

INFLUENCE DE STACE SUR LA POÉSIE NAPOLITAINE DU QUATTROCENTO

À qui entreprend d'étudier la poésie néo-latine dans son rapport aux autres formes de reproduction du réel à la Renaissance, il apparaît que les questions de l'imitation et de la subjectivité sont au cœur de la rénovation artistique du Quattrocento. En effet, si l'humanisme naissant puise dans les références antiques à la recherche de nouvelles sources d'inspiration, c'est aussi paradoxalement dans la mise en scène de soi et l'affirmation forte d'une sensibilité propre que les artistes vont s'attacher à faire œuvre personnelle, se démarquant ainsi de l'anonymat du clerc médiéval.

Lors de la redécouverte et de la diffusion des *Silves* de Stace, poèmes de circonstance exhumés par Poggio en 1417¹, les poètes et artistes du XV^e siècle vont trouver un écho particulièrement frappant à ces préoccupations majeures. En témoigne la vaste floraison de recueils humanistes référant directement par leur titre à l'œuvre du poète antique, comme ceux d'Ange Politien² et Battista Spagnoli³, mais aussi le nombre important de commentaires de ce texte⁴ produits dans toute l'Europe. Les poètes et théoriciens de la Renaissance, tout en satisfaisant leur engouement pour l'Antique, croient déceler dans le genre « nouveau » de la silve des traits correspondant à leurs propres recherches esthétiques, poétiques et philosophiques⁵. En effet, la tonalité subjective de l'œuvre de Stace, fortement ancrée dans la pratique de l'*otium* et les rapports de clientélisme⁶, sa fonction encomiastique ainsi que la place prépondérante qui y est accordée à la description en font un modèle de la poésie humaniste de cour, en particulier pour les auteurs napolitains.

Ces derniers, profitant de la légitimité que leur apporte la filiation géographique et culturelle, vont se réappropriier l'imaginaire et la poétique stacienne et l'adapter à leur propre sensibilité. L'œuvre de Giovanni Pontano⁷, fondateur de l'Académie napolitaine et précepteur du futur roi Alphonse II, celles de Sannazar⁸, Marulle⁹ et

¹Voir l'introduction aux *Silves*, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.), Paris, les Belles Lettres, 1961.

²*Silves*, P. Galand-Hallyn (trad. et comm.), Paris, les Belles Lettres, 1987.

³*Sylvarum F. Baptiste Mantuani, ... sex opuscula*, Josse Bade (éd. et com.), Paris, 1506 ; *The Eglogues of Baptista Mantuanus*, W. P. Mustard (éd. et comm.), Baltimore, 1911 ; E. Coccia, O. Carm, *Le edizioni delle opere del Mantovano*, Rome, 1960.

⁴Pour la liste de ces commentaires, voir P. Galand-Hallyn, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre l'Épître aux Pisons d'Horace et la poétique de la *Silve* (au début du XVI^e siècle en France) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome, LX, 1998, n° 3, p. 611.

⁵*Ibidem*.

⁶A. Hardie, *Statius and the Silvae. Poets, patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, F. Cairns, 1983.

⁷*Poesie latine*, éd. et trad. Liliana Monti Sabia, Turin, G. Einaudi, Classici Ricciardi, 1978 ; *Ioannis Iovani Eclogae*, Liliana Monti Sabia (éd., comm. et trad.), Naples, Liguri, 1973 ; voir également *Anthologie de la poésie lyrique de la Renaissance*, P. Laurens (éd. et trad.), Paris, Gallimard, Poésie, Nrf, 2004, p. 397.

⁸*De Partu Virginis*, A. Altamura (éd. crit.), Naples, 1948 ; *Opera omnia latine scripta*, Venise, P. Manutius, 1535 ; *Opera latine Scripta*, Amsterdam, 1728 ; *The piscatory eglogues of J. Sannazar*, W. P. Mustard (éd. et comm.), Baltimore, 1914.

⁹*Carmina*, éd. A. Perosa, Zurich, 1951 ; *Hymni et Epigrammata Marulli*, Florence, 1497 ; *Hymnes Naturels*, éd. crit. J. Chomarat, Genève, Droz, 1995 ; *Neniae, ejusdem Epigrammata nunquam alias impressa*, éd. M. Tarchaniotae, Fani, 1515 ; voir également *Anthologie de la poésie lyrique de la Renaissance*, P. Laurens (éd. et trad.), p. 392.

d'autres poètes ayant séjourné à Naples ou ayant des rapports plus lointains avec la cour aragonaise, tels que Marcantonio Flaminio¹⁰ et Tito Vespasiano Strozzi¹¹, présentent de nombreux rapports, thématiques, esthétiques, structurels, fonctionnels, avec celle de Stace.

Cette imitation des *Silves* va s'accompagner d'une large diffusion de la poésie stacienne au sein des milieux artistiques napolitains, favorisée par l'influence de Pontano sur les goûts et les choix de la cour aragonaise¹². Loin de se limiter aux œuvres des poètes néo-latins, l'esthétique « maniériste¹³ » de Stace va se propager aux autres milieux artistiques campaniens, influençant ainsi l'architecture, la peinture et jusqu'à l'urbanisme. Je m'intéresserai plus particulièrement à l'aspect topique de cette poésie, fortement liée au territoire napolitain comme l'attestent les nombreuses descriptions paysagères et architecturales que l'on y rencontre. C'est en effet autour du thème de la villa et des jardins, motifs hautement métatextuels¹⁴, que se joue le plus souvent l'imitation-émulation pratiquée par l'ensemble des artistes s'inspirant de l'œuvre de Stace.

Je m'emploierai donc à mettre en lumière les éléments spécifiques du genre de la silve qui ont poussé les artistes napolitains à se l'approprier pour faire œuvre personnelle tout en soulignant les rapports thématiques, esthétiques, structurels et fonctionnels qui existent entre les poèmes de Stace et ceux des artistes campaniens. Mon but est mettre en lumière le rôle de l'imitation subjective dans la tentative de rénovation culturelle entreprise par les rois aragonais à Naples durant la deuxième moitié du Quattrocento.

Le succès rencontré par les *Silves* de Stace auprès des artistes napolitains s'explique par la rencontre de plusieurs facteurs d'ordre conjoncturel, politique, esthétique et poétique, qui ont tous fort à voir avec les caractéristiques propres du genre de la silve.

LE CONTEXTE POLITIQUE ET CULTUREL : LA DIMENSION ÉPIDICTIQUE DE LA SILVE

C'est tout d'abord la fonction laudative des *Silves* qui explique leur succès auprès des poètes néo-latins, et plus particulièrement ceux de la cour napolitaine. En effet, ce genre appartient, selon la tripartition aristotélicienne¹⁵, à la rhétorique épideictique. Les pièces ekphrastiques revêtent en particulier cette fonction d'éloge ou de blâme, puisqu'il s'agit pour le poète de louer indirectement ses patrons à travers l'évocation

¹⁰ *Flaminii Carmina*, éd. Massimo Scorsone, R.E.S., 1993 ; voir également P. Laurens et C. Balavoine, *Musae reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, Leiden, Brill, 1975, p. 198.

¹¹ *Strozzi poetae pater et filius*, éd. Aldus Manutius, Venise, 1513 ; *Tito Vespasiano Strozzi, Poésie latine traite dall' Aldina e confrontate con i codici*, A. Della Guardia, Modène, 1916 et les articles ainsi que la thèse de doctorat de B. Charlet-Mesdjian, *Tito Vespasiano Strozzi poète élégiaque ou le saut de Bucéphale*, sous la dir. de P. Galand-Hallyn, Université d'Aix-en-Provence, déc. 2001.

