

## La découverte du Laocoon et le poème de Jacques Sadolet<sup>1</sup>

Le 14 janvier 1506, fut découvert lors de travaux effectués dans la vigne d'un habitant romain, Felice des Fredis, située sur l'Esquilin, tout près des Sette Sale<sup>2</sup>, le groupe statuaire qui allait marquer l'histoire de l'esthétique pendant plus de trois siècles, le Laocoon<sup>3</sup>, que

1 Je suis sincèrement heureuse de l'honneur qu'on m'a fait de collaborer aux hommages du père Oroz, en me donnant l'occasion de publier une partie des réflexions contenues dans mon D. E. A. (*La découverte du Laocoon et le poème de J. Sadolet*. Diplôme d'études approfondies, sous la direction de Monsieur le Professeur A. Michel, Paris IV - Sorbonne, année 1988-1989). J'ai mis d'autant plus de plaisir à faire cet article que je tiens à rendre hommage non pas tant au chercheur et au Professeur, puisque d'autres plus à même de le faire et plus compétents pour cela l'ont déjà fait, mais à l'homme d'Église et à l'ami de notre famille, qu'il agrandit par les mariages qu'il célèbre, et conduit dans le chemin de Dieu, puisqu'il baptise les enfants nés de ces unions.

2 Pour l'analyse des sources et des ouvrages afin de déterminer l'endroit exact de la découverte du Laocoon, nous renvoyons à l'article fondamental de C. C. van Essen, «La découverte du Laocoon», *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*. N. V. Noord Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1955, pp. 291-305. Pourtant, malgré ce travail considérable, la seule chose qui soit certaine c'est que la découverte a eu lieu sur l'Esquilin, tout près des Sette Sale. Toutes les hypothèses ne sauraient être que gratuites puisqu'on ne peut localiser la vigne de des Fredis de manière exacte. Les fouilles archéologiques ont permis de mettre à jour les Sette Sale mais non, apparemment, d'identifier le lieu exact de la découverte du Laocoon (G. Daltrop, *Die Laokoongruppe im Vatikan, ein Kapitel aus der römischen Museumsgeschichte und der Antiken-Erkundung*, Konstanzer althistorische Vorträge und Forschungen, hrsg. von W. Schuller, Heft V, Universitätsverlag, Konstanz, 1982, p. 9 et notes correspondantes; E. Nasch, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Roms*, Bd. I, Tübingen, 1961, p. 339 (*Domus Aurea*), Bd. II, Tübingen, 1962, p. 469 (*Thermae Titi*) et 472 (*Thermae Trajani*); L. Cozza, «I recenti scavi delle Sette Sale», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia XLVII*, 1974-1975, pp. 79-93; Kjeld De Fine Licht, *Sette Sale. Untersuchungen an den Trajansthermen zu Rom*, 2, Analecta Romana Instituti Danici- Supplementa. vol. XIX, Rome, 1990).

3 A propos de l'identification du groupe statuaire, qui fut le fait de Giuliano da Sangallo nous pouvons rapporter une anecdote amusante. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, deux auteurs, Audin et l'abbé Ricard, affirment que ce fut J. Sadolet lui-même qui identifia

Jules II acquit le 23 mars 1506, pour un prix considérable<sup>4</sup>. Le bruit de cette découverte fortuite se répandit rapidement et suscita immédiatement l'enthousiasme général dont témoignent des lettres qui rapportaient l'événement et le diffusaient dans toute l'Italie, auprès des grands de ce monde<sup>5</sup>. L'importance accordée à ce hasard heureux fut telle que sur la tombe de des Fredis, qui se trouve dans l'église de Santa Maria in Aracoeli, fut gravée cette épitaphe datant de 1528, près d'un quart de siècle après la découverte du Laocoon: *Qui, ob proprias uirtutes et repertum Laocoontis diuinum, quod in Vaticano cernes fere respirans, immortalitatem meruit. Anno 1528*<sup>6</sup>.

Pourtant ce qui permet d'apprécier l'événement à sa juste valeur c'est la fête qui fut organisée lors de la mise en place du groupe antique dans la cour du Belvédère. Ce fut une véritable procession<sup>7</sup>, une «cérémonie réservée à des reliques religieuses»<sup>8</sup>. Le cor-

le groupe statuaire antique alors qu'il n'était pas encore dégagé de son enveloppe de terre (Audin, *Histoire de Léon X*, Paris, L. Maisson, 1844, t. I, 371-374, ici 371 et abbé Ricard, *Histoire du Cardinal Sadolet*, suivie de pièces justificatives, Avignon 1872, 26-28, qui s'est abondamment servi de l'ouvrage d'Audin).

4 Félix des Fredis et son fils se voyaient attribuer à vie, comme dédommagement, les produits des impôts de la Porte S. Giovanni jusqu'à un montant vraisemblablement annuel de 600 ducats d'or. Cf. copie de l'acte d'acquisition in *Archivio segreto Vaticano*, Julius II, *Diversa Cameralia*, vol. 57, fol. 235 v./ 236. Pourtant des Fredis ne s'en contenta pas et exigea un dédommagement complet en juillet 1515 (Document du 4. 7. 1515, in *Archivio Storico Capitolino*, sezione LXVI, vol. 23, fol. 113). Le 7. 11. 1517, on lui laissa le choix entre une charge de secrétaire aux archives ou 1500 ducats. Il semble qu'il ait opté pour la seconde proposition. Cf. in G. Daltrop, *Op. cit.*, 12, et notes 22 et 25.

5 Cf. lettre de G. Sabatino de li Arienti, du 31 janvier, informant Isabelle d'Este et Gonzague, duchesse de Mantoue, amateur de peinture et de sculptures antiques, d'une telle trouvaille. Cette lettre est en fait la copie d'une lettre d'un anonyme qui lui était adressée, le plus ancien témoignage conservé écrit dans les deux ou trois jours qui suivirent la découverte (C. C. van Essen, *Op. cit.*, 292 à 294). Cependant, la lettre qui est sans aucun doute la plus significative du bruit qu'avait fait cette découverte est celle que Francesco da Sangallo, fils de Giuliano, a écrit à Monseigneur Spedalungo, le 28. 02. 1567, soit soixante et un ans après cet événement qui était, apparemment, encore dans toutes les mémoires. Il y raconte comment il a été le témoin de la découverte du groupe statuaire antique. Ainsi que le remarque C. C. van Essen, «sa valeur (de la lettre) documentaire est minime» (*Op. cit.*, 298). Le texte de la lettre se trouve dans l'article de C. C. van Essen, *ibidem*.

6 Texte trouvé dans Audin, *Op. cit.*, 373; mais cf. aussi V. Forcella, *Iscrizioni delle Chiese ed altri edifici di Roma*, I, Roma 1869, 620, ouvrage cité dans G. Daltrop, *Op. cit.*, 12, note 25.

7 Cf. Giulio R. Ansaldo, «Il Laocoonte del Rinascimento e il Laocoonte dell'Antichità», *Emporium, rivista mensile d'arte e di cultura*, Anno LI, n. 5. 5. 6., vol CI, N. 604. 605, 606., aprile, maggio, giugno, 1945, 55.

8 Richard M. Douglas, *Jacopo Sadoletto, 1477-1547. Humanist and reformer...* Cambridge, Massachussets, Harvard University Press 1959, 9. Il ne donne malheureusement pas ses sources.

tège accompagnant le groupe orné de fleurs partit du Capitole «comme pour rendre un hommage à la Rome antique»<sup>9</sup>, traversa la ville aux rues pavoisées en signe d'allégresse, au son de la musique<sup>10</sup>, et se rendit solennellement au Vatican, tandis que le «peuple en liesse» l'acclamait et jetait des fleurs sur son passage<sup>11</sup>. Pendant tout le temps que dura ce défilé les cloches des églises sonnaient et les bombardes du château Saint-Ange tonnaient<sup>12</sup>.

Face à un tel enthousiasme, les poètes se devaient de ne pas être de reste. Nombreux furent ceux qui chantèrent dans leurs vers la sculpture comme ils célébraient alors tout fait exceptionnel<sup>13</sup> et

9 Giulio R. Ansaldi, *Op. cit.*, 55, qui ne fait pas non plus référence à des sources précises.

10 Cf. abbé Ricard, *Op. cit.*, programme du triomphe rédigé pour le lendemain de la découverte, 26. Il ne cite pas ses sources et Audin, sa principale référence, ne parle pas de cette fête.

