

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 7 · 2005

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

[www.census.de/pegasus.htm](http://www.census.de/pegasus.htm)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath

Redaktion: Charlotte Schreiter  
Mitarbeit: Hedda Finke, Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

© 2005 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Punkt.Satz, Zimmer & Partner, Berlin  
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

LE RAMEAU D'OR ET DE SCIENCE.  
»F. OLLANDIVS APOLINI DICAUIT«  
SYLVIE DESWARTE-ROSA

ÉNÉE AU RAMEAU D'OR

»Facilis descensus Averno«, il est facile de descendre en l'Averne, dit la Sibylle de Cumès au Chant VI de l'Énéide<sup>1</sup> à Énée qui cherche à rencontrer son père Anchise dans l'autre monde (fig. 2). Au Lac d'Averne, près de Cumès, où Énée a débarqué en Italie, se trouve en effet l'entrée aux Enfers, décrite par Virgile, »caverne profonde, monstrueuse, défendue par un lac noir et les ténèbres des bois« (fig. 3).

La Sibylle de Cumès, la porte-parole d'Apollon, qui a son antre tout près du Temple du dieu du Soleil, enseigne à Énée comment faire.<sup>2</sup> Il suffit, dit-elle, d'aller cueillir dans le bois voisin le rameau aux feuilles d'or, »auguste don« qu'il faut faire à la déesse Proserpine, »la Junon infernale«, épouse de Pluton qui règne aux Enfers comme son frère Jupiter règne au Ciel. C'est cette »baguette merveilleuse« qui leur ouvrira les portes sacrées des Champs Élysées.

La Sibylle de Cumès est ainsi représentée le Rameau d'or à la main dans le pavement de mosaïque de marbres (»marmi comessi«) de la cathédrale de Sienne (fig. 4), que regarda longuement Francisco de Holanda lors de son passage dans la ville en juin 1538, en chemin vers Rome, dans la suite de l'ambassadeur du Portugal auprès du Saint-Siège, Dom Pedro Mascarenhas. On trouve la scène du »Rameau d'or« dans les illustrations xylographiées des éditions de l'Énéide,<sup>3</sup> comme dans les cycles peints de »L'Histoire de Troie«,<sup>4</sup> ou dans les séries de gravures. Luca Penni nous montre ainsi »Énée dans le bois mené par les colombes jusqu'au Rameau d'or« (fig. 5).

Guidé par la Sibylle et armé du Rameau d'or, Énée, exalté à l'idée de retrouver son père Anchise dans le royaume des ombres, traverse les Enfers jusqu'à la bifurcation où, évitant le chemin de gauche qui mène chez les grands scélérats justement châtiés, il poursuit par le chemin de droite qui conduit à la demeure bienheureuse des Élus.

Énée fiche le Rameau d'or droit dans le seuil des Champs Élysées, en offrant à la déesse Proserpine, comme le lui enjoint la Sibylle.<sup>5</sup> Au-delà de l'entrée des Champs Élysées, dans les prairies plaisantes des bois fortunés sous

<sup>1</sup> *Francisco de Holanda: L'Apollon du Belvédère, avec à ses pieds le Rameau d'or virgilien, »Antigualbas«, fol. 9r; El Escorial, Biblioteca de San Lorenzo*

2 *La Sibylle de Cumès devant le lac d'Averne, non loin de son antre; Détail de bordure d'une carte de Campanie du XVIII<sup>e</sup> siècle; Paris, Bibliothèque Nationale de France*

une lumière surnaturelle, il rencontre l'incomparable Orphée, puis le grand poète Musée qui le conduit à son père Anchise (fig. 6).

Le Rameau d'or est ainsi la clef d'accès à la connaissance suprême accordée par Apollon par l'entremise de la Sibylle de Cumès, sa grande prêtresse en Italie. Le Rameau d'or permet de rejoindre la compagnie des sages, des prophètes, des grands poètes »proférant paroles dignes d'Apollon«<sup>6</sup> et d'atteindre le sommet de la sagesse humaine, qui est divine. Il est, nous dit Geoffroy Tory dans son »Champ Fleury«,<sup>7</sup> l'équivalent de la Chaîne d'or d'Homère.

Le Chant VI de l'Énéide était bien présent à l'esprit des hommes du XVI<sup>e</sup> siècle. Giulio Camillo, par exemple, dans »L'Idée del Teatro«, place dans son Théâtre de l'Omniscience, parmi la multitude d'images peintes, celle d' »un arboro con un ramo d'oro, il quale è quello del quale scrive Virgilio, che senza quello non si può andar a veder il regno dell'Inferno«.<sup>8</sup>

3 *Le Lac d'Averne avec l'ancre de la Sibylle de Cumes et le Temple d'Apollon; Détail de bordure d'une carte de Campanie, du XVIIIe siècle; Paris, Bibliothèque Nationale de France*

4 *Giovanni di Stefano*  
(ca. 1443-ca. 1504): *La*  
*Sibylle de Cumes avec*  
*le Rameau d'or*; 1482;  
*Pavement de mosaïque de*  
*marbres de la Cathédrale*  
*de Sienne*

5 *Luca Penni*: *Énée cueillant le Rameau d'or*; gravure sur cuivre; Paris, Bibliothèque Nationale de France

6 *Énée, portant le Rameau d'or et accompagné de la Sibylle de Cumès, rencontre son père Anchise; Gravure sur cuivre de Philippe Galle de la série gravée »La Guerre de Troie«*

#### LE PÈLERINAGE AUX LIEUX SAINTS VIRGILIENS

Comme on accomplissait le pèlerinage aux lieux saints du Christianisme, on faisait le pèlerinage aux lieux saints virgiliens. On allait à Cumès, en Campanie dans les Champs Phlégréens à l'ouest de Naples, dans la région autour de Pozzuoli, là où Énée est arrivé en Italie et s'est rendu, nous l'avons vu, à l'autre de la Sibylle de Cumès, près du Temple d'Apollon. On allait au Lac d'Averne, l'entrée des Enfers, auquel on ne peut accéder que muni du Rameau d'or.

Le jeune peintre et théoricien de l'art portugais Francisco de Holanda (1517–1584) s'est lui aussi rendu au Lac d'Averne lors de son voyage en Campanie, à la fin de son séjour à Rome (août 1538–mars 1540). Il se représente en train de dessiner en février 1540 au bord du nouveau volcan, le »Monte Nuovo«, surgi depuis peu de terre (fig. 7). À l'arrière-plan, on voit le Lac d'Averne



et la côte méditerranéenne avec les villes de Cumès, de Terracina et de Gaeta. Francisco de Holanda resta profondément marqué par ce lieu à la riche résonance virgilienne. Il y revient à plusieurs reprises dans son œuvre, à des décennies de distance.