¹² G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-Londres, 1991, p. 18-24.

¹³ J'adopte ici la définition du maniérisme élaborée par G. Matthieu-Castellani, *Anthologie de la poésie amoureuse à l'âge baroque, 1570-1640*, introduction, Paris, Le Livre de Poche, 1990, et *Eros baroque : anthologie de la poésie amoureuse à la Renaissance*, notice, Paris, Union générale d'éditeurs, 1978.

¹⁴ *Le Paysage à la Renaissance*, colloque de l'Association Réforme-Humanisme-Renaissance, Cannes, 31 mai, 1-2 juin 1985, Fribourg éd. univ., 1988 ; *Stanze per un giardino : il paesaggio e il giardino nella cultura umanistica*, Archivio italiano dell'arte dei giardini, éd. San Quirico d'Orcia, 1994.

¹⁵ Aristote, *Rhétorique*, I, 3, 1358b, trad. M. Dufour, Paris, les Belles Lettres, 1990.

de leurs domaines ou d'objets qui leur appartiennent¹⁶. Cette dimension encomiastique de la description a été largement réexploitée par les poètes néo-latins, dans un contexte social et politique finalement assez proche de celui de la latinité d'argent.

L'accession au trône de Naples de la famille d'Aragon en 1442 va favoriser la diffusion de la culture antique en Campanie et donner une impulsion décisive à une poésie de cour capable de vanter les mérites du nouveau régime. Le roi Alphonse le Magnanime et ses successeurs vont chercher à acquérir une légitimité en soulignant la filiation tacite qui lie leur propre règne et le passé glorieux de la région¹⁷. Cette entreprise de restauration s'accompagne de la création de l'Académie napolitaine¹⁸, dirigée par Pontano, qui a pour rôle de promouvoir la culture antique rénovée par des princes espagnols qui se présentent eux-mêmes comme des mécènes érudits et les descendants des empereurs romains. C'est dans cette perspective que le duc de Calabre se constitue une très riche bibliothèque¹⁹, qui, à côté des œuvres virgiliennes et cicéroniennes, contient un exemplaire manuscrit des *Silves* de Stace. Le discours encomiastique délivré par les *Silves* illustre un rapport de clientélisme entre auteur et destinataire qui correspond à de nombreux égards à celui qu'entretenaient nos poètes avec leurs protecteurs et mécènes à la Renaissance. Ces derniers empruntent donc en toute logique les motifs et *topoi* rhétoriques développés par Stace pour vanter les qualités de leurs patrons et au premier chef, du prince. Chez Pontano, c'est l'image d'une Campanie rénovée par les rois aragonais, en particulier Alphonse II, qui se lit à travers l'évocation du cortège nuptial de la nymphe Parthénopé et du fleuve Sébéthos²⁰. Le poète y décrit tous les charmes de la baie de Naples sous forme d'allégories portant le nom et les traits caractéristiques d'une réalité géographique de la région. Se succèdent ainsi en cortège Pausilippe, Sarnite, Mergillina, Aequana, Amalfi, et toutes les autres divinités éponymes de villes et lieux voisins²¹, dont la description physique contient une mise en abîme des délices offertes par ces localités. Pausilippe par exemple est « couleur d'azur » (*coerula* v. 3) et a « les cheveux entrelacés de feuilles de lierre » (*implexis edera frondente capilis* v. 4). La description la plus pittoresque reste celle des « nymphes de banlieue » (*suburbanis puellis*, quatrième cortège, v. 1), Butine, Ulmia et Pistasis, qui sont présentées sous les traits de jeunes filles occupées à confectionner leurs spécialités :

*Ecce suburbanis longe praelata puellis,
Ecce venit pingui multum satura sagina
Butine sociis mecum consueta choreis,
Butine dives bedis, sed ditior agnis,
Et cui sunt primae farcimina pingui curae.
Ut rubicunda nitet plenisque intentat canistris
Nobilis et libis et cognita buccellatis*

¹⁶ A. Hardie, *Statius and the Silvae*, p. 131-136.

¹⁷ G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples*, p. 18.

¹⁸ V. Rossi, *Storia letteraria d'Italia, Il Quattrocento*, Milan, éd. F. Vallardi, 1938, p. 477.

¹⁹ G. Toscano, *Les rois bibliophiles : enlumineurs à la cour d'Aragon à Naples (1442-1495) : les manuscrits de la bibliothèque nationale de Paris*, Paris, 1993 ; « Livres de dévotion et livres humanistes : le rapport texte-image dans les manuscrits de la librairie des rois d'Aragon à Naples (1442 - 1495) », *Le livre illustré italien au XV^e siècle*, éd. Michel Plaisance, act. coll. Sorbonne 1994, Paris, Klincksieck, 1999, p. 11-37.

²⁰ *Egloguae*, I, *Lepidina cujus pompae septem*, in *Poesie latine*, éd. et trad. Liliana Monti Sabia, Turin, G. Einaudi, Classici Ricciardi, 1978, p. 4-150.

²¹ *Ibidem*, quatrième cortège, v. 1-90.

Ulmia et intortis tantum laudata torallis !

Voici que s'avance la plus belle, et de loin, de toutes les jeunes filles de la banlieue : voici, bien potelée et bien nourrie, Butine, avec laquelle je suis allée danser plus d'une fois, Butine, riche en chevreaux et plus encore en agneaux, et pour qui la préparation de saucisses bien grasses est le premier souci. Derrière elle, les joues roses, brille de tout son éclat Ulmia, attentive à ne pas renverser ses corbeilles pleines, Ulmia, réputée pour ses gâteaux, célébrée pour ses galettes et portée aux nues pour ses tarallis arrondis²².

Par l'usage des anaphores de *pinguis* et *dives*, des superlatifs et les énumérations accumulatives des victuailles et des autres productions de la terre, ces allégories évoquent toute la prospérité de la région rendue possible par la politique des rois aragonais. Le poète souligne également la beauté éclatante de Parthénopée elle-même, nymphe éponyme de la colonie grecque à l'origine de Naples, lorsqu'elle se baigne dans la fontaine de Doliolum²³ :

*O Macron, mea cura Macron, illi alba ligustra
Concedant, collata illi sint nigra colostræ.
Delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat ;
Vidi ego, vidit Anas : viso candore puellæ,
Qui niger ante fuit, nunc est nitidissimus ales
Et mihi tum subitus crevit per pectora candor :
Ipse vides, niveas cerne has sine labe papillas.*

O Macron, mon chéri, elle l'emporterait sur les blancs troènes, et noir serait à côté d'elle le fruit de la première traite après la délivrance. Elle se lavait seule et sans témoin à la fontaine de Deliolium. Je la vis, la Cane la vit ; à la vue de l'éclatante jeune-fille, l'oiseau, qui était noir auparavant, est devenu d'un blanc immaculé. Et soudain l'éclat de sa poitrine s'est encore accru à mes yeux. Vois toi-même, regarde ses seins sans tache.

Un riche lexique suggère la blancheur et la brillance dans cette description, avec les termes *candida*, *alba*, *nitidissimus*, *ales*, *candor* qui s'oppose à *niger*, répété à deux reprises : l'éclat retrouvé de l'oiseau et celui de la peau de la nymphe évoquent la luminosité du marbre de la cité restaurée par le roi. Là encore, la fonction encomiastique du poème se dévoile à travers l'évocation de la source qui donne son lustre à la nymphe-cité : il s'agit d'une allusion au système hydraulique de l'aqua della Bolla restauré par Alphonse II, qui, partant de la villa royale de Poggioreale²⁴ à l'est

²² Traduction P. Laurens, dans P. Laurens et C. Balavoine, *Musae reduces, anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, p. 142-145.

