

Catherine PEZERET

ETIENNE DOLET LECTEUR DES *VERRINES*
DANS L'ARTICLE *INSTITUTUM*
DES *COMMENTAIRES DE LA LANGUE LATINE*

Étienne Dolet est bien connu pour son tragique trépas sur le bûcher le 3 août 1546, après une courte vie d'érudit et d'imprimeur libre-penseur. Né en 1508 à Orléans, il fréquenta la « pédagogie » que l'humaniste et philologue Nicolas Bérauld avait fondée à Paris ; sous sa tutelle, il découvrit avec passion les œuvres de Cicéron, comme il le raconte au début du tome I des *Commentaires de la Langue Latine* :

Atque adeo cum annos sexdecim (...) Lutetiae Parisiorum positus Grammaticae rudimentis me primum Ciceronis lectioni dedi, et Latine loquendi modos attentius observans, hos mihi Commentarios coepi conficere (...). Creverunt simul hi cum aetate et studiorum meorum progressu.

Et quand j'eus à peine seize ans, possédant les rudiments de grammaire appris en la Lutèce des Parisiens, je m'adonnai d'abord à la lecture de Cicéron et, observant avec grande attention les styles de la langue latine, je commençai à composer les *Commentaires* que voici. Ils grandirent en même temps que mon âge et mes progrès dans les études¹.

Après avoir sacrifié aux usages du « voyage d'Italie » pour parfaire sa culture et sa connaissance de l'éloquence (1526-1532), après être passé à Toulouse de 1532-1534, il s'installa à Lyon, où il commença ses travaux de philologue humaniste et d'imprimeur. Il devint même le chef charismatique du *sodalitium lugdunense*, cercle humaniste fréquenté par des poètes néo-latins comme Jean Salmon Macrin², Gilbert Ducher³, Nicolas Bourbon⁴ et par les poètes français Clément Marot et Maurice Scève. A force de publier des ouvrages d'obédience évangélique à partir de 1542, il fut condamné pour hérésie en 1546. Il mourut brûlé en place Maubert la même année⁵.

Le sujet de cet article ici peut paraître paradoxal car il prétend porter sur les relations entre Dolet et les arts figurés. Or, cet humaniste n'a guère abordé cette question, tout entier passionné

¹ E. Dolet, *Commentaires de la Langue Latine*, Lyon, Gryphe, 1536-38, tome I, fol. 4r.

² Jean Salmon Macrin (1490-1557), célèbre poète néo-latin, acclimata à la France la veine du lyrisme familial. Je renvoie aux articles de P. Galand-Hallyn sur cet auteur : « Marot, Macrin, Bourbon : 'Muse naïve' et 'tendre style' », *La Génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, éd. G. Defaux, Paris, Champion, 1997, p. 211-240 ; « Jean Salmon Macrin et la liberté de l'éloge », *Colloque international Chianciano-Pienza*, éd. L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 1999, p. 515-529 ; « L'Ode latine comme genre 'tempéré' : le lyrisme familial de Macrin dans les *Hymnes* de 1537 », *Humanistica lovaniensia*, 50, 2001, p. 221-26 ; « Le 'jour en trop' de Jean Salmon Macrin », *Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, éd. J. Lecointe, C. Magnien, I. Pantin, M. C. Thomine, Paris, Champion, 2002, p. 525-547 ; « Michel de L'Hospital à l'école de Jean Salmon Macrin », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance LXI-1*, 2003, p. 7-50. A paraître, par S. Laburthe, *Les Hymnes de 1537 de Jean Salmon Macrin, traduction, édition, commentaire*, Genève, Droz.

³ Gilbert Ducher, originaire d'Aigueperse en Auvergne, publia une édition des œuvres de Martial en 1526 et son propre recueil d'épigrammes en 1538.

⁴ Nicolas Bourbon (1503-1549), né à Vandoeuvre, fut d'abord élève au collège de Troyes, puis au collège de Montaigu. Après quelques années en Angleterre, il s'installa à Lyon en 1536 et se lia avec le cercle littéraire de la ville. Je renvoie à une édition récente de ses *Bagatelles* : N. Bourbon, *Nugae, Bagatelles*, traduction annotée de S. Laigneau, Genève, Droz, 2008.

⁵ La biographie d'Étienne Dolet par R. Copley Christie demeure la plus complète à ce jour : *Étienne Dolet, le martyr de la Renaissance. Sa vie et sa mort*, ouvrage traduit de l'anglais sous la direction de l'auteur par C. Stryienski, réimpression de l'édition de Paris, 1886, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

qu'il était par la littérature latine et l'illustration de la langue française à partir de 1539. Un des seuls textes théoriques où il aborde cette problématique, et selon un angle très réduit, est issu du tome I des *Commentaires de la Langue Latine*, paru en 1536. Il s'agit de l'article consacré à *l'opus vermiculatum*, la mosaïque, situé en appendice de l'article *institutum*, aux colonnes 718-719, dont voici la traduction⁶ :

Appendice

5 Je ne respecterais pas le but que je me suis proposé (*institutum*) si je ne te rendais pas claires et compréhensibles, grâce au secours d'une lecture abondante et zélée, les notions qui se trouvent très obscures lors d'un exposé rapide, mal connues du vulgaire et trop éloignées de l'intelligence de la jeunesse. C'est pourquoi, jugeant que la dernière expression de Cicéron n'était pas très facile à comprendre, à cause de l'emploi du mot *emblema*, j'ai décidé de développer l'explication du mot, de telle façon que rien ne reste obscur mais que tout soit plus limpide. Puis, j'ajouterai la signification du mot *argumentum* et *toreuma*.

10 Un *emblema* est un ouvrage de marqueterie garni et rempli de petits cubes placés à l'intérieur. Ainsi Cicéron, dans le *Brutus*, sur l'éloquence de M. Callidus : « chaque mot trouvait sa place et semblait, comme dit Lucilius, incrusté comme dans une mosaïque⁷ ». Et dans le *De Oratore*, il cite Lucilius au sujet du parfait agencement des mots : « O tes mots bien rangés ! O la rare industrie ! C'est une mosaïque, une marqueterie⁸ ! » « Mots bien rangés », dit-il, c'est-à-dire qu'il veut parler de formules aussi élégamment disposées dans le discours que des petits cubes dans un revêtement de sol fait de mosaïque. À leur sujet, Pline, au livre 35, déclare : « [on utilise] le marbre découpé et ciselé ou des plaques incrustées dont le dessin contourné représente objets et animaux⁹ ». Un ouvrage de ce genre se voit de nos jours en Italie, dans la Cathédrale de Sienne. On en voit aussi à Toulouse dans l'église de la Vierge, qu'on appelle, d'un nom antique et local, la Daurade.

20 Il y avait aussi chez les Anciens des mosaïques sur les vases d'argent, d'or et de style corinthien ; elles servaient d'ornement et on pouvait les ôter si on le désirait. On peut ainsi facilement comprendre ce phénomène dans le sixième discours contre Verrès. Dans ce discours, Cicéron rapporte que Verrès, préteur de Sicile, força de manière criminelle les habitants d'Haluntium à réunir tous les vases qui étaient à Haluntium en un seul tas ; cela fait, Verrès ôta à tous les vases leurs ornements en relief, partie la plus précieuse, au point que les habitants d'Haluntium rapportèrent chez eux des vases purs et nus, c'est-à-dire sans ornement de mosaïque ; les ciselures, c'est-à-dire les incrustations de métal et les ornements de mosaïque, restèrent chez Verrès grâce à un larcin bien impudent¹⁰. C'est à cause de cet événement que Cicéron nomme Verrès le « nettoyeur », par paronomase¹¹. Voici les mots de Cicéron : « Or, les vases furent apportés à Verrès et les frères Cybirates¹² convoqués. Ils désapprouvent le choix de quelques pièces ; celles qu'ils approuvent, ils en ôtent les incrustations et la marqueterie. Aussi les habitants d'Haluntium, leurs merveilles arrachées, rentrèrent chez eux avec de l'argent pur¹³ ». Et peu après, « ce qu'il avait détaché des brûle-parfums et des patelles, il le fixait avec tant de savoir sur des coupes d'or, il les incrustait avec tant de perfection

35

⁶ Le texte latin est reproduit dans l'annexe 1.

⁷ Cicéron, *Brutus* 274.

⁸ Cicéron, *De Oratore* 3, 171.

⁹ Pline, *Histoire Naturelle* 35, 1.

¹⁰ Episode raconté dans le *De Signis* 52-57.

¹¹ Cicéron, *De Signis* 53.

¹² Les frères Cibrates étaient les hommes de main de Verrès (*De signis* 30).

¹³ Cicéron, *De Signis* 52.

sur des vases à boire qu'on aurait dit que c'était, dès sa création, destiné à cela¹⁴ ». Ce terme désigne une mosaïque insérée, placée et appliquée de telle façon qu'elle est posée comme ornement temporaire et facile à ôter. On peut citer, pour ce sens, le livre II de Quintilien, où il écrit sur les lieux communs : « ceci est tellement clair que des avocats, qui n'étaient pas sans renom dans les offices publics, rédigeaient des développements et les apprenaient par cœur avec grand soin pour les avoir à leur disposition, quand l'occasion s'en présenterait, comme autant d'appliques ornementales (mosaïques) pour parer leurs improvisations¹⁵ ».