C'est par les mots de la Sibylle à Énée, »Facilis descensus Averno«, qu'il commence son chapitre sur la peinture de l'Enfer dans son traité »Da Pintura Antigua« (I, 32), achevé en 1548, chapitre riche en références à Virgile, mais aussi à Homère et à Dante. Ou encore, au Deuxième Dialogue de »Da Pintura Antigua«, dans le passage consacré au »paragone« peinture/poésie, Holanda évoque l'art de peindre avec les vers du Prince des Poètes Virgile, notamment dans le passage sur Cumès dans le Chant VI de l'Énéide:<sup>9</sup>

»Lembra-me que o Principe d'elles, Vergilio, lança-se a dormir ao pé de uma faia; como tem com letras pintado, [...] a par de Cumas, uma strada do Inferno com mil monstros e chimeras, e um passar de Aqueronte muitas almas; depois um Campo Eliseu; o exercicio dos beatos; a pena e tormento dos impios [...] Lêde todo o Vergilio que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um Micael Angelo«.

8 *Francisco de Holanda: La Descente aux Enfers au lac d'Averne, tondo sous La Mort des Âges dans »De Aetatibus Mundi Imagines«, fol. 68r; Madrid, Biblioteca Nacional*

(Il me souvient que Virgile, Prince des Poètes, se jeta au pied d'un hêtre pour dormir et comment il peignit avec des lettres [...] près de Cumes, un chemin de l'Enfer avec mille monstres et chimères, et toutes ces âmes qui passent l'Achéron, puis les Champs Elysées, la foule des bienheureux, les peines et les tourments des impies [...] Lisez tout Virgile et vous ne trouverez chez lui autre chose que l'art de Michel-Ange.)

Enfin, dans les »De Aetatibus Mundi Imagines«, Holanda représente au bas de l'Allégorie de la »Mort des Âges« (fol. 68r), dans le »tondo« central sous l'image, la bouche de l'Enfer au Lac d'Averne (fig. 8). Du Chant VI de Virgile, Holanda retiendra aussi le Rameau d'or, comme va le montrer l'analyse de son dessin de l'Apollon du Belvédère dans son livre de dessins des »Antigualhas« (fig. 1), exécuté durant son séjour à Rome.<sup>10</sup>

L'Apollon du Belvédère<sup>11</sup> était la plus ancienne statue de la collection du pape Jules II, alors simple cardinal, Cardinal Giuliano della Rovere, dans le jardin de son palais près des Santi Apostoli à Rome. L'Apollon avait été découvert en 1489 sur la Via Appia, près de Marino, sur une >tenuta< (propriété) du Cardinal.<sup>12</sup> Deux dessins du Codex Escorialensis (fig. 9) comme la gravure de Marcantonio Raimondi<sup>13</sup> ou celle d'Agostino Veneziano<sup>14</sup> nous le montrent tel qu'il était au moment de sa découverte, le bras gauche brisé au-dessus du poignet et la main droite endommagée, avant la restauration de Giovan Angelo Montorsoli en 1532.

9 *L'Apollon du Belvédère; Dessin du Codex Escorialensis, fol. 53r*

La prédilection du Cardinal pour cette statue est bien connue, jusque dans sa ville natale de Savone en Ligurie. On trouve ainsi l'image de l'Apollon de sa collection, sculptée en haut-relief sur l'encadrement d'une porte du palais Cerisola, voisin du palais Della Rovere, construit par Giuliano da Sangallo pour le Cardinal à Savone (fig. 10).<sup>15</sup>

On considère généralement cette statue de marbre comme une copie romaine d'un original grec en bronze, peut-être semblable à la célèbre statue de Leochares placé devant le temple d'Apollon Patroos à Athènes,<sup>16</sup> ou encore à la statue grecque en bronze créée peut-être pour célébrer la victoire des Grecs sur les Celtes en 278 av. J.C. à Delphes, là où se trouve le grand sanctuaire d'Apollon et de son principal oracle, la Sibylle de Delphes. Le tronc d'arbre avec le serpent Python serait, selon les archéologues, un ajout du copiste romain afin de renforcer l'assise de la statue de marbre.

La statue de l'Apollon du Belvédère est devenue pour les artistes de la Renaissance le modèle par excellence de la figure en mouvement, marchant de l'avant (>striding figure<). Francisco de Holanda consacrera dans son traité »Da Pintura Antigua« plusieurs chapitres à la taxinomie des figures antiques,<sup>17</sup> notamment un chapitre aux »figures antiques en mouvement qui marchent, courent ou luttent«,<sup>18</sup> qu'il illustre du dessin d'un homme »marchant vers l'avant«, aujourd'hui perdu.<sup>19</sup>

#### APOLLON, PROTECTEUR DE LA >GENS JULIA<

Depuis que le Cardinal Giuliano della Rovere a pris le nom de Giulio II, choisissant ainsi de se rattacher, comme le souligne Bernard Andreae, à la >Casa

Giulia< dont descendaient Caius Julius Caesar et son petit-neveu et fils adoptif l'empereur Caius Julius Caesar Octavianus Augustus, la statue d'Apollon de sa collection a pris une plus grande importance encore. Apollon est en effet considéré comme le dieu protecteur de la >gens Julia<, cette famille qui descend de Iulo, le fils d'Énée, le fondateur mythique du peuple romain.<sup>20</sup> »Ille ego sum Juli Iulae gentis Apollon<, déclare Apollon dans un dialogue en vers d'Evangelista Maddaleni de' Capodiferro dit Fausto, dialogue entre Diane, Pan et Apollon.<sup>21</sup>

Après la découverte du Laocoon en 1506 et son installation dans le >Cortile delle Statue< au Belvédère, la statue de l'Apollon vint l'y rejoindre en 1508.<sup>22</sup> Elle est décrite par Francesco Albertini dans son guide de la Rome antique et moderne »Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae< dans le »Liber Secundus<, au chapitre »De statuīs & picturis<:<sup>23</sup>

»Quid dicam de pulcherrima statua Apollinis / quae viva (ut sic dicam) apparet: quam tua beatitudo in Vaticanum transtulit: apud quam est Veneris statua cum alato cupidine parvulo in eodem marmore sculpto<.