²³ *Lepidina*, I, 28-35, voir G. L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, p. 19.

²⁴ Sur Poggioreale : L. B. Edelstein « 'L'Acqua viva e corrente' : private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens », *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, S. J. Campbell [Hrsg.], 2004, p. 187-220 ; U. Kiby, « Poggioreale : das erste Nymphäum der Renaissance », *Die Gartenkunst*, N.F. 7. 1995 (1995) No. 1, p. 68-79 ; D. Marshall, « A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45, 1986 No. 1, p. 32-46 ; G. Pane, « Nuove acquisizioni su Poggioreale », *Napoli nobilissima*, 5. Ser. 5., 2004 (2004) No. 5/6, p. 189-198 ; F. Quinterio, « "... appena se ne veggono delle antica vestigia" : l'ultima testimonianza graficadi Poggioreale », *Quaderno / Centro Studi per la Storia della Ceramica Meridionale*, 1999 (2000), p. 55-62.

de Naples, irrigue la ville et la rend propre et fertile : le prince, présenté comme un bâtisseur généreux, est donc à l'origine de la beauté et de la prospérité de sa cité.

Dans les *Silves* de Stace, le même rôle est attribué à l'empereur Domitien, loué pour la construction de la *via Domitiana*, reliant Rome à la Campanie²⁵. C'est déjà sous forme d'épiphanie d'un dieu topique que sont énumérés les bienfaits du prince : le fleuve Volturne prend en effet la parole pour remercier l'empereur de l'avoir sauvé de l'ensablement et de lui avoir rendu gloire et dignité :

*At flauum caput umidumque late
crinem mollibus impeditus uluis
Vulturnus leuat ora maximoque
pontis Caesarei reclinus arcu
raucis talia faucibus redundat :
Camporum bone conditor meorum,
qui me uallibus auuis refusum
et ripas habitare nescientem
recti legibus aluei ligasti...*

Mais le Vulturne, sa blonde tête et sa chevelure humide abondamment enchevêtrées de souples joncs, lève son visage et, s'appuyant sur l'arche immense du pont de César, fait sortir de sa gorge rauque ce flot de paroles : « Généreux bienfaiteur de mes plaines, qui, tandis que je me répandais sur des vallées impraticables sans avoir appris à demeurer entre mes berges, m'as assujetti aux lois d'un chenal régulier. »

La prosopopée descriptive a ici la même fonction encomiastique que la description de Pontano, qui use des mêmes outils poétiques que son modèle : l'allégorie topique, attribuant à la figure anthropomorphique des traits particuliers du lieu qu'elle symbolise, la louange indirecte par l'intermédiaire de l'*ekphrasis* rapprochant aspect dégradé passé et aspect rénové présent du dieu, l'anaphore et l'hyperbole.

Cette mise en scène encomiastique d'une nature animiste se retrouve jusque dans l'architecture et la sculpture napolitaine issues du programme de rénovation entrepris par Alphonse II. De très nombreuses fontaines, souvent décorées de statues allégoriques de dieux fluviaux, distribuent l'eau à Naples tout en rappelant à la population la magnanimité et la grandeur du roi aragonais²⁶. En outre, la villa de Poggioreale, vouée aux plaisirs et à l'étude du prince humaniste, est conçue pour sembler habitée par des divinités locales bienveillantes, comme les demeures évoquées par Stace dans ses *Silves*. Fontaines, statues et jeux d'eau suggérant la présence de *nymphae*, à la fois déesses et éléments hydrauliques, peuplent la villa et la route qui la relie à la Porta Capuana, tout comme l'Aqua Marcia se manifeste en personne pour venir irriguer la villa de Manilius Vopiscus dans la silve I, 3 de Stace. La présence d'une naïade espiègle et facétieuse est également suggérée par un système permettant d'inonder la cour centrale de la villa lors de dîners. Cette présence divine atteste à la fois du caractère exceptionnel du propriétaire de la demeure, digne de cette protection, mais aussi de son inventivité et de ses qualités d'homme d'esprit et d'érudit.

²⁵ *Silves*, IV, 3, 71-97, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.).

²⁶ L. Gasparini, *Antiche fontane di Napoli*, Naples, Società Editrice Napoletana, 1979.

UN RAPPORT THÉMATIQUE : VILLA, JARDINS ET PAYSAGES IDYLLIQUES

Outre l'aspect laudatif répondant au contexte politico-culturel de la Naples des Aragon, la multiplication des pièces s'inspirant de l'œuvre de Stace s'explique par le fait que de nombreuses caractéristiques de son écriture correspondent aux aspirations et recherches esthétiques des artistes de cette époque.

Dès la première lecture des œuvres des poètes néo-latins du Quattrocento napolitain, on perçoit une reprise massive de nombreux thèmes abordés par Stace. Le motif de la villa et des jardins semble avoir particulièrement séduit les artistes humanistes, au point que l'on en retrouve plusieurs exemples chez chacun des poètes. Comme Stace dans les poèmes consacrés à la « Villa Sorrentine de Pollius Felix » ou à la « Villa tiburtine de Manilius Vopiscus », les humanistes s'attachent tout d'abord à décrire les propriétés de leurs patrons ou amis, comme Strozzi dans l'*Eroticon* III, 18, pièce intitulée *Villa Panbormitae*²⁷, qui évoque la résidence du second précepteur d'Alphonse II, ou Flaminio dans son *Carmen* I, 55 : *De hortiiis Blossii Palladii*²⁸. On relève cependant une différence notable : alors que l'auteur latin, suivant scrupuleusement les prescriptions des rhéteurs de la Seconde Sophistique pour le genre de l'*ekphrasis*, s'attache à décrire minutieusement la demeure depuis sa localisation géographique jusqu'à ses décorations pariétales et son mobilier précieux dans une sorte de focalisation progressive, les auteurs napolitains vont souvent se contenter d'évoquer quelques éléments topiques de la description de villa : nymphée, bosquet, grotte, pour se concentrer uniquement sur l'activité littéraire du propriétaire. C'est le cas par exemple dans le *Ad villam Marianam de Victoria Columna* de Flaminio²⁹, qui n'évoque la villa qu'en tant que lieu de naissance de sa propriétaire, fêrue de poésie. Cet aspect culturel de la villa n'est cependant pas absent chez Stace. Rappelons que cette construction a pour fonction symbolique de représenter son propriétaire dans le monde privé de l'*otium* et de donner de lui l'image d'un homme de goût et de savoir. Si la villa littéraire humaniste remplace la villa-palais de l'Antiquité, c'est peut-être que la cour napolitaine est le domaine la noblesse d'épée aragonaise qui désire véhiculer une image d'érudition et de culture plutôt que de richesse³⁰, afin de se démarquer des cours florentines et vénitiennes dont elle méprise les origines mercantiles.

Une autre nouveauté réside dans l'introduction des descriptions de leurs propres domaines par les artistes, absente chez Stace. Pontano par exemple accorde à l'allégorie de sa propre villa, Antiniana, une place de choix dans *Lépidina* puisqu'elle apparaît à la toute fin du poème pour entonner le chant d'hyménée³¹. De même, Sannazar dédie à sa villa Mergillina³² plusieurs de ses *Epigrammes*. Là encore, c'est la demeure en tant que lieu de création et d'inspiration poétique qui est privilégiée. Cette mise en scène de soi à travers l'évocation topographique de villa correspond

²⁷ Michele Marullo, *Poliziano, Iacopo Sannazaro, Poesie Latine*, éd. F. Arnaldi et L. Gualdo Rosa, Milano-Napoli, Einaudi, 1964 ; Torino, 1976, p. 284.