11 Giulio R. Ansaldi, *Op. cit.*, 55.

12 Si la fête qui accompagna la mise en place du Laocoon est indéniable, il reste pourtant un problème difficile à résoudre, celui de la date de cet événement. Selon l'abbé Ricard, la célébration aurait eu lieu dès le lendemain, le 15-01-1506 — ce qui est impossible puisque Jules II n'a acquis la sculpture que le 23-03-1506 — sur la proposition de Giuliano da Sangallo qui, après avoir identifié le groupe statuaire comme étant le Laocoon, décida qu'il convenait de «lui faire les honneurs» (*Op. cit.*, 26). Le seul témoignage qui nous reste sur la mise en place de la statue dans la cour du Belvédère est la lettre de Cesare Trivulzio datée du 1er juin 1506 (cf. notamment G. Daltrop, *Op. cit.*, 13), que d'autres auteurs, comme H. H. Brummer, «The Statue Court in the Vatican Belvedere», *Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art*, N.º 20, Stockholm, 1970, 75, datent d'un mois plus tard, c'est-à-dire du 1er juillet 1506. Pourtant nous ne pensons pas, comme B. Andreae (*Laokoon und die Gründung Roms, Kulturgeschichte der antiken Welt*, Band 39, Verlag Ph. von Zabern, Mainz am Rhein, 1988, 13-14), pouvoir en tirer la conclusion que la fête a eu lieu précisément à cette date puisque rien dans ce document ne permet de l'affirmer (cf. aussi F. Haskell et N. Penny, *Pour l'amour de l'antique: la statuaire gréco-romaine et le goût européen 1500-1900*, traduit de l'anglais par F. Lissarrague, éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 1988, *Laocoon*, 259-263, ici 259). En fait, une seule chose est sûre c'est que le groupe statuaire n'a pu trouver sa place dans la collection de Jules II avant la fin du mois de mars (après le 23)-c'est d'ailleurs l'avis de C. C. van Essen (*Op. cit.*, 295) et de H. H. Brummer (*Op. cit.*, 75) et que le 1er juin la statue était effectivement en place dans la cour du Belvédère.

13 Dès qu'une statue ou un vestige antique important était découvert, les épigrammes pleuvaient. Cf. H. Janitschek, «Ein Hofpoet Leo's X. Über Künstler und Kunstwerke», *Repertorium für Kunstwissenschaft* III, 1880, 52-60, *Zum Laokoon*, 54-55; cf. aussi H. H. Brummer, *Op. cit.*, 222 et 225 où sont cités d'autres poèmes célébrant des antiques dont l'Apollon du Belvédère. Comme le note avec raison cet auteur, cette exaltation poétique des sculptures était un phénomène littéraire (*Op. cit.*, 118-119). Dans notre D.E.A. nous avons étudié, afin de constituer des éléments de comparaison avec le poème de J. Sadolet, trois épigrammes anonymes et deux signées, l'une d'Hercule Strozza et l'autre d'Antoine Tebaldeo, et qui ont toutes pour but de célébrer la découverte du Laocoon. En fait, J. Sadolet est le seul à avoir tenté une description de la statue pour elle-même (même si elle est rapidement esquissée dans le court poème d'Hercule Strozza).

composèrent des épigrammes. C'est dans une telle atmosphère que Jacques Sadolet, surtout connu comme un humaniste, et qui a marqué la fin du XV<sup>e</sup> et le début du XVI<sup>e</sup> siècle par ses oeuvres en prose-écrits philosophiques, traités d'exégèse biblique, de théologie, de controverses religieuses-composa le poème<sup>14</sup> qui devait rester le plus marquant sur ce sujet et qui encore au XVIII<sup>e</sup> siècle était dans toutes les mémoires<sup>15</sup>. Ce n'était pas là la première expérience poétique de l'auteur qui avait déjà écrit deux poèmes peu connus et qui sont plus des exercices littéraires que de véritables poésies: *Curtius*, «pastiche, assez habile du reste, de Virgile, d'Horace et de Lucain»<sup>16</sup>, et un poème adressé aux deux Frégosse, ses amis, «plus encore que le précédent, une paraphrase des passages les plus connus des poètes anciens»<sup>17</sup>. La découverte du groupe du Laocoon fut pour lui une nouvelle source d'inspiration et il fut alors à même de montrer, dans ce qui devait être sa dernière oeuvre poétique, quel était son véritable talent.

Le poème de Sadolet sur le groupe statuaire représentant d'après Pline l'Ancien le supplice de Laocoon et de ses enfants<sup>18</sup> doit, bien sûr, être comparé d'emblée au texte de Virgile *En.* 2, 199-227, que J. Sadolet connaissait parfaitement et qui aurait pu l'inspirer pour la réalisation de son poème. Nous allons tenter de voir dans quelle mesure cette influence a pu être effective<sup>19</sup> en

14 Le poème aurait été écrit, selon B. Andreae (*Op. cit.*, 13-14), à la demande expresse de Jules II pour la fête organisée lors de la mise en place de la statue dans la cour du Belvédère. L'abbé Ricard pense, quant à lui, que c'est le Cardinal Bibbiena qui en a été le «commanditaire», mais toujours pour le programme des festivités organisées en l'honneur de cette oeuvre (*Op. cit.*, 27).

15 Nous renvoyons le lecteur à la fin de notre article pour le texte du poème, relativement court puisqu'il se compose de 59 vers, tiré de l'édition la plus récente et la plus accessible de P. Laurens, *Musae reduces, Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance* (2 tomes), textes choisis, présentés et traduits par P. Laurens avec la collaboration de C. Balavoine, E. J. Brill, Leiden 1975, t. 1, 214-217. Nous avons jugé utile de publier ce texte car il est relativement peu connu et mérite d'être tiré de l'oubli dans lequel il est tombé.

16 A. Joly, *Jacopo Sadoletto, Etudes sur J. Sadolet, 1477-1547*, Caen, typ. de A. Hardel, libr. 1856, Thèse Lettres, Paris 1856-1857, rééd., Genève, Slatkine, 1970, 32.

17 A. Joly, *Op. cit.*, 33.

18 *Histoire Naturelle*, livre XXXVI, 37, texte établi par J. André, traduit par R. Bloch, commenté par A. Rouveret, Paris, Belles Lettres, 1981: *Ex uno lapide eum (Laocoon) ac liberos draconumque mirabiles nexus...*

19 Nous ne nous intéresserons pas à la langue virgilienne qui a certainement inspiré Sadolet qui écrit également en hexamètres dactyliques. Cf. P. Laurens, *Op. cit.*, 211: «Les cicéroniens, quand exceptionnellement, ils écrivent en vers, prennent pour modèle Virgile: rien ne le montre mieux que le poème de Sadolet sur le Laocoon».

analysant tout d'abord les conditions propres à chaque poème et l'image qu'ils veulent nous donner de la mort de Laocoon et de ses deux fils. Le poète latin doit expliquer la détermination des Troyens, qui interprètent la mort de Laocoon et de ses enfants comme la conséquence du geste profanateur du prêtre (Laocoon avait, en effet, lancé sa pique contre le cheval de bois, offrande des Grecs à Pallas), alors qu'ils hésitaient encore, à faire entrer dans les murailles de Troie le cheval de bois renfermant en son sein Ulysse et ses compagnons (*En.* II, 261-265), élément indispensable pour amener la chute de la ville<sup>20</sup>. L'épisode de Laocoon s'inscrit dans le cadre d'un récit — celui d'Enée — où les événements se succèdent: la construction du cheval de bois (v. 13-20), sa découverte par les Troyens (v. 21-39), l'intervention de Laocoon (v. 40-56), la capture de Sinon (v. 57-198) et, enfin, la mort de Laocoon et de ses enfants dont les circonstances, elles aussi, se déroulent dans le temps. Laocoon est en train d'offrir un sacrifice à Neptune lorsque les serpents surgissent de la mer, se dirigent sans hésiter vers le prêtre, enserrent tout d'abord les deux enfants, puis leur père.

Au contraire, J. Sadolet veut célébrer une oeuvre antique sortie miraculeusement des entrailles de la terre<sup>21</sup> et compose donc un poème, qui, écrit ou lu, offre un développement dans le temps, à propos d'une sculpture qui est vue d'emblée, et qui est la cristallisation d'un instant donné dans le déroulement de l'action, instant choisi par les artistes rhodiens et placé par eux hors de tout récit. Le poète est alors confronté à une difficulté de taille: donner à l'auditeur, au lecteur, une image synthétique de l'oeuvre. Les quatre premiers vers, qui concernent le Laocoon lui-même (vers 8-11), témoignent, en effet, de l'obstacle qu'il a dû surmonter; il ne sait par où commencer (*Quid primum summumue loquar?* (vers 8) «Que dire en premier ou en dernier?») <sup>22</sup>. Cette hésitation lui permet

20 Cf. P. Kraft, «Nochmals Vergils Laokoon», *Festschrift für Munari, Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire*. Franco Munari zum 65. Geburtstag, hrsg. von Stache U. J., Maaz W. et Wagner F., Hildesheim, Weidmann, 1986, XV, 43-62. Il analyse ainsi ce passage: les Troyens tout d'abord indécis et mis en garde par Laocoon sont convaincus par le mensonge de Sinon de faire rentrer le cheval dans la ville et confortés dans leur décision par la terrible mort de Laocoon (43).