Les *argumenta* (sujets en relief), eux, sont placés devant les représentations figurées d'objets, les personnages et les rangées de sculptures. Quintilien, au livre V, déclare : « il apparaît qu'on entend par ce mot toute matière sur laquelle on doit écrire. Et ce n'est pas étonnant, puisque le terme est aussi répandu chez les auteurs. Aussi trouve-t-on chez Virgile : *argumentum ingens*¹⁶ (« sujet très répandu ») ; un ouvrage qui aborde un assez grand nombre de thèmes est appelé généralement *argumentosum*¹⁷ ». Ainsi, Cicéron dans le livre VI des *Verrines* : « ces portes étaient ornées de sujets d'ivoire ; Verrès les fit détacher tous ; il ôta et emporta une très belle tête de Gorgone avec sa chevelure de serpents¹⁸ ». Suétone : « entre les sujets des pyrrhiques, un taureau saillit Pasiphaé, qui était, ainsi que le crurent beaucoup de spectateurs, renfermée dans une vache de bois¹⁹ ».

C'est maintenant l'heure de parler du terme *toreuma*. On appelle ainsi les ouvrages sculptés ou ciselés en n'importe quelle matière ; on les tient pour des merveilles. Bien que le terme soit grec, les Latins l'utilisent comme un terme latin. On appelle aussi *toreuma* des coupes à boire faites au tour et ciselées. En latin, on dit que ces ouvrages sont tournés à cause du tour grâce auquel on réalise ce genre d'ouvrages. Cicéron, dans le *Contre Pison* : « rien chez lui de magnifique, rien de délicat, rien de recherché, rien de coûteux, hormis ses folles amours. On n'y voit pas de vases d'or ou d'argent ciselés, mais de très grandes coupes qu'il a fait venir de Plaisance, pour ne point paraître mépriser les siens²⁰ ». De même, dans les *Verrines*, livre IV : « La chose est rapportée à Verrès lui-même, qui la décide selon sa coutume. Il emporte (de chez Artémon) des vases ciselés, renommés et précieux²¹ ». De même, dans le livre VI des *Verrines* : « Verrès apprit qu'il avait de très beaux vases travaillés au tour, entre autres, deux coupes, de celles qu'on appelle Héracléennes, ouvrages admirables de Mentor²² ». Salluste dans *Catilina* : « Ils achètent des tableaux, des statues, des objets d'art²³ ». Mais passons à un autre sujet. Que ces propos soient écrits en appendice.

¹⁴ Cicéron, *De Signis* 54.

¹⁵ Quintilien, *Institution Oratoire* II, 4, 27.

¹⁶ Virgile, *Enéide* 7, 791.

¹⁷ Quintilien, *Institution Oratoire* V, 10, 9-10.

¹⁸ Cicéron, *De Signis* 124.

¹⁹ Suétone, *Vie de Néron* 12.

²⁰ Cicéron, *Contre Pison* 27.

²¹ Cicéron, *Contre Verrès*, IV, 128.

²² Cicéron, *De Signis* 38.

²³ Salluste, *Catilina* 20.

Je me propose donc d'examiner la démarche que Dolet adopte dans cet article philologique, avant d'élargir la réflexion à ses autres œuvres et de tenter de mesurer ses conceptions en matière d'art à l'aune de celles de ses contemporains.

EXAMEN DE LA DEMARCHE DE DOLET

Méthode et richesse de l'analyse

L'aspect le plus frappant de cet extrait est la volonté pédagogique et l'érudition de l'auteur. Comme dans le reste des *Commentaires de la Langue Latine*, où Dolet explore les *realia* de l'âge d'or de la latinité grâce au recensement d'expressions appartenant au corpus cicéronien, le philologue adopte ici une démarche qu'il veut méthodique, rigoureuse et pédagogique, à la manière des érudits humanistes.

Comme le titre l'indique, ce développement sert à compléter, en appendice, les explications relatives au terme *institutum*, qui signifie « plan de conduite ». À la fin de cet article, Dolet avait cité le paragraphe 46 du *De Signis* contenant le terme *emblema*, où Cicéron raconte une anecdote sur Verrès qui, fidèle à son habitude, emprunte des objets, ici un encensoir, pour en ôter les décorations, ou *blemata* :

Num etiam de L. Papyrio, uiro primario, locuplete honestoque equite Ro., thuribulum emisti ? qui pro testimonio dixit te, cum inspiciendum poposcisses, auulso emblemate remisisse ; ut intellegatis in homine intellegentiam esse non avaritiam, artificii cupidum non argenti fuisse, nec solum in Papyrio fuit hac abstinentia ; tenuit hoc institutum in thuribulis omnibus quaecumque in Sicilia fuerunt. Incredibile est autem quam multa et quam praeclara fuerunt.

Et à L. Papyrius aussi, homme de premier mérite, riche et honorable chevalier romain, l'encensoir, l'as-tu acheté ? En déposant, il a dit qu'ayant demandé cet objet pour l'examiner tu l'as renvoyé sans les figures en mosaïque : goûtez ainsi le goût de cet homme ; comprenez qu'il n'a pas été avide, qu'il a été passionné pour une œuvre d'art et non pour une pièce d'argenterie. Et ce n'est pas seulement à propos de Papyrius qu'il a montré cette réserve ; il a suivi même plan de conduite au sujet de tous les encensoirs qui purent se rencontrer en Sicile. Or, vous ne sauriez croire combien ils étaient nombreux et beaux²⁴.

C'est pourquoi le philologue Dolet prend soin de développer une sorte de parenthèse sur le terme peu courant et un peu technique d'*emblema*. L'introduction annonce elle aussi la volonté pédagogique de son auteur car il implique son interlocuteur, en précisant, dès la ligne 1, « *nisi quae in transcursu subobscura [...] explicata cognitaque redderem* », démarche que confirme son examen méthodique et successif des termes *emblema*, *argumentum* et *toreuma*. L'érudit a enfin pris soin d'ajouter des manchettes, dans l'ordre, *emblema*, *vermiculatum opus*, *expositio loci Ciceronis*, *argumenta*, *argumentosum opus*, *toreuma*, *tornata opera*. Or, on sait combien ces manchettes, chez les éditeurs humanistes, et en particulier chez Dolet, sont importantes, car elles servent à mettre en lumière des idées importantes et font aussi office de pense-bête²⁵.

Dolet fait aussi appel à sa connaissance approfondie de la littérature latine. Ses sources semblent en effet assez variées, apparemment dans un souci d'exhaustivité : Cicéron est abondamment cité car il constitue le support majeur de Dolet dans les *Commentaires de la Langue latine*. Ce dernier cite un extrait du *Brutus*, aux lignes 9-10, lorsqu'il évoque Marcus Callidius, orateur contemporain de Cicéron, devenu célèbre en 57 et qui embrassa plus tard le parti de César. Il cite plus loin (l. 10-11) le *De Oratore*, pour analyser un premier sens du terme *emblema*. Aux lignes 51-54, il évoque le discours *Contre Pison*, où Cicéron parle des grandes coupes de ce

²⁴ Traduction Belles-Lettres.

²⁵ E. Dolet, *Orationes duae in Tholosam*, par K. Lloyd-Jones et M. van der Poel, Genève, Droz, 1992, p. 33.

personnage (*toreuma*) pour preuve de son hédonisme excessif. L'orateur romain apparaît aussi comme le spécialiste des statues et des œuvres d'art ; c'est pourquoi de nombreuses citations sont empruntées au *De Signis*. Par ailleurs, l'humaniste emprunte à un autre rhéteur, Quintilien (l. 34-37 et 39-42), puis à deux historiens, Salluste évoquant Catilina qui vitupère contre les nouveaux riches (l. 58-59), et Suétone décrivant les jeux donnés par Néron, parmi lesquels des pyrrhiques, danses guerrières à thème (l.45-46). Du reste, aux lignes 14-15, apparaît aussi un scientifique, Pline l'Ancien, qui, au début du livre XXXV de l'*Histoire Naturelle*, explique que la peinture est tombée en désuétude et se trouve désormais remplacée par la marqueterie et les mosaïques.

L'humaniste semble aussi faire appel à ses expériences personnelles qui dénotent un certain pittoresque. On note en effet une référence au *duomo* de Sienne, dont le pavement est formé de cinquante-six panneaux de marqueterie, réalisé entre le XIV^e et le XVI^e siècles, représentant des Sibylles, des allégories et des scènes de l'Ancien Testament ; les figures sont blanches sur fond noir, leurs traits gravés dans le marbre et noircis à l'asphalte naturel, ou composées de marbres de différentes couleurs. Peut-être peut-on supposer, pour le moment, que Dolet s'y rendit lors de son voyage en Italie. Il mentionne aussi la Basilique Notre-Dame la Daurade, à Toulouse ; le terme « daurade » vient, selon ses explications, fort vraisemblables, d'un adjectif vieilli signifiant qu'elle était dorée ; en effet, cette église, érigée au V^e siècle après J.-C., et accolée à un monastère, comme l'indique la gravure située en annexe 2, était décorée de mosaïques à fond d'or, jusqu'au XVIII^e siècle où elle se trouva en si mauvais état qu'on la détruisit ; il est fort possible que Dolet ait visité ce sanctuaire lors de ses études à Toulouse, de 1532 à 1534 ; c'était en ces lieux que, le 3 mai de chaque année, depuis 1324, avait lieu la cérémonie de bénédiction des fleurs (le souci, la violette et l'églantine), récompenses pour les vainqueurs des Jeux Floraux auxquels participa Dolet en 1534.

À première lecture, l'érudit humaniste semble vouloir faire preuve de méthode et d'exhaustivité dans son analyse d'une réalité artistique. Cependant, l'on décèle quelques entorses à la rigueur scientifique.