La statue du dieu réintégra ainsi son temple à Rome, le >Templum Apollinis<, qui, croyait-on, se trouvait dans l'Antiquité sur le >Mons Vaticanum<, comme le montre par exemple Fabio Calvo dans sa reconstitution de la Rome Antique (fig. 11).<sup>24</sup>

Selon les analyses récentes d'Hans Hendrik Brummer et d'Arnold Nesselrath, on assiste à une évolution de programme dans la conception du >Cortile delle Statue< sous Jules II, évolution d'un programme plinien à un programme virgilien. Il semble, souligne Arnold Nesselrath, qu'à l'origine Jules II fut animé par un concept plinien, suite à l'identification du Laocoon par Giuliano da Sangallo comme le groupe décrit par Pline dans son »Histoire Naturelle<.<sup>25</sup> Il s'agissait à l'origine de réunir dans le >Cortile< les chefs-d'œuvre de la sculpture antique dont parle Pline aux Livres 34 et 36. Mais après la campagne militaire de Bologne (1506–1507), les choses ont évolué, Jules II voulant se faire célébrer comme le nouveau Jules César. C'est alors que le programme pour le >Cortile delle Statue< prit un nouveau sens, cette fois virgilien:<sup>26</sup>

»On passe<, écrit Nesselrath, »de la présentation des chefs-d'œuvre de sculptures de l'antiquité (>antichaghe mirabile et belle<) à une représentation de soi, à une autoreprésentation sur une clef mythologique.<

À son retour à Rome en 1507, c'est alors que Jules II fait l'acquisition de diverses statues et qu'il fit transporter l'Apollon au Belvédère depuis son palais près des Santi Apostoli. Jules II fit alors inscrire au-dessus de l'entrée du

11 *Marco Fabio Calvo:*  
*Le Templum Apollinis sur*  
*le Mons Vaticanus. Détail*  
*du plan et reconstitution*  
*de la Rome antique*  
*dans: Antiquae Urbis*  
*Romae, cum regionibus*  
*simulacrum, Rome:*  
*Valerius Dorichus, 1532*

›Cortile delle Statue‹ les mots que proféra la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers au Lac d'Averne: ›PROCVL ESTE PROFANI‹ (›Loin d'ici, profanes!‹) (Verg. Aen. VI, 258),<sup>27</sup> selon Francesco Albertini dans son ›Opuscvlvm de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae‹. Le visiteur était ainsi invité à envisager les statues antiques du ›Cortile delle Statue‹ suivant un programme virgilien, selon l'épopée de la Fondation de Rome qu'est l'Énéide.

Dans cette optique virgilienne, Apollon est l'annonciateur du ›fatum‹ de la Fondation de Rome et le protecteur de la ›gens Julia‹ et aussi le gardien de la colline du Vatican. Selon ce même programme virgilien, Jules II fera peindre par Raphaël dans les Stanze le ›Parnasse‹ avec Apollon et l'›Incendie au Borgo‹, avec le groupe d'Énée, qui porte son père Anchise sur le dos, fuyant Troie en flammes (fig. 12).<sup>28</sup> Dans ce groupe, on voit aussi le fils d'Énée, Ascagne, connu aussi comme Iule ou Iulo en italien, c'est-à-dire le fondateur de la Casa Giulia qui, après la mort d'Énée, va fonder Alba Longa. Iule est le premier de la lignée de la ›gens Julia‹ à laquelle prétend appartenir Jules II. Le pape déclare ainsi dans le ›Cortile delle Statue‹ et dans les Stanze qu'il descend de Vénus, d'Anchise, d'Énée, de Iule, de Jules César et d'Auguste César et il attribue ses victoires militaires à cette descendance. C'est pourquoi Nesselrath pense que ce fut après les victoires militaires de Jules II à Bologne que le pape changea le programme du ›Cortile‹ d'un sens plinien à un sens virgilien.

12 Ugo da Carpi: *Énée portant son père Anchise, d'après Raphaël dans la scène de l'Incendie au Borgo dans la Stanza de même nom au Palais du Vatican; Gravure sur bois en chiaroscuro, Rome 1518*

Dans son livre de dessins des »Antigualhas« où il dessine la plupart des statues du »Cortile delle Statue« au Belvédère, Francisco de Holanda donne une place prééminente à la statue d'Apollon par rapport aux autres statues, comme le fera Anton Eisenhoit, graveur et orfèvre de Wesphalie, vers 1580 dans sa gravure figurant dans l' »Appendix ad metallothecam Vaticanam« de Michel Mercati.<sup>29</sup>

En effet, sur le rameau de laurier figuré aux pieds d'Apollon, Holanda a inscrit sa dédicace au dieu, »F. OLLANDIUS APOLONI DICAVIT«,<sup>30</sup> écrite en lettres »attiques«, une lettre sur chaque feuille (fig. 1, 17). De cette manière, il dédie son livre de dessins à Apollon et met tout son séjour à Rome sous le signe du dieu. Lorsque Francisco de Holanda arrive à Rome en août 1538, sous le pontificat de Paul III Farnese, l'Apollon a déjà été restauré par les soins de Giovan Angelo Montorsoli en 1532. Holanda représente la statue avec les ajouts apportés par Montorsoli: ajout de la main et du poignet gauches; remplacement de l'avant-bras droit dans une position différente pour qu'il prenne appui sur le tronc d'arbre; suppression de la barre de marbre entre la cuisse droite et le bras.<sup>31</sup>

Cependant Holanda, dans son dessin des »Antigualhas«, a ajouté à la statue les deux attributs traditionnels du dieu, l'arc et la branche de laurier. Ces deux attributs, on les trouve déjà dans les figurations du dieu Apollon sur les vases apuliens du IV<sup>e</sup> siècle avant J. C., par exemple dans une scène de Laocoon offrant un sacrifice au dieu dans son sanctuaire.<sup>32</sup>

### *L'attribut de l'arc*

L'attribut de l'arc figure déjà dans la xylographie de Nicoletto da Modena<sup>33</sup> (fig. 13) qui rend compte de la manière dont on imaginait la statue avant restauration et qui aurait servi de base à Montorsoli dans sa restauration. On trouvait encore l'attribut de l'arc dans les statuette de bronze de Pier Jacopo Alari Bonacolsi dit l'Antico.