21 Aussi A. Joly affirme-t-il avec raison: «Dans un pareil sujet, le souvenir des vers de Virgile pouvait paraître inquiétant: mais les conditions ne sont pas tout à fait les mêmes: Virgile peint la vie, le poète moderne décrit une statue» (*Op. cit.*, 33).

22 Cf. J. Bialostocka, *Laocoon de Lessing*, textes réunis et présentés par J. Bialostocka avec la collaboration de R. Klein. Paris, Collection Miroirs de l'Art. Hermann,

pourtant de présenter habilement par le biais de quatre interrogatives directes le sujet du groupe: doit-il parler d'abord du père, des deux enfants, ou des serpents terrifiants et agressifs<sup>23</sup>? Il peut alors rapidement faire connaître le thème de la sculpture: deux serpents pleins de fureur sont enroulés tout autour des trois corps du père et de ses enfants<sup>24</sup>, image de la statue. Dans la suite du poème, cependant, il ne peut, étant donné les caractéristiques propres de son art, présenter les trois personnages du groupe et leur attitude que successivement.

L'étude des serpents qui jouent un rôle essentiel et déterminant dans ce drame nous permettra de mettre en évidence la démarche différente des deux poètes. Les serpents dans le poème de Sadolet sont d'emblée présentés comme des bêtes terrifiantes (v. 9-10). En fait, ce qui leur donne ce caractère effrayant, c'est leur taille démesurée. Ils forment des replis immenses (v. 14-15), peuvent enserrer en un seul étau les trois corps de Laocoon et de ses fils, dans de nombreux anneaux (v. 16), et soutenir solidement dans leurs noeuds le corps de l'enfant expirant (v. 38). Dans l'*Enéide*, les serpents sont beaucoup plus impressionnants; gigantesques eux-aussi, les anneaux qu'ils déploient sont immenses (v. 204) et leur dos «démesuré»<sup>25</sup> ondule tandis que leur poitrine se dresse au-dessus des flots (v. 206-207). Ils sont si longs qu'ils font autour de Laocoon des replis gigantesques, forment un double étau autour de son corps et de son cou et peuvent encore dresser leur tête au-dessus du prêtre et le dominer (v. 216-219).

Deux autres détails frappent encore davantage l'imagination: le bruit important<sup>26</sup> que font les flots agités par les deux reptiles (v. 209) et la rapidité, marquée par l'adverbe *iam*<sup>27</sup>, avec laquelle tous deux parcourent la distance qui sépare l'île de Ténédos du rivage

1994, 74: «Par où commencer ou finir?...» La plupart des notes de cette édition ont été reprises dans Lessing, *Laocoon*, trad. française intégrale, avant-propos de Hubert Damisch, Collection «Savoir sur l'art», Hermann, éd. des Sciences et des Arts, Paris 1990.

23 Cf. v. 8-11.

24 Cf. 14-16.

25 *Immensus* est de fait l'adjectif qui les qualifie le mieux. *L'Enéide de Virgile*, texte établi et traduit par J. Perret, Paris, Belles-Lettres, 1979, v. 208.

26 Cf. Servius, *Vergil Aeneis II, mit dem Commentar des Servius*, hrsg. von Dr. E. Diehl, Bonn, A. Marcus und E. Weber's Verlag, 1911, 47, v. 209: *Fit sonitus ut ostenderet serpentum magnitudinem, quorum in lapsu fluctus mouebantur, quia est «tranquilla per alta»*.

27 «déjà», trad. J. Perret, *Op. cit.*, v. 209, *iam(que) arua tenebant...*

de Troie. D'autres éléments viennent ici compléter la peinture de ces monstres redoutables: leur tête est effrayante; leurs yeux flamboient et sont injectés de sang et de feu et leur langue siffle dans leur gueule (v. 210-211). Mais ce qui les distingue surtout des serpents de J. Sadolet, c'est leur caractère fantastique<sup>28</sup>. Leur tête est surmontée de crêtes sanglantes qui sont une particularité des serpents intervenant dans des prodiges<sup>29</sup>.

Dans le poème de J. Sadolet, les serpents nous sont présentés tout d'abord enserrant dans un même étau les corps de Laocoon et de ses deux fils (v. 16). Des replis multiples entourent les trois victimes, mais nous ne savons pas comment ils passent. Lorsque l'un des serpents s'attaque au prêtre, le poète nous dit qu'il l'entoure entièrement (v. 19-20). Enfin, alors que le reptile s'acharne contre lui, il lui lie les jambes au-dessous des genoux (v. 30). En fait, plus le poète décrit Laocoon, plus il précise l'emplacement des replis du serpent et finit par se rapprocher du modèle sculptural. De la même façon, il nous montre tout d'abord les fils de Laocoon, victimes de la même violence que leur père, serrés dans une seule étreinte terrible (v. 34-35). Puis l'image devient plus précise; le premier enfant nous apparaît alors mourant et retenu par les anneaux des serpents, tandis que son frère tente de repousser de son pied la queue de l'un d'eux, reproduisant la pose des enfants dans le groupe statuaire.

Dans le passage de l'*Enéide* 2, Virgile ne nous dit pas explicitement comment il imagine la scène, c'est-à-dire de quelle façon il voit les serpents enserrer Laocoon et ses deux enfants. Rien ne nous dit explicitement que les serpents étreignent à la fois le prêtre et ses deux fils. Les adverbes de temps sont très importants pour éclairer notre propos puisqu'ils permettent d'opposer deux moments. Après avoir pris terre, les serpents se dirigent vers Laocoon, mais ils enchaînent d'abord (*et primum*-v. 213) les deux en-

28 Cf. A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Enéide*, première partie, chap. 3, le livre 2 de l'Enéide. Université de Paris, 2ème série, PUF, 1926, 183: «Ce sont des monstres fantastiques»...

29 Cf. R. G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos liber secundus*, ed. with a commentary of..., Oxford, the Clarendon Press, first published 1964, reprinted from corrected sheets of the first ed., 1966-1973, 103, v. 206 et H. Kleinknecht qui analyse ce passage comme un prodige dans «Laokoon», *Hermes*, 79 (1944) 66-111, article repris dans *Wege zu Vergil*, hrsg. von H. Opperman (drei Jahrzehnte Begegnungen in Dichtung und Wissenschaft), Darmstadt 1963, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Wege der Forschung, Band XXX, 426-488, notamment 436-437.

fants qu'ils dévorent — il n'est d'ailleurs pas question de l'emplacement de leurs replis sur leur corps — et ensuite (*post-v.* 216) Laocoon<sup>30</sup>. Même si la longueur extraordinaire des serpents permettait qu'ils s'enroulassent à la fois autour des deux enfants et du père qui est allé chercher une arme pour leur porter secours<sup>31</sup> (v. 216), le texte même ne nous permet ni d'affirmer ni d'infirmer qu'ils sont pris dans un même étau, ce d'autant plus que lorsque le poète évoque l'étreinte des reptiles autour de Laocoon, il précise que leurs anneaux passent deux fois autour du torse du prêtre et deux fois autour de son cou<sup>32</sup> (v. 218-219), mais ne dit mot des cadavres des deux enfants<sup>33</sup>.

L'étude de Laocoon achèvera de mettre en lumière les objectifs différents des deux poètes. Dans le poème de J. Sadolet rien ne vient rappeler le sacrifice que Laocoon était en train d'offrir au moment où survient sa mort; le poète ne mentionne d'ailleurs même pas l'autel qui, lui, est figuré dans le groupe statuaire. Aucun élément ne permet non plus de dire que Laocoon est un prêtre puisque sa nudité semble évidente — même si le poète ne l'évoque

30 Cf. H. T. Plüss, dans son ouvrage *Vergil und die epische Kunst*, Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1884, 69-74, cherche également à se représenter la scène en analysant, lui aussi, la composition du passage marquée par les adverbes. Il en arrive à la conclusion suivante: tout d'abord, chaque serpent enserre chacun un des deux enfants, et non les deux serpents ensemble les deux enfants; ensuite les serpents dévorent littéralement les enfants d'un bout à l'autre; enfin, le poète et l'auditeur voient seulement Laocoon lui-même enserré par les serpents. Cet auteur n'utilise pas son analyse complète de l'ensemble du passage pour nier toute comparaison avec le groupe statuaire rhodien, mais constate seulement que rabaisser la représentation virgilienne face au groupe du Laocoon, c'est oublier les limites de la poésie et de la sculpture. Il établit ensuite la supériorité de l'art du poète, de Virgile, sur le sculpteur et donc sur le groupe statuaire.

