

Cette lecture est donc à la charnière de celle de l'humanisme renaissant et de celle de l'âge moderne. Elle témoigne encore de la pratique de l'*ars commentandi* des universités hollandaises, mais elle manifeste aussi une particulière sensibilité à la poétique ovidienne qui lui évite de réduire le texte à n'être qu'un document archéologique ou philologique. L'anthologie qu'on découvre au fil des pages du *De pictura* rend compte des qualités majeures du poète —son aimable légèreté, son exactitude, sa grâce parfois mélancolique.

Cette lecture joue encore du paradoxe, puisque le plus maniériste des poètes est utilisé dans une critique du maniérisme et qu'il est associé à une doctrine qui sera le fondement du classicisme. Junius en effet ne suit pas la démarche de ses prédécesseurs: les fables des *Métamorphoses* supposées être connues de tout peintre digne de ce nom ne l'arrêtent pas. Dans la problématique qui est la sienne, le poète joue le rôle de modèle et de révélateur. Peintre du naturel, de la grâce convenable, l'Ovide de Junius n'en reste pas moins un poète dont l'art vise le *stupor*, l'étonnement; le déroulement de ses fables ne s'ordonne pas suivant la clarté de l'*evidentia* que doit rechercher le peintre. La leçon que nous donne cette lecture, c'est que la chute vertigineuse du Phaéon de Goltzius doit trouver son terme accompli dans le geste suspendu de l'Apollon de *Inspiration du poète*.

COLETTE NATIVEL  
Université du Mans

65 Quint., *Inst.*, 10, 1, 88.

66 Cic., *Off.*, 1, 114.