Entorses à la rigueur scientifique

Les sources de Dolet se révèlent en effet incomplètes. Pour le terme *emblemata*, il omet une occurrence importante présente chez Pline l'Ancien : au livre XXXIII, 156, ce dernier, après avoir énuméré tous les grands sculpteurs de coupes de l'Antiquité, évoque l'artiste Pythéas, auteur d'une coupe représentant Ulysse et Diomède affairés à s'emparer du Palladium de Troie. Ce passage aurait pu intéresser Dolet parce qu'il était en prose et se rapportait exactement à son sujet²⁶. Pour le terme *toreuma*, pourquoi ne pas citer les neuf occurrences que l'on trouve chez Martial, alors que ses *Épigrammes* connurent un réel succès au XVI^e siècle²⁷ ? Le genre de l'épigramme était alors fort à la mode, et deux ans plus tard, Dolet en composa un recueil où il imitait, dans maintes pièces, les thématiques et le style du poète de Bilbilis. Si l'on examine les épigrammes de Martial, on constate que la deuxième occurrence, en 4, 39,

*Argenti genus omne comparasti,
et solus ueteres Myronos artes,
solus Praxitelus manum Scopaeaque,
solus Phidiasci toreuma caeli,
solus Mentoreos habes labores.*

Tu t'es procuré tous les genres possibles d'argenterie. Tu es le seul à posséder les antiques chefs d'œuvre de Myron, le travail de Praxitèle et de Scopas, les productions du burin de Phidias ou les ouvrages de Mentor²⁸.

²⁶ Pline, *Histoire Naturelle* XXXIII, 156: *Fuit et Pytheas, cuius duae unciae XX unierunt : Ulixes et Diomedes erant in phialae emblemata Palladium subripientes.*

²⁷ Le Lyonnais G. Ducher, que fréquentait Dolet, en fournit une édition en 1526.

²⁸ Martial, *Épigrammes*, texte établi et traduit par J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

évoque aussi le sculpteur Mentor, auteur des fameuses coupes « héracléennes » dont il est question dans le *De Signis*, passage précis que cite Dolet dans son appendice (l. 56-58). Par ailleurs, l'ensemble des épigrammes de Martial permet de discerner la polysémie du terme, tantôt vase ciselé et raffiné (3, 35 ; 4, 39 ; 8, 6 ; 10, 87 ; 11, 11 ; 14, 102) ; tantôt coupe grossière faite au tour (4, 46 ; 12, 74 ; 14, 94). Pour un article philologique qui prétend être complet, leur examen eût été fructueux. Enfin, puisque Dolet cite Suétone, pourquoi ne renvoie-t-il pas à cet auteur pour une autre occurrence du terme *toreuma*, en *Vie de César*, 47 : *gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui semper animosissime comparasse*.

Il est aussi particulièrement étonnant que l'humaniste ne dise pas un mot du sens contemporain d'*emblemata*. Certes, cela n'est pas son propos, puisque les *Commentaires de la Langue Latine* sont censés explorer le sens des mots latins à l'époque de Cicéron. Mais il est surprenant qu'il n'évoque pas les fameux *Emblèmes* d'Alciat, parus cinq ans plus tôt seulement, en 1531, à Paris, chez Wechel ; il s'agissait alors d'un ouvrage qui inaugurerait un sens extrêmement nouveau du terme *emblemata*, puisque l'auteur milanais y alliait, pour la première fois, image et texte, pour mettre en scène des proverbes bien connus de la sagesse antique. Or, Dolet connaissait l'œuvre d'Alciat : il s'en inspire dans ses œuvres poétiques²⁹ et s'était d'ailleurs trouvé à Paris à la fin de l'année 1534, époque où l'éditeur Wechel en proposait une nouvelle édition³⁰. En outre, les travaux de décoration du château de Fontainebleau avaient débuté en 1531-1532 ; deux artistes italiens, Le Rosso et Le Primatice, mandés par le roi François I^{er}, y conçurent en son honneur une galerie proposant un parcours emblématique où les fresques étaient constamment commentées par d'autres images, à la manière de l'emblème³¹. C'est dire si le genre était à la mode.

Bien plus grave, Dolet emprunte à des textes contemporains sans faire connaître ses larcins. Petrus Dasypodius (1495-1559), lexicographe d'origine suisse, fit paraître en 1535 un *Dictionarium Latino-germanicum*, chez Rihel, à Strasbourg³². Cet ouvrage connut un grand succès et fut réédité maintes fois au XVI^e et même au XVII^e siècle dans toute l'Europe du nord. Dans son édition de 1535, il donne cette définition du mot *emblemata* : « *Emblemata, quicquid ornatus gratia inseritur, emblemata dicitur, id est, insitum uel insertum* ». On n'est pas loin du texte de Dolet, qui dit : « *Quod uero emblemata insertum quid, et insitum significat* ». Si le doute subsiste pour cet auteur, il est absolument certain, en revanche, que Dolet emprunte à Guillaume Budé. Ce grand helléniste (1468-1540) fut le premier à défendre l'honneur artistique de la France face aux Italiens. Il publia en 1529 des *Commentaires de la Langue grecque* qui inspirèrent visiblement beaucoup Dolet lorsqu'il songea à ses *Commentaires de la Langue Latine* : il y emploie la même méthode d'exploration des mots par champs sémantiques et réseaux lexicaux. En 1508, Budé avait publié des *Annotations aux Pandectes*³³, ouvrage dans lequel il examinait les décisions des anciens jurisconsultes romains en les débarrassant des exégèses moyenâgeuses des juristes italiens Accurse (XIII^e siècle) et Bartole (XIV^e siècle). Au milieu de ces analyses juridiques se situent de nombreuses digressions et c'est en réalité à celles-ci que Dolet emprunte de la ligne 7 à la ligne 37 : il compile le folio 85v. pour le terme *emblemata* ; et de la ligne 47 à 51, il plagie le folio 128r. et v. pour le terme *toreuma*. La comparaison des deux textes latins permet de voir le travail opéré par Dolet³⁴. Si l'on fait le bilan de ce qui lui est propre, il reste l'introduction composée des déclarations d'intention ; la référence à la Basilique Notre Dame la Daurade ; le développement sur les *argumenta* ; certaines citations de Cicéron (l. 43-45 et 51-58), les références à Suétone (l. 45-46) et à Salluste (l. 58-59).

²⁹ Je renvoie à mon analyse dans l'ouvrage suivant : C. Langlois-Pézeret, *Etienne Dolet ou la couronne d'Hercule : Les Carmina (1538), édition traduite et commentée précédée d'une introduction sur sa poésie*, Genève, Droz, 2009, p. 206-208.

³⁰ *Andreae Alciati Emblematum libellus*, Paris, C. Wechel, 1534, in-8° [BNF Gallica NUMM 70302]. On sait, par l'épigramme II, 8 des *Carmina* (1538), que Dolet avait l'habitude de se rendre chez les éditeurs, en quête de nouveautés littéraires ; dans cette pièce, il raconte sa découverte des *Hymnes* de Macrin en 1537.

³¹ H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Flammarion, 1996, p. 61 sq.

³² P. Dasypodius, *Dictionarium latino-germanicum*, Strasbourg, Rihel, 1535.

³³ G. Budé, *Annotationes Guillelmi Budei, parisiensis, secretarii regii, in quattuor et viginti Pandectarum libros, ad Joannem De ganaium, cancellarium Franciae*, Paris, J. Bade, 1508, in-fol.

³⁴ Dans l'annexe 2, je présente le texte de Budé face au texte de Dolet.

Ces repérages permettent de comprendre que Dolet ne s'est pas pleinement investi dans l'écriture de cet article. Ses connaissances ne sont pas de première main ; il n'a pas non plus actualisé l'article de Budé qui ne pouvait connaître les *Emblèmes* d'Alciat en 1508. Ce dernier détail donne l'impression que les arts visuels ne passionnent pas énormément l'humaniste, comme le confirme l'examen de ses autres œuvres sur le sujet.

DOLET ET LES ARTS VISUELS DANS LES *COMMENTAIRES* ET LES *CARMINA*

L'application de critères rhétoriques à l'art

Dolet, comme nombre de ses contemporains³⁵, juge l'art selon un critère rhétorique et non pictural ou artistique, preuve supplémentaire qu'il ne cherche pas réellement à prendre en compte les particularités de ce domaine.

À plusieurs reprises, comme on l'a dit plus haut, Dolet s'appuie sur des citations rhétoriques pour illustrer son analyse : quand il cite le *Brutus* et le *De Oratore* des lignes 9 à 12, il use, pour expliquer le terme *emblema*, de la boutade de Lucilius, image rhétorique soulignant la rigueur de la composition d'un discours. Il emprunte aussi à Quintilien l'image de l'emblème (l. 34-37) : elle s'applique aux développements que les avocats apprennent par cœur pour les insérer à loisir dans une improvisation. Et quelques lignes plus loin, Dolet cite encore Quintilien dont le terme *argumentum* concerne la production littéraire. Ainsi, lorsqu'il décrit et tente d'expliquer l'art de la mosaïque ou des figures en relief, Dolet parle en termes rhétoriques et n'apporte, à la vérité, pas beaucoup de renseignements sur l'art qu'il évoque. Il applique à l'art de la marqueterie des critères qu'il connaît et qui sont pratiqués de tous à son époque. Ce faisant, il ne fait que reprendre la tradition de critique picturale qui, depuis l'Antiquité et à la Renaissance, empruntait les catégories de Cicéron et de Quintilien pour parler de tableaux. S'appuyant sur quelques images d'Aristote (*Poétique* 1448 a, où il parle de la façon des peintres dans le domaine de l'imitation, et 1450 a, où il compare l'intrigue d'une tragédie aux couleurs d'une peinture) et d'Horace (*Art Poétique*, avec sa fameuse formule *Ut pictura poesis*), les humanistes continuèrent le parallèle³⁶. Même Alberti, critique novateur car il était peintre en même temps qu'érudit, ne pouvait s'empêcher de diviser son art en trois parties, *circumscriptione*, *compositione* et *receptione di lumi*, qui rappellent les trois catégories de Cicéron *inventio*, *dispositio* et *elocutio* ; dans la *compositione*, il usait, selon M. Baxandall, d'une métaphore des parties et des étapes du tableau qui rappelle l'agencement des phrases chez Cicéron, du mot à la proposition, puis à la période³⁷. Dolet ne fait donc qu'appliquer les critères de son époque et y trouve un autre terrain pour rappeler ses convictions profondément cicéroniennes puisque c'est à l'aune de son modèle que l'on analyse tous les domaines.