31 Aucune arme n'apparaît dans le groupe statuaire et *a fortiori* dans le poème de J. Sadolet.

32 Cf. R. G. Austin, *Op. cit.*, 106, v. 218: *bis... bis...*: il y a deux significations possibles à ses yeux; ou bien les deux serpents l'encerclent ou bien chaque serpent l'encercler deux fois. Nous optons plutôt pour la deuxième possibilité.

33 En comparant ce passage au texte postérieur de Pétrone dans le *Satiricon* (chap. LXXXIX, v. 29-53), qu'A. Ernout (Pétrone, *Le Satiricon*, texte établi et traduit par A. Ernout, 2ème éd., revue et corrigée, Paris, Belles-Lettres, 1931, note 1, 93, à propos du vers 40), notamment, considère comme une imitation parfois médiocre — ce intentionnellement — du livre II de l'*Enéide*, nous constatons qu'il présente également le drame en deux temps (v. 41-52), cette fois nettement séparés. Les serpents attaquent les enfants du prêtre et les ensèrent dans leurs anneaux. Ils les dévorent avant d'attaquer Laocoon qu'ils traînent à terre, et dont le cadavre gît sur le sol (Cf. Ernout, *Op. cit.*, v. 52).



pas expressément— étant donné que nous voyons les effets de l'étau des serpents sur ses organes, ses membres (v. 26-27 et 31-33). Le caractère sacerdotal de Laocoon laisse place à la peinture de la douleur physique de l'homme; son corps se tord, et le prêtre, comme dans le modèle sculptural, repousse de la main gauche le dos du serpent qui le mord (v. 25-26), puis apparaissent sur son corps les marques de la douleur.

Dans l'*Enéide*, au contraire, l'atmosphère du passage est donnée par le déroulement du sacrifice, même si nous en ignorons l'objet exact<sup>34</sup>. Laocoon, que nous imaginons en habits sacerdotaux, se tient près de l'autel et se prépare à tuer l'animal sacrificiel lorsque surgissent les serpents. Ces derniers enserrant le prêtre après avoir tué ses enfants et le dominant de la tête (v. 219), tandis que dans le poème de Sadolet le serpent mord le torse de Laocoon. Pris au piège, il cherche à se dégager des deux mains (et non de la seule main gauche) (v. 220). Pourtant le poète ne s'attarde pas à transcrire les souffrances physiques du prêtre puisque la description de la «pose» de Laocoon fait alors rapidement place à ses hurlements terrifiants (v. 222).

Les deux poètes ne traduisent d'ailleurs pas la douleur du prêtre de la même façon; et c'est là que siège la différence la plus évidente. Dans l'*Enéide*, Laocoon pousse des cris terribles qui sont ceux de «la souffrance extrême»<sup>35</sup>. Ils sont d'autant plus impressionnants que par le biais de la comparaison avec les mugissements que pousse un taureau sacrificiel qui n'a pas été achevé (v. 223-224), ils semblent se prolonger dans le temps<sup>36</sup> sans perdre de leur intensité et résonner encore à nos oreilles. Laocoon dans le poème de J. Sadolet pousse une plainte terrible, un «gémissement immense» qui dure puis s'atténue, alors qu'il s'efforce de repousser le reptile, de se dégager de ses anneaux et qu'il ne peut plus suppor-

34 Cf. R. G. Austin, *Op. cit.*, 101, v. 202: *solemnis*. Peut-être pour prévenir le retour des grecs (cf. R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig 1915, 18 et ss., cité dans R. G. Austin, *Loc. cit.*), une précaution pour ne pas recommencer l'erreur à cause de laquelle leur arrivée n'a pas été empêchée.

35 Ph. Heuzé, *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Ecole française de Rome, Palais Farnèse, 1985, 120: le premier geste de Laocoon, celui d'écarter les nœuds des serpents «n'indique peut-être pas la douleur à proprement parler mais la défense spontanée, la répulsion. En revanche, le cri est celui de la souffrance extrême».

36 Cf. Ph. Heuzé, *Loc. cit.*: «Virgile fait durer de façon intolérable ce qui doit être instantané...».

ter une telle violence (v. 23-27). Le gémissement n'est plus qu'un murmure à peine perceptible (v. 28).

Nous considérons que l'opposition *clamor* et *gemitus* a ici toute son importance et qu'il faut, pour cette raison, bel et bien traduire *gemitus* par gémissement<sup>37</sup> et non par cri<sup>38</sup>, même si ce mot est accompagné de l'épithète *'ingens* qui signifie «immense». Cette nuance explique d'ailleurs que certains auteurs considèrent que le groupe statuaire, notamment à travers le poème de J. Sadolet, pourrait être interprété comme un «Stoïc exemplum»<sup>39</sup>.

J. Sadolet privilégie, dans la mort de Laocoon, la force de l'image; il peint la douleur physique de l'homme, s'attardant à évoquer les effets corporels de l'étau des serpents et les replis des reptiles autour des corps, en s'approchant de plus en plus du modèle sculptural. Il crée ainsi un tableau qui appelle la pitié des spectateurs face à une mort aussi atroce. Au contraire, Virgile n'apparaît pas dans ce passage comme un auteur plasticien; plus qu'un tableau, nous avons là un récit<sup>40</sup>. Il ne peint pas la scène en insistant sur la description des corps enserrés par les serpents, sinon il n'y aurait pas d'équivoque et nous pourrions alors affirmer que les trois corps, comme dans le groupe statuaire antique, sont pris dans un même étau. Il ne s'attarde pas non plus sur la douleur physique de Laocoon; sa description fait rapidement place aux cris du prêtre<sup>41</sup>. La force de l'image cède donc la place à la force du cri qui

37 Cf. J. Bialostocka, *Op. cit.*, 74: «Laocoon pousse un grand gémissement...».

38 Cf. P. Laurens, *Loc. cit.*: «il pousse un cri déchirant...»; cf. aussi G. Cambier, *Op. cit.*, 171: «...«Laocoon pousse un grand cri»...».

39 Cf. L. D. Ettlinger, *Exemplum doloris. Reflections on the Laocoon Group*, Essays in honor of Erwin Panofsky (*De artibus opuscula XL*) edited by Millard Meiss (vol. I), New York University Press, 1961, 121-126, ici 126. Idée reprise par H. H. Brummer, *Op. cit.*, 117 d'après qu'il semblerait, en outre, que Laocoon eût été recommandé par les théologiens, pendant la Contre-Réforme, comme un modèle pour rendre les souffrances des martyrs. Cf. aussi à propos du groupe statuaire lui-même et son rapport avec le stoïcien Panaitios de Rhodes, Max Pohlenz, «Laokoon», *Die Antike* IX, 1993, 54-71. Cf. aussi la pensée même de J. Sadolet qui semble avoir développé dans ses oeuvres un moralisme fondé sur le concept de la dignité humaine (cf. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto dell'enciclopedia italiana, fondata da G. Treccani, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, *Op. cit.*, t. XXX, article J. Sadolet, 425-426).

40 Cf. A. Cartault, *Op. cit.*, 183: «... le successif dans la représentation, les effets de pittoresque auditifs montrent qu'il n'y a point à de convention plastique...».

41 Cf. R. G. Austin, *Op. cit.*, 183: «Virgile ne décrit pas la mort de Laocoon mais la dit implicitement». Cf. aussi Ph. Heuzé, *Op. cit.*, 120: «... tout s'est passé si vite qu'on n'a pas vu la mort du prêtre (survenue, si l'on peut dire, pendant la comparaison)».

renforce le sentiment de frayeur liée au prodige. Virgile préfère insister sur le caractère religieux et sacré de cet épisode dont l'atmosphère est donnée d'emblée par le déroulement du sacrifice. Il privilégie le prodige, l'extraordinaire, s'attardant à décrire les serpents. Dans le poème de J. Sadolet, l'homme seul apparaît, dans sa nudité. Le caractère officiel de Laocoon est oublié. Rien ne rappelle le sacrifice qu'il était en train d'offrir, et les serpents ne sont, eux, monstrueux que par leur taille.

Virgile est considéré comme un poète pathétique, mais il se révèle l'être ici beaucoup moins que J. Sadolet. Pour nuancer, nous pouvons dire qu'à un pathétique de grandeur, du divin, s'oppose un pathétique beaucoup plus humain chez le poète du XVI<sup>ème</sup> siècle. L'influence de Virgile dans le poème de J. Sadolet n'a donc pu être que minime, du moins pour ce qui est du traitement et du sujet du poème. L'auteur du XVI<sup>ème</sup> était, de fait, limité par le groupe statuaire lui-même. Pourtant le poème du Laocoon doit-il être réellement considéré comme une simple description, subordonnée à l'oeuvre?