Mais Holanda avait aussi pu voir Apollon avec l'arc, au Portugal même, sur la page de titre gravée des »Diatribae« de Mariangelo Accursio (fig. 14), dont son maître André de Resende possédait un exemplaire avec une dédicace manuscrite.<sup>34</sup> Accursio était bien connu au Portugal car il s'y était rendu au prin-



13 *Nicoletto da Modena: Apollon du Belvédère; Xylographie*

temps 1527 à la recherche d'inscriptions épigraphiques pour ses syllogues,<sup>35</sup> alors qu'il séjournait à la cour de Charles Quint en Espagne (1525–1529).

14 *Mariangeli Accursi Diatribae, Rome: Marcello Silber, 1524*

15 *Xylographie d'un recueil de poèmes: Carmina apposita Pasquillo anno MDXIII, Rome: Mazochius, 1513*

Selon l'interprétation de la statue donnée par Holanda, Apollon vient de tirer une flèche avec son arc. La main droite est vide, la main gauche tient l'arc levé. Holanda n'adhère pas à une autre reconstitution hypothétique de la statue d'Apollon dans la xylographie d'un recueil de poèmes »*Carmina apposita Pasquillo*«<sup>36</sup> (fig. 15) où le dieu tient non seulement l'arc mais aussi la flèche.

### *Le rameau de laurier*

En revanche, exactement comme dans la gravure du recueil de poèmes »Carmina apposita Pasquillo« de 1513 où Apollon se dresse devant un laurier, Holanda a inclus l'attribut de la branche de laurier à l'emplacement où l'on peut voir encore aujourd'hui dans le socle circulaire original une petite cavité rectangulaire aménagée à cet effet, comme on a pu le noter lors de la restauration de 1981. Georg Daltrop écrit à ce propos sur Francisco de Holanda:<sup>37</sup>

»L'artista molto attento, disegna un ramoscello di alloro sulla base circolare originale. Un piccolo incavo rettangolare irregolare proprio in quel punto, notato per la prima volta durante le operazioni dell'ultimo restauro può aver suggerito a questo disagnatore l'integrazione del ramoscello di alloro.«

Personne, avant Holanda, n'avait prêté attention à cet infime détail de l'encoche dans le socle de la statue, et il a fallu attendre 1981 pour que les archéologues de notre temps le remarquent. Parmi tant d'artistes qui ont dessiné, gravé, moulé la célèbre statue de l'Apollon du Belvédère, Francisco de Holanda est le seul à avoir figuré un rameau de laurier en cet endroit.

Nous voyons donc avec quel sens d'observation exceptionnel Holanda examine les statues antiques à Rome. Mais s'il remarque ce détail infime, cette petite encoche dans le socle de la statue, c'est qu'il est à la recherche du rameau de laurier.

### *Le laurier, attribut d'Apollon*

Dans la vaste bibliographie sur le dieu Apollon, le laurier est l'un de ses attributs traditionnels dans la mythographie médiévale, notamment dans le »Liber imaginum deorum« d'Abricus (XIIe siècle),<sup>38</sup> condensé des connaissances mythologiques du temps, repris ensuite par Pétrarque dans le »Libellus de Imaginibus Deorum« au XIVe siècle.<sup>39</sup> Chacun des attributs d'Apollon est en fait issu d'une source différente: l'arc et la flèche de Servius dans ses commentaires à l'Énéide, le serpent Python de Fulgence dans ses »Mythologies«, enfin le laurier de Macrobe dans le »Songe de Scipion«.<sup>40</sup>

Vincenzo Cartari dans ses »Immagini degli Dei Antichi«<sup>41</sup> écrit à propos du laurier d'Apollon:

»E perché oltre a gli animali consecrarono anco gli antichi arbori e piante a gli dei, fu dato il lauro ad Apollo e gliene facevano ghirlande, o per la favola

che si racconta di Dafne da lui amata e mutata in questo arbore, o perché fu creduto il lauro avere non so che di divino in sé e che perciò bruciandolo facci strepito mostrando le cose a venire, delle quali facevano giudicio gli antichi che dovessero succedere felicemente se il lauro bruciando faceva gran rumore, et al contrario se non faceva strepito alcuno. Credeva anco qualcuno de gli antichi che chi se legasse le foglie del lauro al capo quando va a dormire vedesse in sogno la verità di quello che desiderava sapere.«

Antonio Agustín dans ses »Dialogos de Medallas, Incripciones y otras Antiguedades«, cite le laurier parmi les attributs d'Apollon, alléguant trois raisons: c'est le laurier qu'Apollon reçut pour la victoire sur le dragon Python; c'est ensuite le laurier dont sont couverts les poètes à son sanctuaire à Delphes, là où la Sibylle rend les oracles; c'est enfin l'arbre portant le nom de laurier dans lequel se transforma Daphnée fuyant Apollon, selon les Métamorphoses d'Ovide.

»Del laurel [...] se le dio por la vitoria del dragon dicho Python, sobre la qual vitoria pienso que cuenta Iulio Pollux y otros grandes cosas que hazian los musicos remedando en la batalla el batir de los dientes de Python y los golpes que le dava Apollo. Y del laurel de Delphos estan llenos los Poetas, y como se torno Daphne huyendo de Apollo en arbol del mismo nombre en Griego.«<sup>42</sup>

C'est, selon Ovide, lorsque Daphnée se transforma en laurier que cet arbre devint l'attribut du dieu Apollon, qui se serait exclamé alors: »Eh bien! puisque tu ne peux être mon épouse, tu seras du moins mon arbre!«

Les exemples d'association d'Apollon au laurier sont légion. Nous avons déjà évoqué les vases apuliens du IV<sup>e</sup> siècle av. J. C. Citons aussi la figuration du dieu Apollon dans un des médaillons de l'Arc de Constantin (fig. 16) où il est représenté debout entouré de lauriers; ou cette carte d'un jeu de tarot de Ferrare en Italie, vers 1465, du »Sol Apollo« sous les traits d'un roi tenant le rameau de Laurier tel un sceptre;<sup>43</sup> ou encore, au début du Cinquecento, dans la célèbre scène du »Parnasse« de Raphaël dans la Stanza della Signatura au Palais du Vatican où, couronné de laurier, Apollon est assis sous l'arbre jouant de la »lira a braccio«, sorte de violon à neuf cordes du XVI<sup>e</sup> siècle, entouré des neuf Muses et des grands poètes, au premier rang desquels Homère, Virgile et Dante également couronnés de laurier.