D'ailleurs, cette démarche est fréquente dans son œuvre toute entière. Dans certains articles des *Commentaires de la Langue Latine* dont le titre laisserait supposer qu'ils sont consacrés à l'art, le même glissement s'opère, comme dans l'article *monumenta*, situé à la colonne 1302 du tome I :

Quem ex literarum studiis et librorum confectione fructum maxime expetimus atque speramus, nimirum posteritatis laudem et memoriae sempiternae monumenta, mihi certe visum est [...]. Monumentum vero [...] est quod nos alicuius rei praeteritae moneat : ut sepulchra, statuae, inscriptiones, libri, carmina, historia, documenta, commentaria, literae, extractio, ornamentum, publicum opus, trophaeum, moles.

Je crois avoir déjà évoqué combien j'espère et j'attends de fruits de l'étude des lettres et de la composition d'ouvrages : assurément, la louange de la postérité et le « monument » d'un souvenir éternel [...]. Mais un « monument » [...], c'est ce qui nous rappelle le passé, comme les tombeaux,

³⁵ *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, s. d. P. Galand-Hallyn et F. Hallyn, Genève, Droz, 2001, p. 616 sq.

³⁶ R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècles*, Macula, 1991.

³⁷ M. Baxandall, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989, p. 69-70.

les statues, les inscriptions, les livres, les poèmes, l'Histoire, les documents, les commentaires, les lettres, la l'architecture, l'ornement, l'œuvre publique, le trophée, une masse de travail.

Derrière l'énumération finale, on distingue les obsessions de Dolet pour la littérature, car les ouvrages architecturaux cèdent vite la place à une série d'activités qui rappellent sa propre pratique : *libri* renvoie à l'éditeur qu'il est déjà en train de devenir, *carmina* annonce le titre qu'il choisira pour son recueil d'épigrammes en 1538, *historia* rappelle que Dolet aurait aimé occuper le poste d'historiographe royal³⁸ ; les termes *documenta* et *commentaria* font évidemment référence à sa propre pratique de philologue.

Dans le *Dialogus de imitatione ciceroniana*³⁹, composé en 1535, où Dolet attaqua vivement Érasme sur son choix d'un style éclectique et préconisait l'imitation exclusive de Cicéron, il use à plusieurs reprises, en sens inverse, de la métaphore de la peinture pour parler de la composition stylistique :

Sententiarum varietatem, vim, copiam, gravitatem administrat magis natura quam imitatio. Neque aliter pictoris labor in irritum cadat, qui ad singulos linearum ductis, penicillos paratos coloresque in promptu non habeat, quam qui orationi conficiendae incumbens, sententias aliunde colligat, non eas ulro benigneque offerentem naturam sequatur.

C'est la nature, plus que l'imitation, qui assure la variété des phrases, leur force, leur abondance, leur poids. Et le peintre n'échoue pas de façon différente, lorsqu'il est amené à peindre chaque ligne mais n'a pas sous la main de pinceaux tout prêts ni de couleurs, que celui qui, s'appêtant à composer un discours, recueille des phrases ailleurs sans suivre sa nature qui lui en offre à volonté⁴⁰.

Voilà qui prouve que, chez Dolet, les domaines artistiques et littéraires sont analysés selon un langage commun, sans qu'on prenne en compte leurs particularités, signe, peut-être, de sentiments méprisants pour les arts.

Un sentiment de mépris pour les arts visuels ?

À la Renaissance, le vieux débat entre la poésie et les arts ressuscita de ses cendres et donna naissance au *paragone*, parallèle entre la peinture et la poésie d'une part, entre la peinture et la sculpture de l'autre. Ainsi, au Quattrocento, le théoricien Alberti écrivit un traité intitulé *De Pictura* (1436) qui réhabilitait l'art pictural et permettait de l'inscrire désormais parmi les arts libéraux⁴¹. A la même époque, Angelo Decembrio continuait à soutenir la primauté de la poésie car la peinture n'aurait su représenter « les qualités morales et les conceptions de l'esprit⁴² ». Vers la fin de ce siècle, Léonard de Vinci s'insurgeait justement contre ce point de vue et affirmait haut et fort la supériorité de la peinture en s'appuyant sur des arguments d'inspiration néo-platonicienne : la poésie concerne l'ouïe, sens inférieur dans la classification de Marsile Ficin, tandis que la peinture sollicite le sens de la vue, supérieur s'il en est⁴³.

³⁸ Je renvoie à mon article « Des *Poemata* aux *Fata* : Étienne Dolet metteur en scène de sa propre carrière », à paraître en 2009 dans les *Mélanges en l'honneur du Professeur J. Dauphiné*, Paris, Champion.

³⁹ *Dialogus de Imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus, pro Christophoro Longolio*, Lyon, Gryphe, 1535, in-4° [BNF Gallica NUMM 79131]. Édition moderne: *Dialogus de imitatione ciceroniana, Erasmianus sive Ciceronianus*, fac simile du *Dialogus de Imitatione Ciceroniana*, introduit et commenté par E. V. Telle, Genève, Droz, 1974.

⁴⁰ E. Dolet, *Erasmianus*, p. 65.

⁴¹ M. Baxandall, *Les humanistes*, chapitre III.

⁴² *Poétiques de la Renaissance*, chapitre VIII intitulé « Les leçons du *Paragone*. Les débuts de la théorie de la peinture », par F. Vuilleumier Laurens, p. 596-610.

⁴³ *Le paragone. Le parallèle des arts*. Textes traduits de l'Italien par L. Fally d'Este et N. Bauer, Paris, Klincksieck, 1992, p. 21.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, le débat était encore vif, quoiqu'il se fût déplacé depuis le siècle précédent. Ainsi, Castiglione relança la comparaison entre peinture et sculpture dans le *Livre du Courtisan*, que Dolet publia en 1538, tandis que son ami Marot reprenait et imitait l'épigramme VII, 84 de Martial dans son épigramme I, 1 de l'édition de 1538 qu'il confia aux soins de l'éditeur Dolet.

Ce dernier prit part à ce débat dans l'épigramme II, 34 des *Carmina* :

*Ad Michaelem Angelum pictorem Italum
De poetae et pictoris differentia*

A Michel-Ange, peintre italien
De la différence entre la poésie et la peinture

*Pictor poetaque dissimiles in quo inter se
Sint, non id est parvum, tametsi dicatur
Uterque pingere. Alter enim non peritura,*

La différence entre le peintre et le poète
N'est pas petite, bien que l'on dise que
L'un et l'autre peignent. Car le second peint des objets qui ne
[périront pas,
Tandis que le premier peint des objets destructibles et bientôt
[promis à la mort.

Delebilia alter pingit et mox moritura.

Ainsi ont péri les sculptures de Praxitèle, à jamais,
De même que les tableaux d'Apelle, rongés par la moisissure,
Ont finalement disparu. Mais les vers du poète Andin
Et d'Ovide le Pélignien vivent à jamais,
Ils vivront pour toujours, de plus en plus célèbres.
La différence entre le poète et le peintre tient à cela⁴⁴.

*Ita interiere signa Praxitelis iamiam ;
Et sic Apellis tabulae carie absumpta
Tandem obsolverunt. At poemata Andini
Vatis Pelignique Ovidii aeternum vivunt
Viventque perpetuo magis ac magis clara.
Pictor poetaque dissimiles modo isto sunt.*

On le voit sans surprise, l'Orléanais adresse cette pièce au grand artiste italien Michel-Ange, non parce qu'il le connut personnellement – il ne le rencontra même jamais – mais parce qu'il incarnait, à la Renaissance, le peintre idéal⁴⁵ ; par ailleurs, Michel-Ange était italien ; ainsi, Dolet égratignait un transalpin et participait, encore une fois, à la polémique franco-italienne qui cherchait à déterminer si l'Italie était encore vraiment supérieure à la France sur le plan intellectuel et artistique. On constate que Dolet, dans cette pièce, établit nettement la suprématie de la poésie et de l'écriture sur la peinture et la sculpture en se contentant de reprendre les expressions même de Martial, notamment l'adjectif *delebilia*, « objets destructibles » que le poète de Bilbilis avait employé dans sa fameuse épigramme VII, 84 sur le même thème. Dolet, dans le *paragone*, se place donc explicitement du côté de la poésie, contre les arts figurés.

Il en est de même en ce qui concerne la sculpture. Dans les *Commentaires de la Langue Latine*, il définit ainsi le terme *statua* :

fabrorum et sculptorum opus, statua, vel imago fere esse solet. Quare eas voces hic de industria interpretor. Est autem statua idem quod signum, imago, forma, species vel simulacrum : imago scilicet, quae alicui vel mortuo, vel etiam viventi antiquitus decernebatur, et in foro aut aliquo loco conspicuo collocabatur, ad alicuius rei bene gestae memoriam. Quanquam nonnulli hoc inter se differre putent imagines et statuas, quod statuae sint aeneae, eborae, lapideae, imagines cereae et pictae.

L'ouvrage du forgeron ou du sculpteur, c'est presque toujours une statue ou une représentation. C'est pourquoi j'explique ici ces mots à dessein. La statue est la même chose qu'un *signum*, qu'une *imago*, qu'une *forma*, qu'une *species*, qu'un *simulacrum*. Une image, qui était autrefois adjudgée à un défunt ou même à un vivant et était placée sur le forum ou en quelque lieu bien visible, constituait le souvenir d'une belle action. Cependant, quelques-uns pensent qu'une image et une statue sont

⁴⁴ E. Dolet, *Carmina*, Lyon, Gryphe, 1538. Édition moderne : *Étienne Dolet ou la couronne d'Hercule : les Carmina* (1538), traduction précédée d'une étude sur sa poétique, par C. Langlois-Pézeret, Genève, Droz, 2009.