P. Bembo auquel J. Sadolet envoya sa réalisation pour avoir l'avis d'un poète<sup>42</sup> écrivait «... Ce n'est pas seulement l'image paternelle que vous faites revivre dans vos vers, c'est la statue que vous montrez à nos regards... je n'ai pas besoin d'aller en ce moment à Rome pour voir le Laocoon; j'ai devant moi vos vers»<sup>43</sup>.

42 P. Bembo n'était pas sur place, à Rome, lors de la découverte du Laocoon, mais à Venise, et n'avait donc pu juger *de visu* l'oeuvre que le sol venait de rendre à la lumière du jour. Cf. abbé Ricard. *Op. cit.*, 28.

43 Trad. d'un passage de la lettre de P. Bembo à J. Sadolet par l'abbé Ricard. *Op. cit.*, 28. Cette lettre du 5 mai 1506 se trouve dans *Epistolarum familiarum (Petri Bembi cardinalis patritii ueneti)*, libri sex et diuersorum in eius mortem Epitaphia ex Emendatis codicibus, descripta omnia. Item. In easdem Epistolas Index copiosus. Coloniae, apud Gosuinum Cholinum, MDLXXXII (1582), livre III, 81-84. Pour ce qui est de l'ironie que renferme cette réflexion nous renvoyons au vif débat qui opposa peintres et poètes au XVI<sup>ème</sup> siècle: les uns comme les autres voulaient à tout prix prouver la suprématie de leur art et que lui soit accordé le titre d'art le plus noble. Léonard de Vinci fut ainsi l'un des plus illustres et des plus ardents antagonistes de cette polémique introduisit dans son *Trattato* de la peinture, dont il eut l'idée dans les années 1490 (Cf. A. Chastel, *Op. cit.*, 22), un chapitre entier consacré à la comparaison des arts (peinture - il faut comprendre ici arts figurés c'est-à-dire peinture et sculpture (cf. A. Chastel, *Op. cit.*, 98) - , poésie et musique), intitulé *Paragone ou parallèle des arts* et où il établit «la qualité intellectuelle de la peinture et sa supériorité sur les autres arts» (A. Chastel *Op. cit.*, 81). Léonard y émet un jugement sévère sur la poésie descriptive et en particulier lorsqu'elle s'essaye dans l'art du peintre, la représentation des objets

Cesare Trivulzio dans sa lettre du 1er juin 1506 allait même jusqu'à affirmer: «Ceux qui auront lu les vers de Sadolet n'auront pas à désirer voir la statue elle-même tant ils mettent chaque chose sous les yeux»<sup>44</sup>.

La question que nous pouvons nous poser est de savoir si nous sommes réellement là en présence d'une *ekphrasis* à proprement parler, d'une description de l'œuvre antique, et si tel a été réellement le propos de l'auteur. Il est à noter tout d'abord que si le groupe statuaire, ainsi que l'indique le titre, *De Laocoontis statua*, est bien le prétexte du poème, ce dernier n' a pas comme seul sujet, sa «description». Le passage concernant directement le Laocoon (v. 8-43) est précédé d'une sorte d'introduction, dans laquelle le poète présente l'événement en lui-même, la découverte<sup>45</sup> du groupe statuaire (v. 1-7) qui fait tant parler autour de lui et qu'il met d'emblée en parallèle avec le destin même de la ville de Rome<sup>46</sup>, et le poème se termine par une glorification des artistes rhodiens (v. 43-59).

(A Chastel, *o. c.*, 90 et note 22-1, 90). L'exemple le plus caractéristique est celui de la représentation des corps; seule la peinture est susceptible d'en donner une image synthétique tandis que la poésie doit se contenter d'une beauté morcelée et par là-même inférieure. Léonard de Vinci va jusqu'à affirmer: «Il y a la même différence entre la représentation des objets corporels par le peintre et par le poète qu'entre des corps démembrés et des corps entiers» (A. Chastel, *o. c.*, p. 93).

44 Trad. du texte italien, qui se trouve dans G. Jaltróp, *o. c.* p. 66, note 19.

45 J. Sadolet ne donne malheureusement que peu d'indications sur le lieu de la découverte du groupe statuaire antique... *ingentisque ruinae/visceribus* (v. 1-2) désignant vraisemblablement les vestiges retrouvés aux Sette Sale, tandis que l'auteur ne situe de manière précise la place de la statue (...*aulis regalibus/qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates* (v. 3-4)) que par référence au texte de Pline l'Ancien (...*Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo...*).

46 Tombée dans l'oubli, comme la statue, elle revient au grand jour, elle renaît: pour le poète c'est dans une Rome «ressuscitée» (*rediuiuae... Romae* -v.7), dans une «seconde» Rome (*secunda/Roma* -v.55-56) que la statue réparait. Nous préférons, contrairement à P. Laurens, *o. c.*, à G. Cambier, «Le Laocoon de Sadolet», *Ludus Magistralis*, Bruxelles, 1968, n.º 16-17, pp. 2-8, repris dans *Etudes sur le XVI<sup>ème</sup> siècle* (G. Cambier), Textes rassemblés par Jean Bingen, Hommages, Bibliographie, Fondation G. Cambier, Bruxelles, 1982, pp. 167-175) et à J. Bialostocka (*o. c.*, p. 74) rattacher *secunda* à Rome puisque ni la scansion, ni le genre de l'adjectif ne s'y opposent. Ainsi que le dit R. M. Douglas, «pour lui [J. Sadolet] la découverte de la sculpture symbolise un nouvel âge éclatant dans la vie de Rome», (R.M. Douglas, *o. c.*, p. 9, trad.). Cf. aussi G. R. Ansaldo, qui, dans son article déjà cité, note que le même phénomène s'était déjà produit vingt ans auparavant (le 18-03-1485) lors de la découverte exceptionnelle d'une jeune romaine encore parfaitement intacte. Elle avait été saluée comme le symbole de la renaissance du monde antique et provoqua d'ailleurs un rassemblement de foule énorme au palais des Conservateurs où elle avait été transportée.

D'autre part, s'il y a véritablement *ekphrasis*, le lecteur doit pouvoir se faire une idée réelle de l'œuvre, visualiser mentalement le groupe statuaire. Or, au fil des vers nous en concevons une idée plutôt vague qui contrasterait avec une description méthodique plus prosaïque d'un archéologue de nos contemporains. Si nous apprenons assez rapidement que le groupe se compose de trois personnages, un père et ses deux enfants, attaqués par deux serpents en colère, nous ne savons comment ils sont disposés les uns par rapport aux autres devant l'autel du sacrifice qui n'est même pas mentionné. Le poète ne nous dit pas non plus quel enfant, celui de gauche ou celui de droite, a été mordu, et lequel est indemne. Il ne s'attarde pas non plus vraiment sur l'attitude des victimes, l'orientation de leur tête, l'expression de leur visage<sup>47</sup>. Leur pose réelle<sup>48</sup>, la place des bras et des jambes, n'est pas décrite à proprement parler, de même que le passage des replis des serpents.

En réalité J. Sadolet n'avait point envie de faire une description de l'œuvre, de donner une image fidèle du groupe statuaire comme il aurait pu le faire. L'image qu'il en propose est trop vague, il manque trop de détails qui, s'il avait voulu décrire le groupe, auraient eu leur importance. Il a plutôt cherché à donner une interprétation de l'œuvre aussi belle que le groupe lui-même et aussi touchante. Le poème doit être considéré non comme subordonné au groupe statuaire, et comme une description, mais bien comme une évocation du groupe statuaire, une variation littéraire sur une œuvre sculpturale. L'auteur a imaginé les mots pouvant traduire dans le langage poétique ce que les sculpteurs avaient voulu exprimer par leur art. Ainsi nous trouvons-nous sans cesse, dans le passage plus particulièrement consacré à l'évocation du groupe sculptural, entre poésie et sculpture ou, plus exactement, entre la

47 Il ne décrit pas la bouche de Laocoon, son degré d'aperture, même s'il nous dit que le prêtre d'Apollon (Neptune) pousse un «immense gémissement». Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, cette bouche alimentera une vive discussion.

48 Nous ne devons pas être surpris de ne pas voir mentionnée la pose des bras de Laocoon et de ses enfants. En effet, le groupe statuaire a été retrouvé en un seul morceau, mais le bras droit de Laocoon avait disparu. La pose du bras, en terre cuite, a eu lieu dans les années 1530 (il semblerait que cela soit un nouveau bras et non celui de Montorsoli, élève de Michel-Ange; cf. F. Haskell et N. Penny, *o. c.*, p. 262). Cette restauration a également fait couler beaucoup d'encre depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la restauration définitive de F. Magi, *Il Ripristino del Laocoonte, Atti della pontificia accademia Romana di archeologia*, serie III-Memorie volume IX, Erma di Brestschneider, Roma 1960.

poésie qu'a composée Sadolet, interprétation de l'œuvre et de la poésie qu'elle recèle, et l'oeuvre sculpturale.