*16 Apollini Sacrum. Relief de l'Arc de Constantin avec le dieu Apollon devant le laurier; Gravure sur cuivre d'après un dessin de Pietro Sancte Bartoli*

### *L'interprétation de la pose de la statue*

Le rameau de laurier aux pieds de l'Apollon dessiné par Holanda a donc une signification différente suivant l'interprétation que l'on donne de la statue du Belvédère, suivant qu'on y voit la copie de la statue de l'Apollon du sanctuaire de Delphes, ou que l'on y reconnaisse le groupe d'Apollon et Daphnée ou celui d'Apollon et le serpent Python, deux scènes qui se suivent dans le Premier Livre des *Métamorphoses* d'Ovide.

Du fait des mutilations de la statue d'Apollon à sa découverte, l'interprétation de la pose de l'Apollon reste problématique et fluctuante. Phyllis Bober et Ruth Rubinstein écrivent à ce propos dans »Renaissance Artists and Antique Sculpture«<sup>44</sup>:

»The motivation of the pose of this most famous statue has not yet been determined. If the original bronze is connected with the Greek celebration of victory over the Gauls at Delphi in 278 B.C., the god might be thought to be stepping elegantly forth, bow in hand, to repel the barbarians from his temple.«

À l'époque où Francisco de Holanda est à Rome et dessine la statue de l'Apollon, le poète Eurialo d'Ascoli dans ses »Stanze sopra la statua di Apollo« interprète la statue comme Apollon et Daphnée.<sup>45</sup> Dans un jeu poétique de métamorphoses en chaîne, l'Apollon n'est pas une véritable sculpture à laquelle il ne manque que l'âme, selon un topos poétique quelque peu usé, mais la statue est le dieu lui-même pétrifiée de douleur devant la transformation en laurier de Daphnée, la fille de la rivière Pénée:

»[...] mentre lui fuggiva  
La figlia di Peneo [Daphnée] schiva d'Amore,  
Lauro divenne, ed ei fermando 'l passo  
Si converti per gran dolore in sasso.«

Cependant, par suite de la présence du serpent sur le tronc d'arbre, d'autres interpréteront l'Apollon du Belvédère comme la statue du dieu qui vient de tuer le serpent Python, tel Domenico de Rossi dans son recueil de gravures des statues antiques et modernes (1704) qui légende la planche comme la »Statua d'Apollo col Pitone da se ucciso [...] negl'orti Vaticani«.<sup>46</sup>

Marcel Proust, s'adressant à sa grand-mère dans son monumental roman autobiographique »À la recherche du temps perdu«, brodera sur cette histoire de l'Apollon Pythien des Métamorphoses d'Ovide, inventant l'entrée du dieu dans Delphes, après sa victoire, le rameau de laurier à la main:<sup>47</sup>

»Allez aux Champs-Élysées, Madame, près du massif de lauriers qu'aime votre petit-fils. Le laurier vous rend salulaire. Il purifie. Après avoir exterminé le serpent Python, c'est une branche de laurier à la main qu'Apollon fit son entrée dans Delphes. Il voulait ainsi se préserver des germes mortels de la bête venimeuse. Vous voyez que le laurier est le plus ancien, le plus vénérable, et j'ajouterai [...], le plus beau des antiseptiques.«

Quelle que soit l'interprétation de l'Apollon du Belvédère faite par Francisco de Holanda dans son dessin, qu'il y reconnaisse la scène d'Apollon et le serpent Python ou celle d'Apollon et Daphnée, toutes les deux dans le Premier Livre des Métamorphoses d'Ovide, cela ne nous éclaire pas sur l'origine de son idée d'éparpiller des lettres sur les feuilles du rameau de Laurier.

Sur les deux branches de laurier qui se divisent à leur tour chacune en deux, il a inscrit, nous l'avons vu, sa dédicace au dieu, »F. OLLANDIVS APOLINI DICAUIT«, dessinant une lettre sur vingt-quatre feuilles de son rameau (fig. 17).

Nous nous sommes longtemps demandé où Holanda a pris l'idée d'éparpiller ainsi des lettres sur les feuilles de ce rameau. Le rameau original de la statue antique ne présentait sans doute rien de tel. Selon les archéologues que nous avons interrogés, ce n'était pas une pratique dans l'Antiquité. Nous avi-

*17 Détail du rameau avec la dédicace de Francisco de Holanda, au pied de l'Apollon du Belvédère; »Antigualbas«, fol. 9r*



18 *Geofroy Tory: Champ Fleury, Paris: Gilles de Gourmont et Geofroy Tory, 1529. Page de titre*

19 *Le Rameau d'Or et de Science et La Branche de l'Ignorance, dans »Champ Fleury«, Livre II, fol. XXVIII*

ons cependant comme un impression insaisissable de >déjà vu<. Il y a en revanche à l'époque médiévale d'innombrables exemples de >parola dipinta<, pour reprendre le titre du beau livre du Père Giovanni Pozzi,<sup>48</sup> depuis les pages des manuscrits du »De Laudibus Sanctae Crucis« du savant bénédictin et prélat allemand Raban Maur au IX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux »Arbor Scientiae« du grand Ramón Llull (Raimundo Lúlio ou Raymond Lulle) au XIV<sup>e</sup> siècle.

Holanda a affectionné toute sa vie l'inclusion d'inscriptions à l'antique dans ses images peintes, créant des chefs-d'œuvre à plusieurs niveaux de signification, par exemple son image de »Rome Déchue«,<sup>49</sup> ou encore celles de la »Création du Monde« au début et d' »Aphrodite et Éros« à la fin de ses »De Aetatibus Mundi Imagines«.<sup>50</sup>

Après bien des recherches vaines, le »Champ Fleury« de Geofroy Tory (fig. 18) nous est apparu comme la source évidente où Holanda a trouvé l'idée du rameau de laurier, porteur des lettres >attiques< de l'alphabet, en association étroite avec Apollon. Au Livre II du »Champ Fleury«,<sup>51</sup> Geofroy Tory dans son développement sur les lettres I et O représente le »Le Rameau d'or et de Science« et »La Branche de l'Ignorance« (fig. 19) et, au verso de la page, la très belle figure d'Apollon, couronné de laurier, »jouant de sa divine harpe« dans

20 *La lettre I avec la Chaîne d'or, dans  
»Champ Fleury«, Livre II, fol. XXVI*

21 *La lettre O avec Apollon jouant de la  
harpe, dans »Champ Fleury«, Livre II, fol.  
XXVIIIv*

la lettre O dessinée par la Chaîne d'or d'Homère disposée en forme de cercle. Il s'agit du Rameau d'or d'Énée, selon le commentaire de Geofroy Tory disertant sur »la lettre I«, où la Chaîne d'or d'Homère, »le roi des poètes grecs«, apparaît comme le lien entre la terre et le ciel (fig. 20). Comme la Chaîne d'or entre Zeus et les hommes dans l'Iliade,<sup>52</sup> le Rameau d'or de l'Énéide est interprété comme le lien entre l'humanité mortelle et la sagesse éternelle.