⁴⁵ G. Répaci-Courtois, « Michel-Ange et les écrivains français de la Renaissance : grâce et disgrâce d'un itinéraire critique », *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, 1990, 8, p. 63-81.

différentes, car les statues sont en airain, en ivoire ou en pierre tandis que les images sont en cire ou en peinture⁴⁶.

Il est clair, d'après la dernière phrase, que le philologue ne se prononce pas sur la distinction entre *simulacrum*, *imago* et *statua*, signalant ainsi son désintérêt pour la question. Dans le poème I, 55 des *Carmina*, il poursuit son évocation de la sculpture et exprime explicitement son point de vue à ce sujet :

Ad quendam antiquarum imaginum et signorum ostentatorem A un qui exhibe ses portraits et ses statues antiques.

<p><i>Imagines simulacraque prisca, quae suspicis, Ego despicio. Scis quare ? Eo Certe nomine, vocales quod amo litteras Tibicines et cornicines Virtutis. At odi imagines semper tacitas Similesque Morti frigidae.</i></p>	<p>Les portraits et les vieilles effigies que tu prises, Moi je les méprise. Tu sais pourquoi ? C'est parce que, Sans doute, j'aime les textes chantés, Joueurs de flûte et Sonneurs de cor De la Vertu. Mais je hais les portraits toujours silencieux Et semblables à la froide mort.</p>
--	---

Le poète humaniste reprend ici un *topos*, hérité de Cicéron⁴⁷, de Sénèque⁴⁸, Martial⁴⁹ et Juvénal⁵⁰, qu'il développe dans cette pièce grâce au jeu de mots sur *suspicias* et *despicio* (v. 1-2). Selon lui, la sculpture est synonyme de mort (*tacitas, morti frigidae*), et Dolet lui applique, pour ainsi dire, les mots de Plutarque sur la peinture, « c'est une poésie muette », tandis que la musique chantée véhicule de hautes valeurs morales (*Virtutis*), grâce aux paroles prononcées dans les chansons. La sculpture fait donc l'objet d'aussi peu de considération que la peinture dans l'esprit de l'Orléanais.

Nous avons peu de documents pour mesurer la façon dont Dolet conçoit la gravure. Néanmoins, dans les *Carmina* II, 24, il évoque son sceau d'imprimeur, anneau qui lui avait été offert par un certain Antoine Auguste, poète d'Aigueperse :

<p><i>Ad Antonium Augustum De annulo sigillatorio sibi ab eo dato</i></p> <p><i>Sigilla caetera, quibus utimur ad notam Nostram imprimendam Litteris, levem rem imprimunt Utcunque amoris indicium praebentia. O quam tuus felicior annulus, mutua Qui nos amicitia ligavit tam insigniter. Felice Sorte conflatus ad id annulus.</i></p>	<p>A Antoine Auguste De l'anneau qu'il lui a donné</p> <p>Tous les autres sceaux dont nous usons pour [apposer Notre marque sur les lettres apposent une [empreinte légère, Et fournissent tant bien que mal une preuve [d'amour. Ô quel anneau que le tien, plus heureux que les [autres, qui nous lia De façon si insigne par une amitié réciproque ! Heureux sort qui fondit pour cela cet anneau !</p>
---	--

Comme souvent dans ce type d'épigramme courte et descriptive, la pièce poétique constitue un *analogon* de l'objet décrit : Dolet ne veut pas louer la beauté de son anneau, qu'il décrit peu. Il veut surtout insister sur sa rareté et sa différence en passant du pluriel *sigilla caetera* au singulier *o quam tuus felicior annulus*, isolant ainsi le cadeau du dédicataire dans sa singularité. Le poète mime aussi dans sa pièce le sens symbolique de ce gage d'amitié par l'entrelacement des personnes : au vers 4, l'interjection *O* renvoie au locuteur et le terme *tuus* à l'interlocuteur, qui fusionnent en tête du vers

⁴⁶ *Commentaires de la Langue Latine*, tome II, col. 1515-1516.

⁴⁷ *Pro Archia* 30.

⁴⁸ *Lettre à Lucilius* 44, 5.

⁴⁹ *Epigrammes* II, 90.

⁵⁰ *Satire* 8, 18-19.

suivant en un *nos*, accentué par le temps fort du premier iambe. Ainsi, plus qu'une description purement matérielle, Dolet offre au lecteur une esquisse symbolique et imagée de cet objet : la description n'est qu'un prétexte à une déclaration d'amitié.

On sait aussi que Dolet eut recours à l'art de la gravure pour faire composer sa marque d'imprimeur, reproduite en annexe 3. On ne peut que constater la beauté de ce décor, d'où ressort l'emblème de son imprimerie, la « Doloire », objet de polissage. Force est de constater que Dolet a choisi cette représentation pour le jeu de mots qu'elle permet, tant par la paronomase avec son nom, « Dolet/Doloire », que par le symbole de minutie qu'elle transporte ; ainsi Dolet pouvait composer une sorte d'emblème de son soin grâce à l'association de l'image et du texte qui entourait la hache : *Ad amussim polio atque perpolio*, « je polie et repolis au cordeau », c'est-à-dire « avec minutie ». Il récupérait aussi la valeur universelle de cet adage recensé par Érasme⁵¹.

Enfin, à la colonne 1268 du tome I des *Commentaires*, après avoir défini le verbe *inscribo*, terme qui se rapporte au domaine de la gravure, il ajoute un appendice où il se donne le plaisir de vitupérer contre Valla, cet auteur italien de la fin du XV^e siècle qu'il considère non comme un philologue mais comme un absurde grammairien incapable de véritablement pratiquer le latin ; voilà ce qu'il déclare :

Valla lib. III capit. XVIII [...] ita scribit. In marmore incisae sunt literae, in gemma, in ligno, in auro : non autem in marmor, in gemmam, in lapidem, in lignum, in aurum. E diverso in aes, non in aere. Ita enim apud omnes autores semper scriptum est [...]. Haec Valla, quem in hoc non sequere : dicunt enim Latini indifferenter incidere in aes vel incidere in aere [...]. Summa enim cautio lectoris esse debet, et prudentia in huiusmodi locutionum varietate recipiendo, videre scilicet et perpendere, an Grammaticarum praeceptionum et Latinitatis ratio constet [...] Quibus, quaeso, ineptius Grammaticorum fex nisi istiusmodi nitetur?

Valla en III, 18 écrit ainsi : « on incise des lettres sur le marbre, sur une pierre précieuse, sur le bois, sur l'or, et non dans le marbre, dans une pierre précieuse, dans la roche, dans le bois, dans l'or. Au contraire, on dit « dans le bronze » et non « sur le bronze ». C'est ainsi que c'est écrit chez tous les auteurs » [...] Tels sont les mots de Valla, qu'il ne faut pas suivre sur ce point. Car les Latins disent indifféremment inscrire dans le bronze ou inscrire sur le bronze [...]. Très grande doit être la prudence du lecteur dans l'emploi de ce genre d'expressions ; il doit se demander si ce sont les conseils grammaticaux ou l'usage latin qui prime [...]. Ne brille-t-elle pas par des inepties de ce genre, la lie des grammairiens⁵² ?

C'est bien une autre preuve que ce qui importe à Dolet n'est pas nécessairement l'art, auquel il préfère les polémiques grammaticales.

Ces brèves analyses permettent en somme de voir que l'humaniste orléanais ne goûte pas pleinement les arts, à l'image de son modèle Cicéron dans les *Verrines*⁵³, et comme ses contemporains humanistes.

UNE ATTITUDE CONFORME AUX USAGES DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE

Depuis Aristote et sa relégation de la peinture parmi les arts mécaniques, le discrédit pesant sur cet art était resté en vigueur ; en France, l'art n'était pas admiré comme en Italie ; François I^{er} eut beau installer Léonard de Vinci au Clos Lucé et convoquer Le Rosso et Le Primatice pour décorer son château de Fontainebleau, il ne réussit pas à implanter le culte de l'art de ce côté des Alpes.

⁵¹ Érasme, *Adages*, édition ASD II, 1, adage 490.

⁵² *Commentaires de la Langue Latine* I, 1268.

⁵³ Cicéron se fait passer pour un Béotien en matière artistique dans le *De Signis* (§ II, 4 et III, 5 par exemple), bien que ce ne soit qu'un stratagème, comme l'a montré, par exemple, A. Bounia, *The nature of classical collecting. Collectors and collection, 100 BC-100 CE*, Aldershot, 2004, p. 269-306.