²⁸ *Flaminii Carmina*, éd. Massimo Scorsone, R.E.S., 1993, p. 61.

²⁹ *Carmina*, I, 33, éd. Massimo Scorsone, RES, 1993 : *Parva Panbormitae quid tanto munere dignum/ Villa dabit, saevis obrupta fluminibus ?/ Ecce ego videor colleis superare Falerni/ Arvaque frugiferae pingua Sicaniae/ Gratius est siculi celebrari carmine vatis / Quam si Palladio tota liquore fluam./ I felix reducemque sacri post oscula Regis / Excipiat tenero Laura pudica sinu.*

³⁰ B. Marin, C. Valat, *Naples, Démythifier la ville*, Paris, Montréal, éd. l'Harmattan, 1998.

³¹ *Eglogae*, « Lepidina », VI, v. 55-64 et VII, dans *Poesie latine*, texte et trad. de Liliana Monti Sabia.

³² Sannazar, *Epigrammata*, I, 2, dans Michele Marullo, *Poliziano, Iacopo Sannazaro, Poesie Latine*, éd. F. Arnaldi et L. Gualdo Rosa, Milano-Napoli, Einaudi, 1964 ; Torino, 1976, p. 280.

évidemment à la recherche d'une valorisation de la subjectivité des artistes. C'est à travers l'*éthos* poétique de la demeure, qui doit apparaître comme la conséquence de celle du propriétaire, mais aussi à travers la conformité de la description à un horizon d'attente du lecteur qui connaît sa dimension topique et métopoétique, que le poète va faire preuve de ses propres qualités et affirmer son talent personnel.

Cet engouement pour la villa et les autres éléments topiques qui y ont trait, sources, grottes, etc..., correspond à une réalité architecturale bien présente à Naples : le centre-ville médiéval devenant étriqué et peu apte à accueillir de nouvelles constructions, les membres de la cour aragonaise vont édifier, à l'extérieur de la nouvelle enceinte bâtie par Alphonse I, des villas dédiées au plaisir et à l'*otium* littéraire. Les villas de Poggioreale et della Duchessa³³, propriétés d'Alphonse II édifiées à l'est et à l'ouest de la ville et conçues pour être les lieux de délices du prince et de sa cour, s'opposent ainsi au Palazzo Capuano et au Castel Nuovo, dédiés aux activités juridiques et militaires du souverain. Cette topique paysagère se retrouve dans la peinture et la gravure comme l'attestent les *ekphrasis* dédiées par Strozzi au peintre Pisanello, actif à la cour de Naples et médailliste du roi³⁴. C'est justement pour sa capacité à faire vivre des éléments du paysage napolitain présents dans les descriptions de villas que le peintre est d'abord loué :

*Quid volucres vivas, aut quid labentia narrem
Flumina cumque suis aequora littoribus ?
Illic et videor fluctus audire sonantes,
Turbaque caeruleam squamea findit aquam.
Perspicuos molli circumdas margine fonteis,
Mistaque odoratis floribus herba viret.
Per nemora et saltus nymphae venantur apertos
Retiaque et pharetras et sua tela gerunt.
Parte alia capreas lustris excire videntur,
Et fera latranteis rostra movere canes.
Illic exitio leporis celer imminet Umber,
Hic fremit insultans frenaque mandit equus.*

Que dirais-je des oiseaux vivants, ou des fleuves qui s'écoulent, et des mers avec leurs rivages ? Il me semble ici entendre les flots sonores, et la gent écailleuse fend les eaux. La grenouille bavarde coasse sous le tourbillon bourbeux, tu fais les porcs tapis dans la vallée et les ours dans la montagne. Là tu entoures d'un bord boueux les sources limpides, et l'herbe verdoie, mêlée de fleurs odorantes. Nous voyons les nymphes errer dans les forêts ombreuses, l'une porte des filets sur l'épaule, l'autre des traits. Ailleurs les chevreuils semblent sortir de leurs tanières, et les chiens aboyant semblent ouvrir leurs gueules féroces. Là-bas, le rapide lévrier s'affaire à la mort du lièvre ; ici, rue le cheval grondant qui mord ses freins³⁵.

³³ M. Orefice, *Napoli aragonese, tra castelli, palazzi, vicoli e taverne*, Naples, Electra Napoli, 1999, p. 27-32.

³⁴ M. Baxandall, *Les humanistes à la recherche de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 119-124, et B. Charlet-Mesdjian, « Tito Vespasiano Strozzi et la peinture : un éloge humaniste de Pisanello, illustration de l'art du portrait », *Studi umanistici Piceni*, XV, 1995.

³⁵ *Ad Pisanum pictorem praestantissimum*, trad. française M. Brock, *ibidem*, p. 225.

La capacité du peintre à reproduire le réel, ou *enargeia*, est justement évaluée à travers ces motifs paysagers hérités de la peinture et de la poésie romaine, ce qui leur confère à nouveau une dimension à la fois conventionnelle et « méta-artistique ».

S'il est vrai que la campagne napolitaine et ses villas se prêtent peut-être plus que tout autre sujet au déploiement d'une poésie topique, c'est également au travers de son évocation sous forme allégorique que l'on retrouve de nombreuses concordances entre l'œuvre de Stace et celle des poètes napolitains. Les origines mythiques de la région invitent en effet les poètes à une anthropomorphisation constante du paysage, tout d'abord sous la forme de la sirène Parthénopé. Le mythe raconte que cette dernière, dépitée après son échec face à Ulysse³⁶, mit fin à ses jours en se jetant dans la mer près de Sorrente. La colonie grecque qui s'y installa prit donc le nom de Parthénopé, en référence au passé poétique et mythologique des lieux et donna elle-même naissance à Neapolis. Les poètes napolitains utilisent donc depuis l'Antiquité l'image de la chanteuse mythique comme incarnation du charme de la région et usent de son double aspect de nymphe et de ville pour évoquer les beautés campaniennes dans une poésie topique sensuelle. Ainsi, lorsque Stace évoque le paysage visible depuis la pièce la plus haute de la « Villa Sorrentine de Pollius Felix », les références au mythe étimologique de chaque lieu et l'usage de la personnification font de la campagne napolitaine un véritable palimpseste de nymphes et de héros.

*Haec videt Inarinem, illinc Prochyta aspera paret ;
Armiger hac magni patet Hectoris, inde malignum
Aera respirat pelago circumflua Nesis ;
Inde vagis omen felix Euploea carinis
quaeque ferit cursos exerta Megalia fluctus,
angitur et domino contra recubante proculque
Surrentina tuus spectat praetoria Limon.
Una tamen cunctis, procul eminet una diaetis,
Quae tibi Parthenopen directo limite ponti
Ingerit.*

L'une regarde Inarimè³⁷, l'autre a vue sur l'âpre Prochyta³⁸, de ce côté-ci se profile l'écuyer du grand Hector³⁹ ; de cet autre Nésis, encerclée par la mer⁴⁰ respire un air pernicieux ; plus loin est Euploea⁴¹, heureux présage pour les navires voyageurs, et Mégalia⁴² qui se dresse pour heurter les volutes des vagues ; ton domaine de Limon⁴³ s'afflige de ce que son maître repose en face de lui et de loin il contemple ton palais de Sorrente. Cependant il y a une pièce qui domine toutes les autres, qui par tous les endroits de la mer t'impose Parthénopé⁴⁴.