Voulant placer les deux plus grands poètes de l'Antiquité à la base de son projet de nouveaux dessins de l'alphabet, Tory insiste longuement sur le fait que les vingt-trois feuilles du Rameau d'or de Virgile sont porteuses des vingt-trois lettres »abécédaires«, comme le sont les vingt-trois chaînons de la Chaîne d'or de Homère. Tory explique même le nombre vingt-trois de l'abécédaire.

En effet, dans l'Énéide, après la transe de la prophétesse, la poitrine secouée par la puissance d'Apollon et la bouche écumante, la Sibylle de Cumès a besoin exactement de vingt-trois vers<sup>53</sup> pour révéler à Énée le secret du Rameau d'or. Tory donne une traduction et une longue explication de ces vingt-trois vers de la Sibylle dont nous citons ici de larges extraits:

»Virgile, grant imitateur d'Homere en lieu de ceste dite chaine d'or a imaginé & faint ung »Rameau d'or« a son Eneas, qui est à dire en sens moral, que tout

homme lettré & vertueux porte en sa main, c'est à dire, a son usage, ung Rameau de Sapience qui est d'or comme du plus precieux de tous les metaulx. [...]

Doncques ce beau Rameau d'or comme la Chaîne d'or d'Homere, est entendu Science, duquel les feuilles qui sont XXIII en nombre, sont les vingt et trois lettres Abecedaires. Et celluy qui le peult trouver en la grande forest des misereres et vallees de ce monde est ung Eneas, c'est-à-dire ung homme de vertus et digne de toute louange. [...]

J'ai dict que ce Rameau dor avoit vingt & trois feuilles en segrete signification de vingt & trois lettres Abecedaires. Et si on me demandoit commant je le sçay, je dirois que le noble Poète Virgile le ma enseigné tandis que je contemplois son Aeneas, voulant trouver ce dict Rameau dor pour descendre es enfers de profunde speculation des vices & vertus de ceste vie mortelle. Et si quelque noble cueur veult cognoistre au doyt & à l'oeuil le lieu où il trouvera ce dict nombre de vingt & trois, si lise au Sixiesme livre des Eneides, la où, comme j'ay allegue, Virgile introduyt la Sibylle conseillant à Eneas chercher ce Rameau dor et il trouvera que le Poete scientement & secretement la faict parler en XXIII metres, desquels le premier est: >Tros anchisiade: facilis descensus Averni<. Et en procedant le dernier metre est: >Vincere nec duro poteris conuellerere ferro<. En comptant ces deux metres, & ceulx qui sont entre eulx, on en trouvera XXIII metres. [...]

Il y en a qui disent que Virgile entendoit par ce Rameau d'or, ung rameau de Guyst qui est quasi couleur dor, & qui a des petits grains ronds & blancs comme Perles, mais saulve leur honneur, il entendoit, comme j'ay dict, Science: de la quelle les feuilles sont lettres. Si on oste les feuilles dung rameau, il n'est plus rameau mais une branche. Aussi si on oste les lettres de Science, ce n'est plus Science, mais Ignorance. [...]

J'ai designé le Rameau d'or selon Virgile cy dessous, qui nous signifie comme j'ay dit, Science & pareillement la Branche sans feuille qui nous denote Ignorance. [...]

[Ensuite, Tory explique que les feuilles de la branche du milieu du Rameau d'or symbolisent les neuf Muses, les feuilles de la branche latérale gauche les sept Arts Libéraux et celles de la branche de droite les quatre Vertus cardinales et les trois Grâces, pour un total de vingt-trois.]

Parquoy doncques [quand] on dit Rameau de Virgile sont comprises et entendues segretement lesdites neuf Muses, les sept Arts Libéraux, les quatre vertus Cardinales & les trois Graces qui accomplicent le nombre des XXIII lettres Abecedaires<sup>54</sup>.

Geofroy Tory par le biais des Muses fait le lien avec Apollon qu'il figure jouant de la harpe (fig. 21) entouré par le cercle de vingt-trois chaînons de la Chaîne d'or d'Homère qui représente à la fois les vingt-trois lettres «abécédaires» et les vingt-trois figures allégoriques qu'il vient d'énumérer:

»En la prochaine figure jay designé & constitue le O en son quarre & superficie equilateral [...] pour monstrier l'accord des dits XXIII chaînons aux XXIII lettres que j'ay escriptes dedans les rayons du Soleil [...] & tout au mylieu de le O je y ay designé & pourtraict Apollon jouant de sa divine harpe. Pour monstrier que la concathenation & ronde perfection des Lettres, Muses, Arts libéraux, Vertus cardinales & Graces nous sont inspirées & noriees par Apollon, c'est à dire par le Soleil, ou si vous voulez myeux dire, dictez par nostre vray Dieu & createur qui est le vray Soleil, sans l'aide du quel tout corps & tout esprit est tousjours ebete & inutile [...]

La rotondité du O en sa quadrature & aussi la rotondité de la chaîne d'or homérique appliquée au dit O, nous signifie la perfection & adhérence de toutes vertus que doit avoir tout bon étudiant en soy...«

Ainsi, par delà l'interprétation plinienne ou ovidienne de l'Apollon du Belvédère, Francisco de Holanda donne ici une analyse virgilienne de la statue, comme l'y encourageait l'inscription au-dessus de la porte menant au >Cortile< des mots prononcés par la Sibylle de Cumès à l'entrée des Enfers au Lac d'Averne: »PROCVL ESTE PROFANI« (Loin d'ici, profanes!).<sup>55</sup> Voilà qui vient renforcer l'hypothèse d'Hans Hendrik Brummer et d'Arnold Nesselrath d'un programme iconographique virgilien voulu par le pape Jules II au >Cortile delle Statue<.