Les quatre premiers vers permettent de donner une idée d'ensemble du sujet de la sculpture, comme si J. Sadolet voulait tenter de mettre sous nos yeux la statue telle qu'elle se présentait à son regard. Il insiste alors sur l'effet produit sur le spectateur (v. 12-13). Puis l'attention se déplace; la poésie apparaît alors; les serpents que nous avons vus rapidement, menaçant Laocoon et ses deux enfants, viennent de surgir<sup>49</sup>. Au nombre de deux, ils sont enroulés et se déplacent<sup>50</sup> vers leurs trois victimes qu'ils étreignent en un même étau. Ces vers permettent d'expliquer la composition du groupe statuaire et d'en affiner l'évocation rapide des vers 8-11.

Après une nouvelle présentation de l'effet que fait le groupe statuaire sur la personne qui le contemple (v. 17-18), nous assistons à une sorte de retour en arrière poétique par rapport à cette dernière «image» — qui est la statue elle-même — des trois corps enserrés par les reptiles. L'un des serpents semble ressurgir, s'approcher de nouveau, mais cette fois de Laocoon seul, autour duquel il s'enroule derechef et qu'il mord<sup>51</sup> (v. 18-20). Si le corps entièrement enserré qui tente de fuir (v. 21) peut être considéré, à la fois, comme poétique et sculptural, le verbe *cernere* (v. 22) marque un retour au groupe statuaire lui-même, fait appel à l'imagination du lecteur et le place devant la statue où le prêtre se tord de douleur (v. 21-22).

Le gémissement de Laocoon qui devient murmure n'est pas, à proprement parler, représenté dans le groupe statuaire. Il est de l'ordre de la parole; nous croyons l'entendre, mais il ne se voit pas<sup>52</sup>. Il s'agit d'une interprétation poétique de l'expression de Laocoon, des traits de son visage. Mais l'attitude même de ce dernier,

49 Cet effet ne peut être que poétique: *Prolixum bini spiris glomerantur in orbem/ardentes colubri...* (v. 14-15).

50 Nous donnons au verbe *errare* sa valeur réelle de verbe de mouvement qui est d'ailleurs renforcée par les ondulations que font les serpents (*sinuosis orbibus* v. 15); cf. G. Cambier, *Op. cit.*, p. 170 et J. Bialostocka, *Op. cit.*, p. 74: «avancent».

51 De fait le verbe *micare* marque bel et bien un mouvement, un déplacement de l'animal, idée qui est d'ailleurs renforcée par le verbe *petere* au v. 19. Cf. G. Cambier, *Op. cit.* et J. Bialostocka, *Op. cit.*, qui le considèrent comme tel. L'un traduit «vif comme l'éclair un des serpents attaque Laocoon lui-même» et l'autre, «tout à coup l'un d'eux s'élançait sur Laocoon...». (P. Laurens, *Op. cit.*, traduit «l'un fait vibrer sa langue»...

52 J. Sadolet le dit lui-même, le groupe statuaire est silencieux (*...muta ...imagine* v. 12).

cherchant à repousser le serpent de la main gauche et rassemblant ses dernières forces (v. 25-27), est le moment exact choisi par les artistes rhodiens. Comme cela se peut en poésie, et non dans l'art statuaire où un seul instant est représenté, la plainte de Laocoon s'affaiblit, devient murmure (v. 28). Le serpent qui resserre son étreinte, entourant cette fois plus particulièrement la partie inférieure des jambes de Laocoon, image du groupe statuaire, et lacérant ses chairs (v. 29-31), son acharnement sont également une recherche poétique. La traduction physique de la douleur due à cet étai supplémentaire reflète, en revanche, la sculpture elle-même; la cuisse et les organes vitaux sont gonflés sous la pression des anneaux, les veines saillent (v. 31-33). Le gonflement du corps et les torsions des membres sont d'ailleurs des recherches véritablement sculpturales.

Nous ne verrons point mourir Laocoon, ce qui aurait été possible en poésie, même si le moment fixé par les sculpteurs est celui précédant son trépas; le temps s'est arrêté; le poète se détache alors du père et s'intéresse aux deux enfants dont le sort n'est pas plus enviable (v. 34). Le dernier appel, si touchant, du premier d'entre-eux (v. 36-37) est du plus bel effet poétique, tandis que les replis du serpent retenant le mourant et l'empêchant de s'affaïsser, sont l'image même de la sculpture. C'est pourquoi, même si J. Sadolet ne nous dit pas à quel enfant (de gauche ou de droite) il pense, nous l'identifions tout de suite lorsque nous voyons le groupe statuaire. Le deuxième enfant n'a pas encore été mordu; comme dans la sculpture, où ceci est le moment choisi par les artistes, le temps, dans le poème, s'est arrêté, et nous voyons le jeune garçon tentant de dégager son pied de la queue du serpent (v. 40). Ses sentiments sont à la fois inspirés de la statue et des effets purement poétiques. Si, comme dans la sculpture, l'enfant ne quitte pas des yeux son père et est effrayé, en revanche, la double crainte qu'il a pour son père et pour lui, les pleurs et les larmes abondantes qu'il retient, ne peuvent être qu'une recherche propre à la poésie.<sup>53</sup>

53 Un autre procédé ne relève pas non plus de la sculpture choisie, les couleurs: des touches de couleur viennent achever la «peinture» des souffrances du prêtre, dont les veines turgescents sont «bleuâtres» et «gonflées par un sang noir» (P. Laurens, *Loc. cit.* et du premier de ses fils, dont la poitrine déchirée par la morsure d'un des serpents est rougie par le sang qui s'en échappe. Ces rehauts de couleur peuvent également apparaître sur les sculptures peintes. H. Sichtermann se plaît à imaginer le groupe statuaire du Laocoon rehaussé de couleurs soulignant certains détails (vêtements, corps des serpents) (*Laokoon, Opus nobile*, Heft 3, Bremen, 1957, p. 7). Cependant au XVI<sup>ème</sup>

(v. 42-43). L'auteur a donc, de plus, rivalisé avec la sculpture elle-même, en utilisant des procédés relevant non plus de l'art statuaire, mais de la poésie, et surtout, il propose différents temps pour décrire une sculpture qui n'en exprime qu'un.

J. Sadolet voulait faire un poème à la gloire des sculpteurs rhodiens et célébrer leur œuvre. Il devait donc, par sa poésie, qui est de l'ordre de l'écrit, faire transparaître la beauté du groupe statuaire qui est de l'ordre de l'image. Curieusement, au cours de la présentation de Laocoon et de ses enfants, le poète n'emploie jamais d'adjectif laudatif si ce n'est au v. 8<sup>54</sup> où l'adjectif *summus* peut être également considéré comme un éloge de la beauté de la sculpture. Tout est si beau que tout est digne de son attention et qu'il ne sait par où commencer (v. 8-11). Parmi les beautés innombrables du *Laocoon* (le père, les deux enfants, les serpents terrifiants) il y a ce que nous pourrions appeler le traitement «réaliste» du sujet, comme si Laocoon et ses deux enfants étaient de chair et d'os et souffraient réellement. Non seulement les douleurs et les blessures sont véritables, mais la pierre elle-même se meurt (v. 11). Cette qualité principale expliquerait que le poète n'ait plus ensuite une sculpture devant les yeux, dont il devrait nous décrire en esthète les mérites, mais un père et ses deux fils qui souffrent (v. 12-43).

Dans la glorification des sculpteurs, J. Sadolet fait proprement l'éloge de la qualité du travail artistique des rhodiens, de leur savoir faire. Le «réalisme» de la représentation est alors à nouveau mis en avant. Le marbre disparaît; toute impression de rigidité liée au support de l'œuvre est inexistante; la pierre est vivante. Le rapprochement dans le même vers des adjectifs *uiuus* et *rigidus* souligne bien la difficulté vaincue par les sculpteurs; la pierre dure est devenue figure animée (v. 50-51). Ils réalisent par leur art non seulement l'image de la vie, mais la vie elle-même; leur œuvre respire (*spiranti...marmore*, v. 51) et exprime des sentiments «réels» (*uiuus...sensus*, v. 51) aussi divers que la colère des serpents et la douleur de Laocoon et de ses deux fils; ils ont même

siècle une telle idée était exclue. Aucune trace de polychromie n'a d'ailleurs été relevée sur la statue.

54 L'adjectif *summus* peut avoir deux sens possibles et donc traduire deux idées différentes. S'opposant à l'adjectif *primus*, il met en évidence la difficulté qu'avait à surmonter l'auteur en réalisant un poème sur le groupe statuaire. Ici, il peut également prendre le sens de «beau» cf. G. Cambier, *O. c.* p. 170: «Que dire d'abord? Que qualifier de mieux réussi?».



pratiquement réussi à rendre les gémissements (...*aspicimus motumque iramque doloremque / et pene audimus gemitus...*, v. 52-53).