Chez les humanistes du cercle lyonnais, le constat est un peu le même que pour la France entière : peu d’auteurs abordent le sujet de l’art, signe du mépris en cours. Il existe très peu d’*ekphraseis* dans la poésie lyonnaise par exemple ou, lorsqu’on en repère, ce sont souvent des descriptions-prétextes à des jugements épидictiques ou des considérations morales. Nicolas Bourbon (1503-1550), dans son recueil de *Nugae* en 1533, consacre seulement trois pièces à des œuvres d’art. Je ne citerai que l’épigramme 517, qui concerne une riche demeure⁵⁴ :

<i>In aedes MARSILLANI tyranii praedivitis</i>	Contre le palais du richissime tyran MARSILIANUS
<i>Regia sum fixis hodie miratus ocellis</i>	Aujourd’hui j’ai admiré, sans pouvoir en détacher mon [regard,
<i>Ornamenta domus, Marsiliane, tuae.</i>	Les royales décorations de ta demeure, Marsilianus.
<i>Flectere quo tandem potuisti carmine fata ?</i>	Par quel enchantement, enfin, as-tu pu fléchir les [destins ?
<i>Qua (rogo) Daedaleas nactus es arte manus?</i>	Par quel artifice, dis-moi, t’es-tu procuré l’habileté [de Dédale
<i>Unde tibi princeps picturae, Cos Apelles?</i>	Et comment as-tu attiré chez toi Apelle de Cos, le [prince de la peinture ?
<i>Undi tibi sculptor nobilis ille Myron?</i>	Et Myron, l’illustre, l’insigne sculpteur ?
<i>Unde tibi plastes Lysippus et inchyus ille</i>	Et le bronzier, Lysippe ? Et cet artiste si célèbre,
<i>Praxiteles ? Vatum maximus unde Maro ?</i>	Praxitèle ? Et le plus grand des poètes, Maro
<i>Disticha sunt opero sua cuique inscriptio rerum,</i>	Chacune de tes œuvres d’art possède sa propre [inscription, en des distiques
<i>Quae Maro vel posuit vel possuisse velit.</i>	Que Maro a composés ou qu’il voudrait avoir [composés.
<i>Tota domus (breviter) miro splendore superbit,</i>	Bref, toute ta demeure s’enorgueillit d’une splendeur [admirable
<i>Materiam superans undique fulget opus.</i>	Et, s’élevant au-dessus de la matière, l’ouvrage [brille de mille feux.
<i>Hae sunt divitiae vi, ferro, crimine, partae ;</i>	Mais ces richesses ont été obtenues pas la violence, le [fer et le crime ;
<i>Haec spoliis, haec est sanguine plena domus.</i>	Cette demeure est pleine de dépouilles et de sang.

Le palais de Marsilianus, décrit sur le même modèle que les villas de Manilius Volpiscus et de Pollius Felix dans les *Silves* de Stace (I, 3 et II, 2), constitue un chef d’œuvre de richesse artistique, comme le suggèrent les références de Bourbon aux plus grands sculpteurs, peintres et poètes de l’Antiquité : Apelle, Dédale, Myron, Lysippe, Virgile, Praxitèle. Cependant, l’accumulation et la célébration de ces richesses ne font que préparer la pointe fielleuse des deux derniers vers : dénoncer la vilénie et le caractère criminel de son propriétaire, par le biais du rythme ternaire *Vi, ferro, crimine* complété au vers suivant par *spoliis* et *sanguine*.

Il en est de même chez Jean Visagier (c. 1510- ?), né à Vandy-sur-Aisne, autre poète du cercle lyonnais, longtemps proche de Dolet. Dans ses *Epigrammes* de 1537, il consacre une pièce à un artiste⁵⁵ :

<i>De Trassaboto pictore</i>	Au sujet du peintre Trassabot
<i>Quaeris pictorem, summum qui uincat Apellem ?</i>	Tu cherches un peintre qui l’emporte sur le très grand [Apelle ?
<i>Dat Trassabotum clara Tholosa tibi.</i>	L’illustre Toulouse t’offre Trassabot.
<i>Effigiem pingens tam uera hic exprimit arte</i>	Quand il peint une image, il la rend, par son art si

⁵⁴ N. Bourbon, *Nugae* (1533), édition moderne par S. Fontaine-Laigneau, *Les Nugae de Nicolas Bourbon*, Genève, Droz, 2008, p. 856-857.

⁵⁵ J. Visagier, *Epigrammes*, Lyon, Parmentier, 1537, p. 102.

Uiuam, ut non credas uiuere posse magis.

[authentique,
Si vivante qu'on ne croit qu'elle puisse l'être plus.

Pour esquisser le portrait de ce peintre toulousain, Visagier se contente de reprendre un lieu commun, selon lequel Apelle doit s'incliner devant la supériorité d'un moderne. L'expression hyperbolique des vers 3 et 4 (*tam vera et magis*) souligne finalement l'intention purement épigrammatique.

Gilbert Ducher, poète d'Aigueperse, appartient lui aussi au *sodalitium lugdunense*. Il publia en 1526 les épigrammes de Martial et participa à la floraison du genre à Lyon dans les années 1530 en composant, en 1538, un recueil intitulé *Epigrammaton libri duo*⁵⁶ dans lequel plusieurs pièces se rapportent à des œuvres d'art. Je ne citerai que la pièce située à la page 36, où le poète évoque « Mercure dans un tableau » :

Quod carem merces (postquam mihi syllaba quondam

Parce que je m'occupe de marchandises (après qu'à
[mon nom on eut substitué à une syllabe

Longe brevis facta est) Mercurius vocitor.

Jadis longue une brève), on me nomme Mercure.

Sunt pedibus pennae quoniam mercator ad Indos

J'ai, aux pieds, des ailes, puisque le marchand court
[jusqu'aux Indes

Currit et ignavas abiicit usque moras.

Et rejette loin de lui tout retard paresseux.

Pro sceptro, virgma teneo quia maxima regna

Pour sceptre, je tiens une baguette, car les plus

Mercibus et magnae saepe parantur opes.

[grands pouvoirs

Et les plus grandes richesses s'obtiennent

[souvent par les marchandises.

Est vigilans gallus, quoniam mercator ineptit,

J'ai aussi un coq attentif, car le marchand délire,

Si sperarit opes absque labore gravi.

S'il espère des richesses sans travail laborieux.

L'esquisse proposée ici repose essentiellement sur un jeu de mots rapprochant *Mercurius* (v. 2) et *merces* (v. 1) ; ce jeu d'esprit permet alors d'introduire quelques considérations un peu bourgeoises répandues dans le milieu des humanistes lyonnais : Ducher, par le biais de la prosopopée, fait parler le dieu du commerce et, mêlant les références au commerce (*mercator*) et à la richesse (*opes*) conseille le travail pour s'enrichir.

L'examen de ces quelques pièces révèle, en somme, que les contemporains de Dolet accordaient tous la même fonction à l'ouvrage artistique : illustrer une qualité morale et délivrer des messages.

J'aimerais, pour conclure, revenir à Dolet. Derrière tout le mépris qu'il semble exprimer à l'égard des arts, il en est un, la musique, qui échappe à ce jugement. Dolet écrit en effet sa dévotion pour elle dans les *Commentaires de la Langue Latine* (II, 1294) :

Suam quisque laudat et probat voluptatem. Ego uero meam, quae honesta est, omnibusque ingeniosis grata, non laudaro? Non huius mentionem ullo in loco fecero? Faciam certe obligatus et necessario. Obligatus, quod ea sola curas omnes deponam. Necesario, quod pars communis voluptatis est et voces habet multas ad hunc locum pertinentes. At quae tandem mea est illa voluptas? In edendone? in bibendo? in vestium luxu nimio? in saltando, in ludendo, in venere? Minus omnino nihil. Musica, musica inquam, et symphonia mea est una et sola uoluptas. Qua quid vel ad commouendos vel sedandos animos accomodatius? Quid ad molliendas iras et extinguendas, vel inflammandas aptius? quid ad oblectanda literatorum ingenia convenientius? Cibo, potu, ludo, venere facile abstinebo; vel modice certe utar. Symphonia non item: qua una omnium maxime ducor, capior, teneor, retineor, liquesco, cui vitam ipsam debeo, cui omnes meorum omnium studiorum conatus. Atque hic adeo fac tibi in mentem veniat et sine dubitatione credas, non me tam assiduos, tam immensos, tam infinitos in his Commentariis conficiendis labores subire potuisse, nisi symphonia modo delinitum, modo acrius incensum et ad commentationem fastidio abjectam reuocatum.

⁵⁶ G. Ducher, *Epigrammaton libri duo*, Lyon, Gryphe, 1538, in-8° [BNF Gallica NUMM 79147].

Chacun loue et approuve son propre plaisir. Quant à moi, je ne louerai pas le mien qui est honnête et cher à tous les gens intelligents ? Je n'en ferai pas mention, nulle part ? Je le ferai, évidemment, car j'y suis nécessairement obligé. Obligé, car elle seule me délivre de tous les soucis. Nécessairement, car c'est une partie du plaisir commun et qu'elle offre de nombreux termes en rapport avec ce sujet. Mais quel est donc enfin mon plaisir ? Est-ce manger ? Boire ? Me vêtir avec luxe ? Danser, jouer, faire l'amour ? Point du tout. La musique, la musique, dis-je, surtout la musique instrumentale constitue mon seul et unique plaisir. Qu'y-a-t-il de plus apte à émouvoir ou apaiser les esprits ? Qu'y-a-t-il de plus adapté pour adoucir ou étouffer la colère, ou bien l'enflammer plus vigoureusement ? Quoi de plus convenable pour charmer les esprits des lettrés ? De pain, de vin, de jeu, d'amour, je m'abstiendrai volontiers ; en tout cas, j'en userai avec modération. Pour l'harmonie musicale⁵⁷, il n'en est pas de même : elle seule, mieux que tout, me guide, me captive, m'occupe, me retient, me fait fondre de plaisir ; c'est à elle que je dois la vie même, à elle que je dois tous les efforts de toutes mes études. Et persuade-toi bien et crois sans douter un instant que je n'aurais pu endurer des travaux si continuels, si immenses, si infinis pour composer ces *Commentaires* sans avoir été, par l'harmonie, tantôt apaisé, tantôt enflammé plus vivement et rappelé à mon travail de commentaire que le dégoût m'avait fait rejeter un moment.

Cet article, lyrique par ses questions répétées et ses hyperboles, se préoccupe de la santé des intellectuels (*ingeniosus*). La musique est aussi louée ici pour ses pouvoirs orphiques : Dolet insiste sur son efficacité par des formules telles que *una et sola* ou bien *qua una* ; elle fait office de complément d'agent des actions opérées sur le philologue : *ducor, capior, teneor, retineor, liquesco*. La définition même de Dolet possède un rapport avec la conception orphique, puisqu'elle est capable d'« émouvoir ou apaiser les esprits » (*ad commovendos vel sedandos animos*) et de « charmer les esprits des lettrés » (*ad oblectanda literatorum ingenia*).