Ces allusions mythologiques qui témoignent d'une vision animiste du paysage sont exploitées de manière hyperbolique par les poètes néo-latins, et par Pontano en

³⁶ J. Berard, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité : l'histoire et la légende*, Paris, éd. De Boccard, 1941, p. 333.

³⁷ L'île d'Ischia.

³⁸ L'île surplombant la mer.

³⁹ Le cap Misène : nom d'un compagnon d'Ulysse mais troyen dans la légende d'Enée.

⁴⁰ L'île de Nisida.

⁴¹ Le promontoire de Pizzo Falcone, où se trouve le sanctuaire d'Aphrodite Euploea.

⁴² L'île aux grottes où se trouve le Castel dell Uovo, l'emplacement de la ville ancienne de Naples.

⁴³ La propriété de Pollius sur le Pausilippe à l'ouest du Castel dell'Uovo.

⁴⁴ Naples.

particulier. Le titre même de son ouvrage *Parthénopé* ancre son œuvre dans l'univers mythique des nymphes topiques, qu'il confond avec les beautés bien réelles qui viennent fréquenter les sources thermales de Baies. Le cortège nuptial de *Lépidina* n'est qu'un interminable défilé de divinités locales, depuis les Tritons de la baie de Naples jusqu'au Pausilippe, au Vésuve, et à la colline de Capodimonte. Éléments topiques réels et passé mythique rêvé se rejoignent donc et se confondent pour créer un paysage idéal, dans une superposition temporelle et métonymique toute maniériste qui évoque le peintre Arcimboldo.

LA *VARIETAS* THÉMATIQUE, GÉNÉRIQUE ET STYLISTIQUE

C'est également l'absence de sujet précisément délimité qui confère à la silve un caractère plastique intéressant, notamment pour les poètes humanistes napolitains : ce genre se définit paradoxalement par l'absence de contrainte thématique, permettant ainsi à l'artiste de multiplier les pièces sur des sujets variés dans des recueils présentés comme de véritables florilèges de notes ou d'impressions recueillies lors d'occasions diverses. Ainsi, on trouve dans le premier livre de l'œuvre de Stace la description d'une statue équestre de Domitien, un épithalame en l'honneur de son patron Stella, la description de la luxueuse villa de Manilius Vopiscus et un poème de remerciement pour la guérison de Rutilius Gallicus. Si aucune des œuvres des poètes napolitains n'évoque directement par son titre son appartenance au genre de la silve, certaines peuvent cependant lui être associées par la diversité des sujets traités et l'apparent désordre qui y règne. Ainsi, dans le recueil de Pontano intitulé *Parthenope sive Amores*, on trouve de nombreux poèmes dédiés à Fannia, jeune beauté napolitaine (I, 4 et 9), mais aussi un poème de louange adressé à la source Casis (II, 6), une lettre destinée à un ami (II, 11) et le mythe étiologique de la naissance du fleuve Sébéthos (II, 14)⁴⁵. Libérée des contraintes thématiques, l'inspiration poétique peut évoquer tous les sujets, au gré des circonstances de la vie personnelle du poète. La diversité des pièces qui en découle obéit à l'esthétique de la *poikilia* ou variété, caractéristique de l'alexandrinisme dont s'inspire la poésie stacienne et que l'on retrouve chez ses imitateurs.

Cette capacité à improviser sur n'importe quel sujet atteste de l'*ingenium* de l'artiste, soulignant ainsi ses qualités personnelles de créateur.

Cette variété thématique va de pair avec une variété générique et stylistique : dénuée de thème spécifique, la silve peut se dégager ponctuellement de la contrainte stylistique dictée par l'*aptum*, c'est à dire la nécessaire conformité du style au sujet traité. La poétique de la silve, constitue donc comme le souligne P. Galand-Hallyn, un véritable « cocktail générique »⁴⁶ : si elle appartient au *genus medium*, elle peut cependant « hausser le ton » comme l'affirme Horace et adopter ponctuellement le *genus grande* réservé à l'épopée. Ainsi, lorsque Stace évoque la construction du temple d'Hercule Sorrentin de Pollius Felix, la dignité du sujet évoqué l'autorise à procéder à une amplification épique qui appartient au grand genre en évoquant les forges de l'Etna et l'armure de Pallas à titre de comparaison. Prenant appui sur son modèle,

⁴⁵ *Poesie latine*, éd. et trad. Liliana Monti Sabia.

⁴⁶ P. Galand-Hallyn, « Pouvoir tout dire : 'tempérament' des styles et abolition des genres, de la rhétorique antique à la poétique du Quattrocento », Actes du colloque international organisé par les Départements de Lettres modernes et d'Arts plastiques de l'Université de Valenciennes sur *L'effacement des genres*, 4, 5 et 6 octobre 1993, Valenciennes, Presses de l'Université [Lez Valenciennes n° 17], 1994, p. 29 (réédité dans *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme [L'Atelier de la Renaissance], 1995).

Pontano introduit dans son cortège nuptial de *Lépidina l'ekphrasis* d'un monstre marin qui semble issu de l'épopée.

*Vectibus hi sublatum alte per brachia cetum
Attolunt, caudaque iter et vestigia verrit
Immanis fera et informi riget horrida dorso,
Tum quassat caput et minitanti tergore nutat ;
Faucibus at tenebras simul et vomere et simul ipsa
Visa lues pelagusque haurire atque hiscere caelum,
Occurrunt trepidoque sinu sua pignora celant
Attonitae matres :[...]
Monstra cavete maris scopuloso et tergore cetum :
Vulnerat et cauda insidians et devorat ore*⁴⁷.

Ces jeunes hommes soutiennent avec des perches un monstre marin, qu'ils soulèvent à la force de leurs bras. La bête effrayante balaie de sa queue les traces du chemin ; hideuse, elle contracte son dos démesuré, puis secoue la tête et ondule de toute la masse de son corps menaçant ; à peine a-t-on vu ce fléau ouvrir la gueule pour vomir les ténèbres, engloutir la mer, avaler dans un bâillement les cieus, que les mères accourent, épouvantées, cachant leurs enfants sur leurs seins frémissants.[...] Prenez garde au monstre marin, au dragon à l'échine d'écueil, car, traîtreusement, il blesse et avec sa gueule, il dévore.

L'insertion de ce tableau au sein de l'églogue crée un effet de *variatio* stylistique et générique audacieux, puisque l'évocation du monstre anthropophage constitue un *topos* de l'épopée. On retrouve dans cette description de nombreux éléments présents dans la *Thébaïde*, notamment lorsque Stace décrit le serpent meurtrier de l'enfant Archémore⁴⁸. Pontano reprend le gigantisme cosmique du monstre, la terreur sacrée qu'il provoque, la focalisation de la description sur la gueule, le dos et la queue de l'animal, son mouvement ondulatoire, sa dangerosité et son caractère impitoyable. Pontano cherche à provoquer la surprise et l'effroi de ses lecteurs en introduisant brutalement et sans transition un élément épique au cœur d'un poème de circonstances et en se livrant, conformément à l'esthétique ovidienne des *Métamorphoses*, à la « création d'hybrides thématiques, génériques et stylistiques, prenant pour guide la Nature, mais dans sa marginalité »⁴⁹. L'apparition de ce type de monstre au sein du paysage bucolique de la baie de Naples a pour but d'engendrer un effet de variation émotionnelle très prisée par le maniérisme, à l'image de celle que provoquait chez le promeneur la rencontre inopinée des figures monstrueuses sculptées dans la roche ou taillées dans les buis des jardins renaissants.