Dans le poème, nous trouvons deux garants de la beauté de l'œuvre des trois artistes rhodiens: l'antiquité et les contemporains du poète. Dès le début, nous ne pouvons nous attendre qu'à une beauté remarquable de la sculpture, puisque le poète nous dit qu'il n'y avait pas d'œuvre plus noble aux yeux des anciens, qui étaient connaisseurs et bons juges<sup>55</sup> (...*nec docta uetustas / nobilius spectabat opus...*). A la fin du texte, l'œuvre acquiert cette fois toute sa valeur parce qu'elle a reçu une nouvelle consécration par les contemporains de la découverte du groupe statuaire qui lui rendent à nouveau hommage (v. 56-57).

L'objet que se proposait J. Sadolet — rendre la beauté de l'œuvre — était d'autant plus ardu que cette dernière réside dans la force des émotions que le groupe antique contient. Or, il a réussi à transposer toute la violence renfermée dans cette œuvre et la douleur ressentie par le personnage le plus important, Laocoon. La violence qui semble indicible, indescriptible, transparait dans l'effet que l'œuvre sculpturale produit sur le spectateur. L'âme est violemment éprouvée, et à la pitié qu'inspire un tel drame s'ajoute une grande part d'effroi (v. 12-13); bientôt le malaise s'intensifie et le regard lui-même ne peut que difficilement soutenir un tel spectacle (v. 17-18). La violence est également suggérée, dans la description de l'action des serpents, par le choix-même du vocabulaire, puisque dans ce passage abondent les verbes et les expressions évoquant l'emprisonnement de Laocoon et de ses deux enfants dans les anneaux des serpents: un même vers, par exemple, nous présente les trois corps enserrés dans un unique étau, enchaînés, d'autant plus étroitement ligotés que les replis des serpents sont multiples (v. 16).

Le poète n'est pas indifférent, face au déploiement de cette force aveugle qui se déchaîne contre le misérable père (v. 8) et qui déchire les bras chétifs des enfants (v. 35); il la condamne. Leur mort est inhumaine (v. 18) et la puissance libérée par les reptiles, brutale (v. 34). La douleur ressentie par la principale victime, Laocoon<sup>56</sup>, est fortement exprimée par deux images successives: celle

55 J. Sadolet pense ici au passage fameux de Pline l'Ancien, *Loc. cit.*

56 Le poète ne s'attarde pas sur la traduction physique des souffrances des deux enfants puisque l'un est mourant et l'autre n'a que les seuls pieds pris dans les anneaux de la queue d'un des serpents. Sa souffrance est toute spirituelle: il est encore indemne mais sait qu'il est également condamné.

d'un corps qui se tord et l'intumescence des chairs asphyxiées. Tout d'abord, les membres du malheureux prêtre se tordent, son torse se creuse (v. 21-22). La douleur devenant intolérable (v. 23 et 25), Laocoon cherche à se dégager; ses nerfs sont tendus, ses muscles contractés dans un suprême effort (v. 26-27). Le corps alors, étroitement ligoté, souffre et se gonfle dans une proportion marquée par la succession, en deux vers, de trois verbes synonymes: les jambes enflent, les organes vitaux obstrués sont boursoufflés et les veines turgescents (v. 32-33). Pourtant, même au paroxysme de la douleur, alors qu'il vient d'être violemment mordu, Laocoon ne crie pas; il pousse une plainte terrible, «un gémissement immense» qui semble se prolonger et s'atténuer, tandis que Laocoon tente de repousser le reptile, de se dégager de ses anneaux, et ne peut alors plus supporter une telle violence, pour devenir un murmure à peine perceptible (v. 23-24 et 28). Les enfants de Laocoon ne crient pas non plus. Le premier agonise et il appelle son père dans un dernier soupir (v. 37); le deuxième, encore épargné, attend en silence sa fin prochaine.

Le poète avait donc réussi bien plus qu'une simple description de l'œuvre antique, mais avait, par son interprétation, fait transparaître toute sa beauté et sa force. C'est ce qui explique le succès de son poème et sa longévité. Au début du XVIIIème, J. Richardson écrivait que le plus beau poème réalisé sur le *Laocoon* était celui de J. Sadolet, où la description était, à certains égards, plus belle que l'œuvre elle-même, surtout quand il parle des deux fils qui, dans le groupe, n'égalent pas, loin de là, Laocoon<sup>57</sup>. G. E. Lessing, quant à lui, considérait que ce poème, qu'il jugeait digne d'un poète de l'Antiquité, pouvait, à lui seul, tout à fait remplacer une gravure<sup>58</sup>. En fait, l'étude du poème de J. Sadolet permet de retrouver les problèmes posés par le groupe du Laocoon au XVIIIème siècle. En effet, le rapport entre l'œuvre sculpturale et le texte de Virgile, et la question de savoir qui des sculpteurs ou du poète avait inspiré l'autre, furent longuement débattus. Le penseur dont le nom est principalement lié à cette polémique est, bien entendu, G. E. Lessing qui consacra tout un chapitre de son *Laocoon* à

57 Cf. J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture* par MM. Richardson, Père et Fils, 3 vol., Amsterdam 1728, dans le vol. III (version augmentée de l'Account en 1722, en deux parties), 512-513.

58 Cf. Présentation par J. Bialostocka et traduction, *O. c.*, p. 72, note 2 (cette remarque était également en note dans l'édition originale de G. E. Lessing).

tenter de poser les bases du problème, et à démontrer son hypothèse, selon laquelle les auteurs du *Laocoon* avaient imité Virgile. Les arguments qu'il donne se reflètent en partie dans notre réflexion sur le rapport entre l'œuvre de Sadolet et de Virgile. Il pense en effet — d'ailleurs en faisant la comparaison entre Virgile et la représentation de l'œuvre antique dans le poème de J. Sadolet — «que si Virgile avait pris le groupe pour modèle, il ne se serait sans doute pas contenté de laisser entrevoir, sans plus, l'emprisonnement des trois corps en un seul nœud<sup>59</sup>».

D'autre part, les penseurs du XVIII<sup>ème</sup> siècle étaient tout aussi troublés que J. Sadolet. La souffrance de Laocoon est reconnue de tous. Comme dans le poème du XVI<sup>ème</sup> siècle, elle transparaît dans l'effet qu'elle fait sur celui qui la regarde: il est violemment éprouvé à la vue de cette œuvre. J. J. Winckelmann écrit, dans ses *Réflexions*, qu'on croit presque ressentir soi-même la douleur, et que la détresse de Laocoon nous pénètre au fond du cœur<sup>60</sup>, tandis que Diderot considère qu'un tel spectacle vous jette dans «une profonde mélancolie»<sup>61</sup>. Le Laocoon fait même frissonner Falconet<sup>62</sup> et T. B. Eméric-David<sup>63</sup>, et frappe d'horreur A. L. Hirt<sup>64</sup> qui est étreint par cette vision effrayante. Pourtant, pour terrible qu'elle soit, cette œuvre n'en est pas moins belle. Sa beauté est unanimement reconnue, même de W. Hogarth qui était cependant le «défenseur de l'art moderne»<sup>65</sup>. Se pose alors le problème de la convenance; les artistes rhodiens devaient-ils représenter Laocoon, un prêtre de Neptune, dans sa nudité?

Les avis des esthètes du XVIII<sup>ème</sup> siècle sont très partagés. F. Algarotti, par exemple, considère que les sculpteurs ont péché contre la décence, et même la vraisemblance, puisqu'ils ont pris la liberté de figurer Laocoon nu alors qu'il était en train de sacrifier

59 Cf. Présentation par J. Bialostocka et traduction, *O. c.*, 73.

60 J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Trad. Léon Mis, collection bilingue des classiques étrangers, Paris, Aubier, éd. Montaigne, 1954, 143 et 145.

61 *Lettres à Sophie Volland*, Babelon 1938, I, 303.

62 *Oeuvres diverses concernant les arts par...*, nouvelle édition en 3 tomes, Paris, Didot Fils, Jombert jeune, 1787, tome III, *autres errata*, 276.

63 *Recherches sur l'art statuaire chez les anciens et les modernes*, Paris 1805, 345.

64 «Laocoon», *Die Horen*, Stuttgart 1797, X, 1-25, ici, 2.

65 Cf. W. Hogarth, *Analyse de la beauté*, intro., trad. et notes par O. Brunet, Paris, A. G. Nizet, 1963, p. 169.

au dieu devant le peuple troyen; vouloir montrer son habileté n'est pas une excuse à ses yeux<sup>66</sup>. Pourtant, la plupart des auteurs considèrent, comme Hagedorn, que, s'il y a eu violation de la convention, elle n'est pas une faute puisque, sans la nudité, cette œuvre n'aurait jamais pu exister<sup>67</sup>. En effet, c'est la nudité qui permet l'expression de la souffrance, dans la représentation des muscles du corps.