Pour comparer avec ses contemporains, rappelons que la musique est traditionnellement inscrite parmi les arts libéraux ; elle appartient au *quadrivium* et jouit donc *a priori* d'une considération plus grande que la peinture et les arts visuels ou plastiques. Elle est souvent considérée comme liée à la poésie et, comme cette dernière, contribue à la connaissance de l'Univers et à l'élévation de l'âme. La légende d'Orphée, bien sûr, nourrit la conception de la musique porteuse de douceur et douée d'une influence magique. A la fin du XV^e siècle, Marsile Ficin avait largement contribué à la propagande en faveur de la musique. Dans le *De Amore*, il développait l'idée que, sous l'action du *furor*, l'âme se hausse aux choses supérieures lorsqu'elle entend de la musique. Bien plus, dans le *De triplici vita libri tres* (1489)⁵⁸, qui connut un immense succès à la Renaissance, il inaugure une réflexion sur la musicothérapie. Dans le livre I, il analyse l'influence de Saturne sur les intellectuels ; dans le livre II, il recense les moyens de mener une vie longue et saine ; dans le livre III, il se livre à des considérations plus philosophiques et plus proches de l'occultisme. C'est dans le livre II, chapitre 15, qu'il insère sa réflexion sur la musique ; au chapitre précédent, il faisait converser des vieillards avec Vénus, qui, s'appuyant sur l'adage *Sine Baccho venus friget*, leur prouvait que sa fréquentation pouvait les aider à mener longue vie. Au chapitre 15, Mercure intervient et explique que les cinq sens doivent être sollicités pour conserver une bonne santé. Il aborde la question de l'ouïe en ces termes :

Denique si vapores exhalantes ex vita duntaxat vegetali magnopere vitae vestrae prosunt, quantum profuturos existimatis cantus aërios quidem spiritui prorsus aërio, harmonicos harmonico, calentes adhuc vivosque vivo, sensu praeditos sensuali, ratione conceptos rationali. Hanc ergo vobis a me fabricatam trado lyram cantumque cum ipsa Phoebum, solamen laborum, diuturnaeque vitae pignus. Sicut enim res qualitate temperatissimae simulque aromaticae tum humores inter se, tum spiritum naturalem secum ipso contemperant, sic odores eiusmodi vitalem

⁵⁷ Je traduis ainsi le terme *symphonia* car il désigne, à la Renaissance, une « concordance » harmonieuse entre les sons (d'après la définition de J. Tinctoris dans son oeuvre *Terminorum Musicae Diffinitorium* (c.1475). *Lexique de la musique* (XV^e siècle). Texte latin, traduction française, introduction et commentaires par Armand Machabey, Paris, Richard-Masse éditeurs, 1951. Merci à C. Dupraz de ces indications musicologiques.

⁵⁸ Édition consultée : M. Ficino, *Three books on Life*, a Critical Edition and Translation with Introduction and Notes by C. V. Kaske and J. R. Clark, New York, Binghamton, 1989.

spiritum, sic rursus similes quoque concentus spiritum animale. Dum igitur fides in lyra sonosque, dum tonos temperatis in voce, similiter spiritum vestrum intus temperari putate.

Enfin, si les vapeurs qui s'exhalent de la vie végétale profitent à votre vie, combien seront utiles, à votre avis, les chants aériens venus d'un esprit aérien, les chants harmoniques venus d'un esprit harmonique, ceux qui sont encore chauds et vivants venus d'un esprit vivant, et ceux qui sont doués de sens venus de la raison sensuelle ? Je vous offre donc cette lyre par moi fabriquée, et avec elle le chant d'Apollon, consolation des travaux et gage d'une longue vie. Car, de même que les choses très tempérées en même temps qu'aromatiques tempèrent ensemble les humeurs et l'esprit naturel, de même font les odeurs sur l'esprit vital et les harmonieux accords de ce genre sur l'esprit animal. Ainsi, tandis qu'à la lyre vous accordez cordes et sons, qu'à la voix vous accordez les tons, songez qu'en même temps votre esprit, en votre intérieur, est également tempéré⁵⁹.

Ce développement synthétise la conception de Ficin au sujet de la musique : celle-ci est nécessairement produite par la lyre, instrument du dieu Apollon et d'Orphée ; mais elle n'est pas qu'instrumentale, elle s'accompagne de la voix (*cantus aerios, in voce*). Ainsi, la musique prépare le *spiritus*, en touchant les facultés inférieures de l'âme, à accueillir les paroles des chansons. Elle possède donc une influence intellectuelle et morale par son contenu même.

C'est sur ce point, me semble-t-il, que Dolet se distingue de Ficin : à la différence du poème I, 55 où le poète évoquait la polyphonie « porteuse de vertu », il n'envisage dans cet article que la dimension affective de la musique et non sa dimension intellectuelle, le délasserment qu'elle procure, sans s'arrêter à son influence dans le domaine moral.

Dolet se distingue aussi de l'usage de ses contemporains qui prisait surtout une musique destinée à accompagner des textes poétiques : Du Bellay, dans la *Défense et illustration de la langue française* (II, 4), invitait à chanter les odes « d'un luth bien accordé au son de la lyre grecque ou romaine », et Ronsard, dans la préface des *Odes* de 1550, désirait restaurer « l'usage de la lire aujourd'hui ressuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers et leur donner le juste prix de leur gravité ».

⁵⁹ M. Ficino, *Three books on Life*, p. 212-214.

ANNEXES

ANNEXE 1 : TEXTE LATIN DE L'ARTICLE DE DOLET SUR EMBLEMA, ARGUMENTUM ET TOREUMA

Appendix

Institutum meum non tenerem, nisi, quae in transcurso subobscura et a vulgi cognitione, iuventutisque intelligentia remotiora occurrunt, ea multae lectionis, et diligentis praesidio tibi explicata cognitaque redderem. Quare proximum Ciceronis locum non omnino facile ratus propter emblematis usum, nihil ut tibi haereat, sed ut omnia liquidiora habeas, pluribus ostendere constitui, quid emblemata significet : ad quod et argumenti et toreumatis significationem addemus. Est autem emblemata vermiculatum opus ex tessellis insititiis aptum atque confertum. Inde illud Cice. In Bruto de M. Callidi oratione. Nullum nisi loco positum, et tanquam in vermiculato emblemate (ut ait Lucilius) structum verbum videres⁶⁰. Et in Oratore perfecto de collocatione verborum loquens ex Lucilio. Quam lepide lexeis compositae, ut tesserulae omnes, arte pavimento, atque emblemate vermiculato⁶¹. Lexeis, inquit, id est, dictiones in oratione tam lepide compositae, quam in pavementis vermiculato opere factis tesserulae. De quibus Plinius lib. XXXV : Interraso, inquit, marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis⁶². Huiusmodi opus hodie in Italia visitur in aede Senensi⁶³. Visitur etiam Tholosae in aede Virginis, quam verbo antiquo[s] et patrio deaurata vocant⁶⁴. Emblemata etiam in vasis argenteis aureisque et Corynthis ornamenta erant apud antiquos exemptilia, cum libitum erat. Ita autem ex Cicerone intelligi facile potest in Verr. Act. VI⁶⁵. In qua Verrem Siciliae Praetorem criminoso refert Haluntinos vasa omnia, quae tum Haluntii erant, in unum acervum conferre coegisse ; quo facto Verrem ex omnibus vasculis emblemata, id est preciosissimam partem revellisse, ita ut Haluntini domum pura nudaque vasa referrent ; id est emblematis abstersis, et toreumata, id est caelaturae, et emblemata apud Verrem remanerent impudentissimo latrocinio. Propter quod factum Verrem per paronomasiam everriculum appellat⁶⁶. Verba Ciceronis haec sunt. Vasa autem ad Verrem deferuntur, Cybiratae fratres vocantur. Pauca improbant ; quae probarent, iis crustae aut emblemata detrahebantur. Sic Haluntini excussis deliciis cum argento puro domum revertuntur⁶⁷. [...] Et paulo post, tum illa ex thuribulis et patellis quae vellerat, ita scite in aureis poculis illigabat, ita apte in scyphis aureis includebat ut ea ad illam rem nata esse diceret⁶⁸. Quod vero emblemata insertum quid, et insitum significat, injunctumque ideo factum est ut emblemata pro ornatu temporario et exemptili ponatur. Ad quod illud citant Fabianum lib. II, ubi de locis communibus scribit. Hoc, inquit, adeo manifestum est ad forenses actiones pertinere, ut quidam nec ignobiles in officiis civilibus, scriptos eos memoriaeque diligentissime mandatos in promptu habuerint, ut quoties esset occasio, extemporales eorum dictiones his veluti emblematis exornarentur⁶⁹. Argumenta autem ponuntur pro descriptis rerum simulachris et personis et sculpturae serie. Quintilianus in quinto : Quo apparet, omnem ad scribendum materiam destinatum argumentum appellari. Nec mirum, cum id inter opifices quoque vulgatum sit. Unde Virg. argumentum ingens. Vulgoque paulo numerosius opus dicitur argumentosum⁷⁰. Cic. In Verr. Act VI : Ex ebore diligentissime perfecta argumenta erant in valvis ; ea detrahenda curavit omnia ; Gorgonis os pulcherrimum cinctum anguibus

⁶⁰ Cicéron, *Brutus* 274 : Cicéron passe en revue les orateurs du passé.