Un autre point de convergence entre l'œuvre stacienne et la poésie napolitaine réside dans le rapport de l'art avec la nature qui trouve un écho particulièrement important dans la poétique de la silve. Le terme illustre lui-même cette problématique puisqu'il appartient au vocabulaire paysager, *silva* désignant au sens propre une « forêt diffuse et naturelle par opposition au *nemus*, artificiellement ordonné⁵⁰ » ; mais il relève également du registre de la rhétorique et de la

⁴⁷ *Lépidina*, 80-93, *Poesie latine*, éd. et trad. Liliana Monti Sabia.

⁴⁸ Stace, *Thébaïde*, V, 505-533, trad. R. Lesueur, Paris, les Belles Lettres, 2000.

⁴⁹ P. Galand-Hallyn, « Pouvoir tout dire », p. 30.

⁵⁰ P. Galand-Hallyn, « Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre *l'Épître aux Pisons* d'Horace et la poétique de la *Silve* (au début du XVI^e siècle en France) », p. 610.

philosophie. En effet, au sens exclusivement topique s'ajoute par métonymie celui de « matière brute » qui fait de ce terme l'équivalent du grec *hylè* et qui en rhétorique désigne la *materia* dont on tire les arguments du discours. Cette évolution d'un sens purement paysager à la désignation d'un objet littéraire déterminé met en lumière le lien à la fois mimétique et métonymique entre écriture et nature. Le poète ou l'orateur doit donc se montrer l'émule de celle-ci, érigée plus que jamais en modèle d'*artifex* et produire une œuvre où art et nature sont indissociables. La silve recouvre l'une et l'autre de ces mises en rapport entre *ars* et *natura*, puisqu'elle se définit à la fois par la variété des sujets traités et des styles adoptés, donnant ainsi lieu à des textes « arborescents » par leur diversité mais obéissant à une cohérence interne liée à l'*aptum*, et par la dissimulation de l'art sous l'élan, la profusion poétique que Stace⁵¹ qualifie de *subitus calor*. De ce constat découlent deux types de conséquences, d'ordre thématique et esthétique d'une part, d'ordre structurel et fonctionnel d'autre part.

Les conséquences thématiques et esthétiques

Les textes appartenant au genre des silves vont traiter de sujets mettant en valeur le pouvoir démiurgique de la nature et de celui qui se pose comme son émule et son imitateur : l'artiste. C'est pourquoi les pièces descriptives sont très nombreuses au sein des *Silves* de Stace et des œuvres secondes, le poète devant prouver sa capacité à imiter le réel. Cette pratique de l'*ekphrasis*, relayée par les poètes d'origine byzantine comme Manuel Chrysoloras, aura un très grand impact sur des poètes comme Strozzi et Pontano.

L'imitation de la nature passe tout d'abord par celle de ses productions. L'œuvre de Stace comme celle des poètes renaissants fait preuve d'un goût particulier pour la collection et l'on y trouve de longues listes d'espèces minérales, végétales ou animales. Dans l'évocation par exemple de la mort du perroquet d'Atedius Melior⁵², Stace énumère toutes sortes d'oiseaux que le regretté volatile surpassait par ses qualités exceptionnelles.

*Occidit aëriae celeberrima gloria gentis
psittacus, ille plagae viridis regnator Eoae,
quem non gemmata volucris Iunonia cauda
vinceret aspectu, gelidi non Phasidis ales,
nec quas umentis Numidae rapuere sub astro[...].*

Il a péri, lui qui faisait la gloire universelle de la gent ailée
le perroquet, ce vert souverain des régions de l'Aurore !
ni l'oiseau de Junon à la queue gemmée,
ni l'oiseau du Phasé glacé ne l'aurait surpassé en beauté,
ni ceux dont s'emparent les Numides sous l'humide autan.

Chaque espèce est évoquée de manière à la fois précise et succincte, puisque le poète associe à chacune un unique trait physique ou une localisation géographique suffisamment spécifique pour permettre son identification, malgré le brouillage des pistes que constituent les périphrases et les allusions mythologiques.

L'énumération collectionniste des productions de la nature constitue également un trait récurrent de l'art napolitain de cette époque. Certains manuscrits de la

⁵¹ Stace, *Silves*, I, epist., 3, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.).

⁵² II, 4, *ibidem*.

bibliothèque d'Alphonse d'Aragon présente de très beaux motifs d'oiseaux d'espèces variées, notamment en marge des *Opera* de Virgile produits dans le scriptorium du Castel Nuovo en 1470⁵³. Ce goût de la collection se prolongera au XVIe siècle et Naples deviendra l'un des premiers centres italiens de production de natures mortes. De même, dans *Lépidina* de Pontano, l'arrivée du couple de héros Gaurus et Campé, incarnations de collines dominant la baie de Naples, donne lieu à l'énumération des diverses espèces animales qui peuplent leurs pentes, et notamment les oiseaux⁵⁴ :

*Primus agit pompam Gaurus cumconiuge Campe
Ingentemque manu pinum fert ; pendet ab alta
Hinc leporum grex, indeanatum, post ordine longo
Et damae capreaeque et aper Leboride sylvae
Et perdix nemore e Claniis et Vulturinus anser
Ardeque fuliceque et grus Lucrinide abalga.*

En tête du cortège marche Gaurus suivi de son épouse Campé ; il tient dans la main un pin gigantesque : de la cime pendent, ici, une portée de lièvres, là de canards, puis en longue file, daims et chèvres, un sanglier de la forêt de Léboride, une perdrix du bois de Lagno, une oie du Volturne, un héron, une foulque et une grue capturée parmi les algues de Lucrin.

Or, comme chez Stace, ce sont les productions les plus étonnantes de la nature, les merveilles ou les monstres, qui vont susciter les plus d'intérêt chez les artistes. A travers l'évocation de matériaux rares, de marbres polychromes ou d'animaux étranges, c'est le pouvoir de génération de la *natura* et son extraordinaire inventivité⁵⁵ que les artistes maniéristes essaient avant tout de reproduire. Ainsi, lorsque Stace évoque les objets précieux peuplant la villa sorrentine de son riche patron Pollius Felix, on décèle derrière le *topos* de la littérature encomiastique une véritable jubilation à décrire ces merveilleuses productions de la nature, transformées en œuvres d'art par la main des sculpteurs. Ce goût du minéral, de l'éclat et de la brillance est tout à fait caractéristique de la littérature latine tardive que l'on peut ainsi qualifier de maniériste. L'auteur des *Silves* ne cesse d'évoquer ces *mirabilia* en jouant sur la variété chromatique des éléments naturels. On peut par exemple mentionner dans la silve I, 3 les *sulpureos...crines* d'Albula, une déesse topique au vers 75, les *glaucos... amictus* des eaux de l'Anio au vers 71 et les *flavis ...ripis* du vers 107. Cette esthétique coloriste fait de la Nature, tout comme du poète, un véritable « peintre ». Cet engouement particulier pour les matières précieuses se retrouve chez les imitateurs de Stace. Dans sa première *Eglogue des pêcheurs*, Sannazar reprend la thématique théocritéenne des présents offerts au berger, auteur et interprète du chant pastoral, en la mêlant à une évocation de *mirabilia* qui rappelle le poète des *Silves*. La transposition de l'églogue pastorale dans le cadre marin du golfe de Baies entraîne la transformation des dons traditionnels, fruits, fromage, chevreau de lait, en produits issus de la mer :

*Mycon : En tibi caerulei muscum aequoris, en tibi conchas
Purpureas, nec non toto quaesita profundo*

⁵³ *La biblioteca real de Napoles d'Adfons el Magnanim al duque de Calabria*, Valence, Biblioteca Valenciana, 1999, p. 54-55.