#### FRANCISCO DE HOLANDA, LECTEUR DE CHAMP FLEURY

Si Francisco de Holanda fait une telle »lecture« de la statue de l'Apollon du Belvédère, c'est qu'il a en tête l'image du Rameau d'or dans le »Champ Fleury« de Geofroy Tory. En effet, durant ses années d'études à Évora entre 1534 et 1538, le jeune Francisco de Holanda s'est initié aux règles de l'épigraphie romaine dans le grand recueil épigraphique »Epigrammata Antiquae Urbis«,<sup>56</sup> étudiant parallèlement le dessin des lettres antiques dans le »Champ Fleury, Au quel est contenu Lart & Science de la deue et vraye proportion des lettres Attiques... par Maistre Geofroy Tory«. <sup>57</sup> Ces deux ouvrages imprimés se com-

plétaient parfaitement. L'un donnait des exemples d'inscriptions latines antiques, l'autre enseignait le dessin des lettres attiques. D'ailleurs, Geofroy Tory lui-même connaissait bien les »Epigrammata Antiquae Urbis« de Mazochius, ayant assisté à l'impression de cet ouvrage lors de son second séjour à Rome entre 1516 et 1521, comme il le déclare dans le »Champ Fleury«.<sup>58</sup> Francisco de Holanda vit alors dans la maison du cardinal-infant Dom Afonso à Évora, lieu de résidence de la cour du roi Dom João III dans ces années. Avec les autres »moços fidalgos« de la cour, il profite de l'enseignement des humanistes présents à la cour.

Parmi eux, il y a André de Resende, natif d'Évora et grand poète néolatin, revenu au printemps 1533 après de longues années d'études à l'étranger, avec à son actif déjà plusieurs publications. Dans les années 1540, Resende témoignera publiquement de son amitié et de son admiration pour le jeune peintre et théoricien de l'art, »Franciscus Holandicus meus, juvenis admirabili ingenio et Lusitanus Apelles«, dans les notes à son épopée latine sur le saint patron de Lisbonne »Vincentius Levita et Martyr«.<sup>59</sup> Il y a aussi à la cour d'Évora l'humaniste flamand Nicolas Clénard, grand ami de Resende qui est allé le chercher à l'Université de Salamanque en novembre 1534 pour devenir le précepteur de l'Infant Dom Henrique, futur Cardinal et »Inquisidor Mor«. Clénard, comme il en témoigne dans l'une de ses lettres,<sup>60</sup> entretient d'excellents rapports avec »l'illustre sculpteur« français Nicolas Chanterenne, qui vit et travaille à Évora à cette époque.<sup>61</sup>

Le jeune Holanda s'est lui-même essayé à la taille des inscriptions épigraphiques dans le marbre à Évora, sans doute aux côtés de Chanterenne et à l'instigation d'André de Resende. Durant ces années, on le sait, Resende fabriquait de fausses inscriptions antiques qu'il enterrait et qu'il »découvrait« ensuite pendant ses fouilles. Il les présentait alors aux humanistes de la cour, au milieu de beaucoup d'autres inscriptions antiques authentiques, comme les preuves irréfutables de ses thèses sur l'histoire de la Lusitanie, et tout particulièrement sur la figure de l'homme d'état et général romain rebelle Quintus Sertorius. L'artiste qui, durant les années 1530 et 1540 à Évora, taillait dans le marbre les inscriptions »antiques« composées par Mestre André est le jeune Francisco de Holanda, nous en sommes convaincu. Les inscriptions que Holanda gravera plus tard en l'honneur de la »Vierge quasi Aurore« pour la chapelle de Nossa Senhora dos Enfermos à Camarões (Almargem do Bispo) où il avait son »Monte«, témoignent de sa maîtrise en matière épigraphique.<sup>62</sup>

Les livres auxquels Francisco de Holanda a accès durant ces années d'étude à Évora, à la cour du roi Dom João III, sont ceux de son entourage, ceux de la bibliothèque royale, ceux des humanistes enseignant à la cour et ceux des artistes travaillant dans la ville. Francisco a ainsi hérité de l'exemplaire des »Epigrammata Antiquae Urbis« qui avait appartenu à Luís Teixeira, l'ancien précepteur du roi.<sup>63</sup> Sans doute, le »Champ Fleury« de Tory était-il alors entre les mains d'André de Resende, passionné d'épigraphie antique, ou entre celles de Nicolas Chanterenne qui lui-même taillait des inscriptions »all'antica« sur les monuments qu'il sculptait, en particulier les monuments funéraires. Holanda eut beaucoup recours aux livres de Mestre André de Resende, durant ses années d'études dans les années 1530 comme durant les huit années où il rédigea son traité »Da Pintura Antigua« entre 1540 et 1548. Parmi ces ouvrages, devait figurer le »Champ Fleury«, bien que nous n'en ayons pas retrouvé à ce jour d'exemplaire au Portugal.<sup>64</sup> André de Resende a séjourné à Paris à l'occasion de son voyage en France depuis les Pays-Bas pour se rendre à Marseille pour être consacré diacre en 1528<sup>65</sup>. Au retour, il séjourna à Paris cette même année 1528, fréquentant l'Université où il suivit les cours de grec de Nicolas Clénard.<sup>66</sup> Connut-il alors Geoffroy Tory qui était précisément en train de suivre l'impression de son »Champ Fleury« qui paraîtra à Paris en 1529?<sup>67</sup>

C'est peut-être André de Resende qui conseilla au libraire royal Luís Rodrigues en 1539 d'aller acquérir auprès de sa veuve le matériel typographique de Geoffroy Tory à Paris afin de monter une officine royale à Lisbonne.

Il faut penser aussi au rôle éventuel d'un autre Portugais qui a séjourné pendant dix ans à Paris, António Pinheiro, qui a publié ses »Commentaires« de Quintilien chez Michel de Vascosan en 1538<sup>68</sup> et qui revient précisément à Lisbonne fin 1539 pour devenir un peu plus tard le précepteur des jeunes nobles, les »moços fidalgos«, à la cour de Dom João III.<sup>69</sup> Ne serait-ce qu'à travers ses études de Quintilien, Pinheiro ne pouvait ignorer Geoffroy Tory qui avait préparé une édition de l'ouvrage de Quintilien, soigneusement revue par lui sur plusieurs manuscrits, gros volume in-8° sans pagination, en caractères italiques, imprimé à Lyon en 1510.

Ces contacts des humanistes portugais avec Geoffroy Tory, qui est aussi à l'origine de l'édition parisienne du »De Re Aedificatoria« d'Alberti en 1512,<sup>70</sup> pourraient aussi éclairer l'initiative de Dom João III de faire traduire au Portugal le traité d'architecture d'Alberti par André de Resende.