⁶¹ Cicéron, *De Oratore* 3, 171 : après avoir évoqué la force des archaïsmes ou des métaphores, Cicéron aborde la question de l'organisation des phrases : « Vient ensuite l'ordonnance du style, qui comprend l'arrangement des mots, et la forme particulière qu'il convient de donner à la phrase. Pour que l'arrangement des mots soit convenable, il faut les disposer de telle sorte que leur concours n'ait rien de rude, rien de heurté, mais qu'ils forment un assemblage uni et régulier ».

⁶² Pline, *Histoire Naturelle* 35, 1.

⁶³ Le pavement du *duomo* de Sienne.

⁶⁴ C'est dans cette église, Notre-Dame la Daurade, qu'un prêtre bénissait les fleurs destinées en présents aux Jeux Floraux de Toulouse ; Dolet dut assister à cette cérémonie en mai 1534, lorsqu'il participa à ce concours où il échoua.

⁶⁵ Il s'agit du *De Signis*.

⁶⁶ Cicéron, *De Signis* 53 : *Quod umquam, iudices, huiusmodi everriculum ulla in provincia fuit ?*

⁶⁷ Cicéron, *De Signis* 52. Expression citée aussi par Nizolius, fol. 140r.

⁶⁸ Cicéron, *De Signis* 54.

⁶⁹ Quintilien, *Institution Oratoire* II, 4, 27.

⁷⁰ Quintilien, *Institution Oratoire* V, 10, 9-10 : à voir.

revellit atque abstulit. Et tamen indicavit, non solum artificio sed etiam precio quaestuque se duci⁷¹. Tranquillus inter Pyrricharum argumenta taurus Pasiphaen in ligneo iuvencae simulachro abditam iniit⁷². Sequitur ut de toreumatis significatione dicam. Toreumata opera dicuntur aut sculpta aut caelata ex quacumque materia, quae in deliciis habeatur. Quod nomen tametsi Graecum est, utuntur tamen Latini ut Latino. Sunt etiam toreumata calices diatrete caelati et tornatiles. Latine tornata opera dicuntur, a torno instrumento, quo huiusmodi opera fiunt. Cic. In Pisonem: Nihil apud hunc lautum, nihil elegans, nihil exquisitum, ne magnopere quidem quicquam praeter libidines sumptuosum. Toreuma nullum, maximi calices, et hi, ne contemnere suos videatur, Placentini⁷³. Idem in Verr. Act. III: Res ad istum defertur et istius more deceditur. Toreumata sane nota ac preciosa auferuntur⁷⁴. Idem in Verr. Act. VI. De hoc Verri dicitur habere eum perbona toreumata: in his pocula duo quaedam, quae Heraclea nominantur, Mentoris manu summo artificio facta⁷⁵. Sall. In Cati. Tabulas, signa, toreumata emunt⁷⁶, sed nos ad alia. Haec per appendicem scripta sint.

⁷¹ Cicéron, *De Signis* 124 : il s'agit des battants de portes du temple de Minerve à Syracuse.

⁷² Dolet cite Suétone, *Vie de Néron*, 12.

⁷³ Cicéron, *Contre Pison* 27 : Nihil apud hunc lautum, nihil elegans, nihil exquisitum - laudabo inimicum - quin ne magno opere quidem quicquam praeter libidines sumptuosum. Toreuma nullum, maximi calices, et ei, ne contemnere suos videatur, Placentini.

⁷⁴ Cicéron, *Contre Verrès*, IV, 128.

⁷⁵ Cicéron, *De Signis* 38.

⁷⁶ Salluste, *Catilina* 20.

ANNEXE 2 : COMPARAISON BUDE/ DOLET

G. Budé, *Annotations aux Pandectes* (fol. 85 v.)

Emblema vermiculatum opus significat ex tessellis insititiis aptum atque confertum. Inde illud Ciceronis in Bruto de marci calidii oratione. Nullum nisi loco positum, et tanquam in vermiculato emblemate (ut ait Lucilius) structum verbum videres. Et in oratore perfecto de collocatione verborum loquens ex Lucilio. Quam lepide lexeis compositae, ut tesserulae omnes, arte pavimento, atque emblemate vermiculato. Lexeis (inquit) id est dictiones in oratione tam lepide compositae quam in pavementis vermiculato opere factis tesserulae. De quibus Plinius libro trigesimoquinto. Interraso (inquit) marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis. Huiusmodi opus hodie in Italia visitur in aede Senensi pulcherrimum opus. Emblemata etiam in vasis argenteis aureisque et Corinthiis ornamenta erant apud antiquos exemptilia, cum libitum erat; cuiusmodi aetas ista non novit ut arbitror. Id autem ex Marco Tullio intelligi facile potest in Verrem Actione quinta. In qua Verrem siliiae praetorem criminoso refert Haluntinos vasa omnia, quae tum Haluntii erant, in unum acervum conferre coegisse; quo facto Verrem ex omnibus vasculis emblemata id est preciosissimam partem revellisse, ita ut Haluntini domum pura nudaque vasa referrent; id est emblematis abstersis, et toreumata, id est caelaturae et emblemata apud Verrem remanerent impudentissimo latrocinio. Propter quod factum Verrem per paronomasiam vermiculum appellat. Verba Ciceronis haec sunt. Vasa autem ad Verrem deferuntur, Cibiratae fratres vocantur. Pauca improbant; quae probarant, iis crustae aut emblemata detrahebantur. Sic Haluntini excussis delitiis cum argento puro domum revertuntur. [...] Et paulo post, tum illa ex thuribulis et patellis quae vellerat, ita scite in aureis poculis illigabat, ita apte in scyphis aureis includebat ut ea ad illam rem nata esse diceres. Emblema insertum quid, et insitum significat injunctumque ideo factum est ut emblema pro ornatu temporario et exemptili ponatur. Inde illud Fabianum libro secundo institutionis oratoriae de locis communibus loquentis. Hoc (inquit) adeo manifestum est ad forenses actiones pertinere, ut quidam nec ignobiles in officiis civilibus, scriptos eos

memoriaeque diligentissime mandatos in promptu habuerint, ut quotiens esset occasio, extemporales eorum dictiones his velut emblematis exornarentur.

E. Dolet, lignes 7-37.

Est autem emblema vermiculatum opus ex tessellis insititiis aptum atque confertum. Inde illud Cice. In Bruto de M. Callidi oratione. Nullum nisi loco positum, et tanquam in vermiculato emblemate (ut ait Lucilius) structum verbum videres. Et in Oratore perfecto de collocatione verborum loquens ex Lucilio. Quam lepide lexeis compositae, ut tesserulae omnes, arte pavimento, atque emblemate vermiculato. Lexeis, inquit, id est, dictiones in oratione tam lepide compositae, quam in pavementis vermiculato opere factis tesserulae. De quibus Plinius lib. XXXV: Interraso, inquit, marmore vermiculatisque ad effigies rerum et animalium crustis. Huiusmodi opus hodie in Italia visitur in aede Senensi. Visitur etiam Tholosae in aede Virginis, quam verbo antiquo et patrio deaurata vocant. Emblemata etiam in vasis argenteis aureisque et Corinthiis ornamenta erant apud antiquos exemptilia, cum libitum erat. Ita autem ex Cicerone intelligi facile potest in Verr. Act. VI. In qua Verrem Siciliae Praetorem criminoso refert Haluntinos vasa omnia, quae tum Haluntii erant, in unum acervum conferre coegisse; quo facto Verrem ex omnibus vasculis emblemata, id est preciosissimam partem revellisse, ita ut Haluntini domum pura nudaque vasa referrent; id est emblematis abstersis, et toreumata, id est caelaturae, et emblemata apud Verrem remanerent impudentissimo latrocinio. Propter quod factum Verrem per paronomasiam evermiculum appellat. Verba Ciceronis haec sunt. Vasa autem ad Verrem deferuntur, Cybiratae fratres vocantur. Pauca improbant; quae probarent, iis crustae aut emblemata detrahebantur. Sic Haluntini excussis deliciis cum argento puro domum revertuntur. [...] Et paulo post, tum illa ex thuribulis et patellis quae vellerat, ita scite in aureis poculis illigabat, ita apte in scyphis aureis includebat ut ea ad illam rem nata esse diceres. Quod vero emblema insertum quid, et insitum significat, injunctumque ideo factum est ut emblema pro ornatu temporario et exemptili ponatur. Ad quod illud citant Fabianum lib. II, ubi

de locis communibus scribit. Hoc, inquit, adeo manifestum est ad forenses actiones pertinere, ut quidam nec ignobiles in officiis civilibus, scriptos eos

G. Budé, *Annotations aux Pandectes* (fol. 128 r. et v.)

A qua toreumata huiusmodi opera dicuntur aut sculpta aut caelata ex quacunque materia quae in deliciis habeatur. Quo verbo Cicero, Sallustius et reliqui utuntur. Latine tornata opera quaedam dicuntur a torno instrumento quo huiusmodi opera fiunt.

G. Budé, *Annotations* (fol. 84r.)

Sunt igitur calices diatreti celati et tornatiles, quae toreumata greco verbo dicunt. Sallustio, Ciceroni, Tranquillo.

memoriaeque diligentissime mandatos in promptu habuerint, ut quoties esset occasio, extemporales eorum dictiones his veluti emblematis exornarentur.

E. Dolet, lignes 47-51

Toreumata opera dicuntur aut sculpta aut caelata ex quacunque materia, quae in deliciis habeatur. Quod nomen tametsi Graecum est, utuntur tamen Latini ut Latino [...] Latine tornata opera dicuntur, a torno instrumento, quo huiusmodi opera fiunt [...] [Il cite alors Cicéron et Salluste.]

E. Dolet, lignes 47-48

Sunt etiam toreumata calices diatreti caelati et tornatiles.

ANNEXE 3 : ICONOGRAPHIE

Marque d'imprimerie de Dolet



Gravure représentant Notre Dame la Daurade, à Toulouse