⁵⁴ *Lépidina*, V, 44-49, *Poesie latine*, éd. et trad. Liliana Monti Sabia.

⁵⁵ P. Falguières, *Le Maniérisme*, Paris, Découverte Gallimard, 2004, p. 20.

*Et vix ex imis evulsa corallia saxis
Afferimus. Tu sollemnes nunc incipe cantus ;
Incipe, dum ad solem Baianus retia Milcon
Explicat et madidos componit in orbe rudentes.*

Mycon: Tiens, voici des mousses de la mer azurée, voici des pourpres et voici même des coraux, que nous avons cherchés sur toute l'étendue des fonds marins et arrachés avec peine aux rochers des profondeurs pour te les offrir. Toi, maintenant, commence ton chant solennel, pendant que Milcon de Baïes étend ses filets au soleil et enroule ses cordages mouillés.

Les présents ne consistent pas en produits comestibles issus de l'activité du pêcheur, comme c'est le cas dans l'idylle pastorale traditionnelle. Ici se manifeste le goût du temps et de l'auteur pour les matières rares extraites de profondeurs inaccessibles, d'autant plus merveilleuses que leur nature n'est pas bien définie : minéraux, végétaux, ou animaux, les mousses, les coquillages et les coraux suscitent les interrogations des naturalistes de la Renaissance et fascinent les collectionneurs⁵⁶. Sannazar procède non seulement à un déplacement de l'églogue dans un cadre qui lui est cher, tout en opérant un glissement de tous les éléments du tableau du thème pastoral au thème marin, mais il introduit également une sorte de clin d'œil à la culture collectionniste de son époque, apportant ainsi une touche très personnelle à une pièce d'un genre assez traditionnel. Cet intérêt pour les matières rares, souvent brillantes ou précieuses, se retrouve dans les enluminures des manuscrits de la bibliothèque d'Alphonse le Magnanime, en particulier en marge du *De Secundo Bello Punico* de Tite Live, où l'enlumineur s'est lui aussi attaché à imiter la nature par la reproduction en trompe-l'œil de perles et de gemmes de diverses couleurs. La Chartreuse San Martino, sur les hauteurs de Naples, présente quant à elle des revêtements de marbres polychromes et des marqueteries tout à fait caractéristiques de ce goût pour les *mirabilia* et pour leurs qualités décoratives exceptionnelles.

Les conséquences structurelles et fonctionnelles

Le genre de la silve permet l'affirmation de la subjectivité poétique qui caractérise la littérature latine de la Renaissance : le statut marginal de ce genre considéré comme mineur par rapport à la poésie épique ou didactique autorise l'expression subjective des sentiments et la peinture de moments de la vie intime de l'auteur (anniversaire, décès, visite à un ami...) ; la peinture des émotions sur le vif constitue du reste le principe de création de la silve. Stace revendique lui-même ce mode d'écriture basé sur l'improvisation et l'expression directe de sentiments ressentis dans une circonstance particulière. A travers le filtre que constitue l'*éthos* de convention du *vir bonus*, le poète exprime sans détour toute son admiration et son affection pour son père⁵⁷, son attachement sincère à sa patrie⁵⁸, le véritable culte qu'il voue aux productions artistiques⁵⁹ et l'angoisse latente provoquée par le récent traumatisme de l'éruption du Vésuve⁶⁰.

⁵⁶ *ibidem*, p. 41.

⁵⁷ V, 3, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.).

⁵⁸ III,5, *ibidem*.

⁵⁹ I, 3, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.).

⁶⁰ III, 5, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.).

C'est ce caractère personnel et ouvertement spontané de la poésie stacienne qui a séduit les poètes napolitains de la Renaissance, à la recherche d'une forme capable de mettre en valeur la subjectivité émergente de l'artiste. Il semblerait que, poussant la mise en scène rhétorique de soi à l'extrême, les auteurs choisissent d'adopter des identités très éloignées de la leur pour transmettre leur regard personnel sur l'objet décrit. Ainsi, dans la description des « nymphes de banlieue » dont nous avons parlé plus haut, c'est Lépidina, la jeune amie de Macron, qui évoque les charmes de celles-ci, notamment ceux de Ulmia, en des termes qui évoquent plutôt un regard masculin, celui de l'auteur (*Quae mihi culta placet minus, at de polline vultum/ non nihil alba placet* v. 9). Plus classiquement, la voix de Sannazar se laisse entendre derrière les paroles de Lycidas, le berger marin qui pleure son exil terrestre dans l'*Eglogue des Pêcheurs*. Ce jeu de masques rhétoriques correspond à la sensibilité maniériste de ces poètes qui les pousse à chercher dans la valse des identités une stabilité paradoxale. Les écrivains transmettent également leurs sentiments de manière indirecte, à travers les réactions des personnages qui leur servent de « masques ». Ainsi, l'enthousiasme qu'expriment Macron et Lépidina face au défilé des « beautés » de la baie de Naples dans *Lépidina* traduit l'amour du poète pour sa patrie. L'excitation que produit chez la jeune fille la vision de Mergillina, allégorie d'une source à laquelle Sannazar dédie lui aussi des vers saphiques, se lit dans l'anaphore d'apostrophes et d'interrogatives, qui doit transmettre enthousiasme et admiration à Macron, mais surtout au lecteur. L'attachement personnel de Pontano à sa région d'origine, l'Ombrie, se dessine clairement dans le poème dédié à la fontaine Casis⁶¹ : le poète, victime d'une longue maladie, est contraint de rester à Naples chez son premier mécène Giolio Forte da Messina. Il regrette son éloignement de la *Casis fons*, dont il loue et regrette la fraîcheur salubre, alors que la « triste » Campanie le « tient prisonnier » (*detinet* v. 8) et « brûle ses veines d'une soif haletante » (*venas urit anabela sitis* v. 8). A l'évocation d'un lieu cher à l'auteur s'allie celle de souffrances physiques réelles, ce qui donne au texte une tonalité pathétique touchante. La poésie mythologique de convention, qui dépeint les origines divines de la fontaine, se substitue cependant bien vite à l'expression fugace d'une véritable douleur physique et morale, peut-être pour mieux la juguler. C'est chez Marulle que s'exprime sans doute le plus directement cette poésie de la souffrance personnelle. Dans ses *Naeniae* s'ajoutent à la douleur de l'exil des prises de positions personnelles parfois violentes sur les problèmes politiques napolitains⁶².

*Heu heu, quae video bella resurgere !
 Quanto sanguine, quis funeribus lues
 Infelix geminae perfidae nefas,
 Iam non Parthenope amplius,
 Olim quae quotiens maluit emori
 Quam servare minus fortiter ac decet
 Urbem tot meritis egregiam patrum,
 Inconcussam animo fidem !*

Hélas ! Quelles guerres je vois ressurgir encore ! Au prix de combien de sang, de combien de deuils tu paieras le crime funeste de ta double trahison, ô toi, qui n'est plus

⁶¹ *Parthenopeus sive Amores*, l. 2, 5, *Casim fontem aegrotus alloquitur*, dans *Poesie latine*, éd. et trad. Liliana Monti Sabia.

⁶² Michele Marullo, *Naeniarum liber*, II, 69-77, in P. Laurens, *Musae reduces*, p. 104-105.

cette Parthénopé qui eût préféré cent fois mourir, plutôt que t'entacher seulement sa foi-
comme il sied à une cité qu'ont illustrée les exploits de tant d'ancêtres.