Cependant, le *Laocoon* est également interprété comme la représentation de la force de l'âme et de la beauté. Le combat entre la douleur et l'âme se traduit dans la figuration même des muscles du prêtre. J. J. Winckelmann, notamment, considère, entre autre, que si la souffrance fait gonfler les muscles et contracte les nerfs, la force de l'âme, quant à elle, éclate sur le front sillonné, la poitrine opprimée retenant la douleur, et les flancs creusés montrant que Laocoon étouffe ses gémissements<sup>68</sup>. D'autre part, la beauté de Laocoon dans la douleur, témoigne de ses qualités morales, de son âme supérieure<sup>69</sup>. La douleur n'est donc que matérielle, l'âme a conservé toute sa dignité.

Se pose alors le problème de l'interprétation de la bouche de Laocoon: le prêtre crie-t-il, ou bien se plaint-il seulement? Pour J. J. Winckelmann, comme d'ailleurs pour J. Sadolet dont on peut rapprocher l'interprétation du *Laocoon*, toutes proportions gardées, des pensées winckelmanniennes, la physionomie du prêtre exprime les plaintes et non les cris; l'ouverture de la bouche ne permet pas les cris horribles du Laocoon<sup>70</sup> de Virgile.

Le *Laocoon*, enfin, a été considéré comme l'expression de la souffrance et de la beauté. Ainsi pour G. E. Lessing, comme pour J. J. Winckelmann, Laocoon ne montre pas les traits de la rage, mais les raisons n'en sont point morales; elles sont esthétiques<sup>71</sup>: les sculpteurs devaient choisir le moment le plus fécond possible, et s'ils avaient représenté l'expression la plus extrême, ils n'au-

66 Cf. F. Algarotti, *Essai sur la peinture (et sur l'Académie de France établie à Rome)*, Genève, Minkoff reprints, 1972, 100-101.

67 Cf. Hagedorn, *Réflexions sur la peinture*, trad. de l'allemand par Huber, Leipzig, Gaspar Fritsch, 1775, t. I, 219.

68 Cf. J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, trad. de l'allemand par Huber, Leipzig, chez l'auteur et Jean Gottl. Imman. Breitkopf, 1781, 79-80.

69 Cf. J. J. Winckelmann, *Réflexions...*, o. p., 145; cf. aussi T. B. Eméric-David, o. c. 393.

70 Cf. J. J. Winckelmann, *Réflexions...*, o. p., 143.

71 Cf. G. E. Lessing, *Le Laocoon ou les limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. par Ch. Vanderbourg, Paris. A.-A. Renouard, an X (1802), 2-3.

raient pas laissé la place à l'imagination<sup>72</sup>. De plus, les passions sur le visage et les contractions du corps détruisent les lignes de beauté. C'est pour cette raison que les sculpteurs n'ont pu représenter Laocoon la bouche ouverte.

Ce débat esthétique opposa, d'ailleurs, G. E. Lessing à E. Falconet. L'auteur allemand était, en effet, d'avis que l'ouverture de la bouche, en sculpture, était une image hideuse: «la simple ouverture de la bouche ... forme ... dans la sculpture un creux de l'effet le plus désagréable»<sup>73</sup>. A cette affirmation, E. Falconet répond en donnant deux exemples prouvant que le creux de la sculpture n'est nullement choquant, mais ajoute à l'expression. L'un des deux exemples est d'ailleurs pris dans le groupe sculptural du Laocoon lui-même. En effet, d'après cet auteur, «la douleur (fait) relever considérablement leurs sourcils <des enfants>, et ouvrir considérablement leur bouche pour exprimer par des cris tout le mal qu'ils ressentent»<sup>74</sup>.

G. E. Lessing, en ne niant pas que les Anciens aimassent à représenter la douleur pour elle-même, a ouvert la porte à des auteurs qui constituent ce que nous pouvons appeler la lignée de G. E. Lessing. Ce sont des penseurs comme F. Schiller et A. L. Hirt qui refusent la «pusillanimité» que l'on prête aux Anciens, et en particulier au *Laocoon* qu'ils considèrent comme l'expression du paroxysme de la douleur, du pathétique<sup>75</sup>. Ils refusent les raisons esthétiques de G. E. Lessing à propos du *Laocoon* et y voient le sublime de la violence, la représentation de la douleur pour elle-même. Alors Laocoon ne crie pas parce que l'esthétique l'interdirait, mais parce qu'il ne peut plus crier. La lutte avec les monstres ne commence pas, elle finit. C'est la douleur étouffée qui entr'ouvre les lèvres de la bouche<sup>76</sup>.

MATHILDE PIGEAUD

72 Cf. G. E. Lessing, *O. c.*, 22.

73 Cf. G. E. Lessing, *O. c.*, 19.

74 E. Falconet, *O. c.*, tome III, «Sur une opinion de Monsieur Lessing», 259.

75 Cf. F. Schiller, «Aesthetische Schriften», *Schillers sämtliche Schriften*, hrsgb. von R. Köhler, ed. Goedecke, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart 1871, t.X, *Über das Pathetische*, 150-177, surtout 150-166; cf. A. L. Hirt, *O. c.*, 7-10.

76 Cf. A. L. Hirt., *O. c.* 8-9.

## TEXTE DU POÈME DE J. SADOLET

- Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae  
 uisceribus, iterum reducem longinqua reduxit  
 Laocoonta dies; aulis regalibus olim  
 qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates,  
 5 diuinae simulacrum artis, nec docta uetustas  
 nobilius spectabat opus, nunc celsa reuisit  
 exemptum tenebris rediuiuae moenia Romae.  
 Quid primum summumue loquar? Miserumne parentem  
 et prolem geminam? An sinuatos flexibus angues  
 10 terribili aspectu? caudasque irasque draconum  
 uulneraque et ueros, saxo moriente, dolores?  
 Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat  
 pectora non paruo pietas commixta tremori.  
 Prolixum bini spiris glomerantur in orbem  
 15 ardentis colubri, et sinuosis orbibus errant,  
 ternaque multiplici constringunt corpora nexu.  
 Vix oculi sufferre ualent crudele tuendo  
 exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum  
 Laocoonta petit, totumque infraque supraque  
 20 implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.  
 Connexum refugit corpus torquentia sese  
 membra, latusque retro sinuatum a uulnere cernas.  
 Ille dolore acri et laniatu impulsus acerbo,  
 dat gemitum ingentem, crudosque euellere dentes  
 connixus, laeuam impatiens ad terga Chelidri  
 25 obiicit: intendunt nerui, collectaque ab omni  
 corpore uis frustra summis conatibus instat.  
 Ferre nequit rabiem, et de uulnere murmur anhelum est.  
 At serpens lapsu crebro redeunte subintrat,  
 lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.  
 30 Absistunt surae, spirisque prementibus arctum  
 crus tumet, obsepto turgent uitalia pulsu,  
 liuentesque atro distendunt sanguine uenas.

- Nec minus in natos eadem uis effera saeuit  
implexuque angit rapido, miserandaque membra  
35 dilacerat: iamque alterius depasta cruentum  
pectus, suprema genitorem uoce cientis,  
circumiectu orbis ualidoque uolumine fulcit.  
Alter adhuc nullo uiolatus corpora morsu,  
dum parat adducta caudam diuellere planta,  
40 horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,  
et iam iam ingentes fletus lacrimasque cadentes  
anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni  
qui tantum statuistis opus iam laude nitentes,  
artifices magni (quanquam et melioribus actis  
45 quaeritur aeternum nomen, multoque licebat  
clarius ingenium uenturae tradere famae,  
attamen ad laudem quaecumque oblata facultas  
egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti)  
uos rigidum lapidem uiuis animare figuris  
50 eximii et uiuos spiranti in marmore sensus  
inserere: aspiciamus motumque iramque doloremque,  
et pene audimus gemitus; uos extulit olim  
clara Rhodos, uestrae iacuerunt artis honores  
tempore ab immenso, quos rursus in luce secunda  
55 Roma uidet, celebratque frequens: operisque uetusti  
gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est  
ingenio, aut quouis extendere fata labore,  
quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

P. Laurens, *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine dans l'Europe de la Renaissance*, Textes choisis, présentés et traduits par..., Leiden 1975, Tome I, pp. 214-216.



*Laocoontis signum e marmore mira arte factum, in Pontificio uiridario, Romae, non quale a Virgilio, ac Plinio, sed cuiusmodi a Graecis Poetis describitur.*

CAVALIERI 1585