Ainsi, en imitant les *Silves*, les poètes néo-latins choisissent la forme poétique la plus à même d'exprimer leurs sentiments personnels à travers l'évocation de lieux ou d'événements liés à leur propre vécu. Derrière les masques de la rhétorique, *éthos* de convention ou personnages-postiches, chacun révèle une certaine part de son intimité réelle, selon sa personnalité, la fonction attribuée à son œuvre ou de l'image de soi qu'il cherche à construire.

C'est également dans les genres mineurs et en marge des grandes compositions mythologiques ou historiques que s'exprime la sensibilité subjective des artistes napolitains, en particulier celle des peintres. La peinture de grotesques et l'art de l'enluminure constituent notamment des espaces de liberté pour les artistes, en raison de leur statut marginal mais aussi parce qu'interdisant la retouche, ils n'autorisent que l'improvisation. Cette dernière constitue un véritable révélateur à la fois de la subjectivité et du talent inné de l'artiste, qui, comme le fait remarquer Stace dans son épître à Stella, en retire gloire et honneur

Ainsi, les motifs récurrents des manuscrits napolitains de la bibliothèque d'Alphonse I témoignent de sensibilités très différentes : le traitement des putti par exemple, d'une facture classique et assez sérieuse sur le manuscrit du *De Secundo Bello Punico* de Tite Live attribué à Gerardo di Giovanni di Miniato, se mue en une joyeuse parade proche de celle des angelots de la villa pompéienne des Vettii, sur l'exemplaire du *De principe* de Pontano attribué à Cristoforo Majorana⁶³. On retrouve le même traitement burlesque du motif sur un manuscrit des *Tragédies* de Sénèque décoré par le même auteur. Loin d'adapter leur style au type de manuscrit ou au destinataire, les artistes laissent donc parler leurs propres subjectivité et sensibilité dans les marges que leur offrent les arts décoratifs mineurs.

C'est donc à travers une poésie fortement liée à un territoire mais aussi à un genre, celui de la silve, que se joue l'émulation-imitation diachronique qui lie Stace et les humanistes napolitains. Le poète latin a fortement ancré son œuvre dans une poésie topique personnelle, dans laquelle il peint un tableau sensible et subjectif du paysage et des villas campaniennes. A la faveur de la redécouverte et de la diffusion de l'œuvre stacienne, ceux-ci vont développer à leur tour une poésie topique originale en exploitant les ressources thématiques, structurelles, fonctionnelles et esthétiques de celle de leur prédécesseur. Cette *mimesis* au troisième, voire au quatrième degré, puisqu'il s'agit pour les auteurs d'imiter des œuvres qui reproduisent elles-mêmes celles de la nature déjà passées au crible de la subjectivité stacienne, correspond au goût humaniste de la sophistication intellectuelle, qui consiste à brouiller les pistes de l'identité du locuteur derrière divers filtres textuels et intertextuels, dans un tournoiement des identités cultivé et revendiqué par les artistes maniéristes. Cette stratification de références littéraires, loin de tarir l'inspiration des humanistes ou de masquer les talents individuels derrière une imitation normative, leur permettra paradoxalement de faire preuve d'une grande originalité et de mettre en scène des

⁶³ G. Toscano, *Les rois bibliophiles : enlumineurs à la cour d'Aragon à Naples (1442-1495) : les manuscrits de la bibliothèque nationale de Paris*, Paris, 1993, p. 102.

sensibilités très différentes, produits d'une époque, d'un territoire et d'une vision subjective de l'art et du monde.

Bibliographie

Textes

Stace, *Silves*, H. Frère (éd.), et H. Izaac (trad.), Paris, les Belles Lettres, 1961.

Pontano, G., *Poesie latine*, texte et trad. Liliana Monti Sabia, Turin, G. Einaudi, Classici Ricciardi, 1978.

Eclogae, Liliana Monti Sabia (éd., comm. et trad.), Naples, Liguri, 1973.

Etudes

Baxandall, B., *Les humanistes à la recherche de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, Seuil, 1989.

La biblioteca real de Napoles d'Adfons el Magnanim al duque de Calabria, Valence, Biblioteca Valenciana, 1999.

Edelstein, B. L., « ' L'Acqua viva e corrente ' : private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens », *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, Stephen J. Campbell [Hrsg.], 2004, p. 187-220.

Falguières P., *Le Maniérisme*, Paris, Découverte Gallimard, 2004.

Galand-Hallyn, P., « Pouvoir tout dire : 'tempérament' des styles et abolition des genres, de la rhétorique antique à la poétique du Quattrocento », dans *L'effacement des genres dans les lettres et dans les arts*, *Lex Valenciennes* n°17, 1994 (réédité dans *Les yeux de l'éloquence. Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans-Caen, Paradigme [L'Atelier de la Renaissance], 1995)

« Quelques coïncidences (paradoxaes ?) entre l'Épître aux Pisons d'Horace et la poétique de la *Silve* (au début du XVI^e siècle en France) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Tome LX, 1998, n° 3, p. 609-639.

Gasparini L., *Antiche fontane di Napoli*, Naples, Società Editrice Napoletana, 1979.

Hardie, A., *Statius and the Silvae. Poets, patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, F.Cairns, 1983.

Hersey, G. L., *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-Londres, 1991.

Kiby, U., « Poggioreale : das erste Nymphäum der Renaissance », *Die Gartenkunst*, N.F. 7, 1995 (1995) No. 1, p. 68-79.

Laurens P. et Balavoine, C., *Musae reduces, anthologie de la poésie latine de la Renaissance*, Leiden, Brill, 1975.

Laurens, P., *Anthologie de la poésie lyrique de la Renaissance*, Paris, Gallimard, Poésie, Nrf, 2004.

Marshall, D., « A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Gargiulo », *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45, 1986, no. 1, p. 32-46.

Matthieu-Castellani, G., *Eros baroque : anthologie de la poésie amoureuse à la Renaissance*, notice, Paris, Union générale d'éditeurs, 1978.

Anthologie de la poésie amoureuse à l'âge baroque, 1570-1640, introduction, Paris, Le Livre de Poche, 1990

Orefice, M., *Napoli aragonese, tra castelli, palazzzi, vicoli e taverne*, Naples, Electra Napoli, 1999, p. 27-32.

Pane, G., « Nuove acquisizioni su Poggioreale, », *Napoli nobilissima*, 5. Ser., 5, 2004 (2004) no. 5/6, p. 189-198.

Le Paysage à la Renaissance, actes du colloque de l'Association Réforme-Humanisme-Renaissance, Cannes, 31 mai, 1-2 juin 1985, Fribourg, éd. univ., 1988.

Quinterio, F., « "...appena se ne veggono delle antica vestigia" : l'ultima testimonianza graficadi Poggioreale », *Quaderno / Centro Studi per la Storia della Ceramica Meridionale*, 1999 (2000), p. 55-62.

Stanze per un giardino : il paesaggio e il giardino nella cultura umanistica, Archivio italiano dell'arte dei giardini, éd. San Quirico d'Orcia, 1994.

Toscano, G., *Les rois bibliophiles : enlumineurs à la cour d'Aragon à Naples (1442-1495) : les manuscrits de la bibliothèque nationale de Paris*, Paris, 1993.

« Livres de dévotion et livres humanistes : le rapport texte-image dans les manuscrits de la librairie des rois d'Aragon à Naples (1442 - 1495) », *Le livre illustré italien au XVIe siècle*, éd. M. Plaisance, Paris, Klincksieck, 1999, p. 11-37.