La certitude que Francisco de Holanda a, dès avant son voyage à Rome, consulté le »Champ Fleury« de Geoffroy Tory, un des plus beaux livres imprimés

més de la Renaissance française et de la Renaissance tout court, jette un jour nouveau sur la formation du jeune artiste et sa culture hermétique et néoplatonicienne: concepts théoriques, motifs iconographiques, culture emblématique, défense de la langue vulgaire.

Par-delà les sources italiennes, par-delà Cristoforo Landino et Marsilio Ficino, il faut désormais aussi tenir compte de ce petit et grand ouvrage qui est bien plus qu'un traité sur le dessin des lettres. À travers le dessin du I et du O, il s'agit en vérité de la conception de l'univers tout entier et du lien divin entre le ciel et la terre par la Chaîne d'or qui descend des mains de Zeus pour l'élévation des hommes.

## CONCLUSION

Avec Geofroy Tory dans son »Champ Fleury« on peut ainsi interpréter le Rameau d'or comme la Chaîne d'or dans l'Iliade d'Homère.<sup>71</sup> C'est le lien entre l'humanité mortelle et la sagesse infinie et éternelle. Ce rameau de Laurier, c'est la palme que recevra le »vrai peintre«, parvenu au sommet du temple de la peinture, la »Domus Picturae«,<sup>72</sup> rejoignant les »Aigles de la Peinture«:<sup>73</sup>

»Mas quando elle [o Pintor de génio que é divinamente inspirado] tever igoalado a bondade de sua fantasia e imaginação com a das suas mãos, então lhe devem de pôr uma capella de loureiro na cabeça em sinal de vencimento e gloria, e se lhe agradecerem tamanha cousa então lhe não deve de pesar com a morte«.

(»Mais quand il [le Peintre de génie qui est divinement inspiré] aura égalé par la bonté de ses mains celle de sa fantaisie et de son imagination, alors on doit le couronner de laurier, en signe de victoire et de gloire. Et si on lui reconnaît une si grande chose, la mort ne doit plus alors lui peser«).

Lorsque Virgile imagine l'épisode du Rameau d'or au Chant VI de l'Énéide avec le Temple d'Apollon et la Sibylle de Cumes, peut-être a-t-il sous les yeux ou présent à l'esprit, la statue l'Apollon sur l'autel de son sanctuaire. Sur le socle de cette statue, on trouvait un rameau de laurier fiché là par les prêtres ou les dévots d'Apollon, et parmi eux Virgile lui-même. Ce serait ce rameau de laurier qui aurait donné à Virgile l'idée du Rameau d'or que son héros plante dans l'encoche du seuil des Champs Élysées.

22 *Albrecht Dürer: Sol Apollon et Diane, dessin à la plume; Londres, British Museum*



23 *Albrecht Dürer: Le Péché originel; Gravure, 1504*

Quelle que soit l'origine du Rameau d'or de Virgile, Francisco de Holanda nous donne ainsi dans son dessin des »Antigualhas« certainement la représentation la plus rapprochée de la statue de l'Apollon que Virgile put contempler dans son temple. C'est en tous cas la représentation la plus »virgilienne« du dieu Apollon.

Par-delà les Métamorphoses d'Ovide, par-delà les récits de la victoire des Grecs sur les Celtes à Delphes, par-delà l'Énéide de Virgile, par-delà le »Champ Fleury« de Geofroy Tory, par-delà maintenant le livre des »Antigualhas« de Francisco de Holanda, le Rameau d'or est peut-être plus connu de nos jours pour être le titre d'une œuvre célèbre en douze tomes d'anthropologie de l'Antiquité, »The Golden Bough«, de Sir James George Frazer, écrite entre 1890 et 1915.<sup>74</sup>

Selon Frazer adoptant une interprétation traditionnelle recueillie également par Tory, le Rameau d'or n'est autre que le gui (>mistletoe« en anglais) que l'on cueille aux solstices d'été et d'hiver, à la Saint-Jean ou à Noël, pour le pouvoir magique attribué à cette plante parasite des arbres dans de nombreuses civilisations et cultures. Il est le gui qui pousse sur le chêne vert que les Druides, selon Pline, vénéraient comme une plante tombée du ciel, une émanation du feu céleste, venu à travers l'éclair.

Selon cette interprétation du Rameau d'or comme un fragment de feu céleste, comme un fragment du dieu Soleil, on pourrait interpréter le célèbre dessin de »Sol Apollon« de Dürer<sup>75</sup> (fig. 22), comme une autre représentation de l'Apollon du Belvédère au Rameau d'or: le Rameau d'or est devenu Soleil rayonnant dans la main d'Apollon et il redevient rameau feuillu auquel s'agrippe Adam, comme pour se retenir dans la Chute, dans la gravure du »Péché Originel« (fig. 23). C'est l'aboutissement des études graphiques sur le canon masculin menées par Dürer à partir d'une gravure ou d'un dessin de l'Apollon du Belvédère. Le dieu Apollon se fait finalement chez Dürer Christ rayonnant, »Sol Iustitiae«, Dieu Soleil, comme chez Francisco de Holanda dans son image du »Second Jour de la Création du Monde«.<sup>76</sup>

- 1 Verg. Aen. VI, 126.
- 2 »Sur un arbre, entre les branches impénétrables, un rameau se cache dont la bague souple, dont les feuilles sont d'or, il est voué en propre à Junon infernale [c'est-à-dire Proserpine]; tout le bois le protège; les ombres, au creux des vallées obscures le serrent. Mais à personne il n'est donné d'accéder aux souterrains mystères avant qu'il n'ait de l'arbre détaché la pousse aux cheveux d'or: la belle Proserpine a décidé qu'elle lui serait portée en présent personnel. Le rameau arraché, un autre ensuite, d'or lui aussi, ne manque pas de renaître et cette branche se couvre de feuilles du même métal« (Verg. Aen. VI, 140-145). Geofroy Tory nous donne une belle traduction de ce passage de l'Énéide dans son »Champ Fleury« (Geofroy Tory et Giles de Gourmont, Paris 1529, fol. XXVII): »Escoute, dit-elle, ce qu'il te convient faire avant toutes choses. Il y a en ceste forest mondaine ung Rameau dor musse en une grand arbre fort branchue/ et moult rallue. Ce Rameau a les Branches & ses feuilles souples & bien maniables, & est dédié a Iuno Deesse dembas. Iceluy est environné de grant nombre de vielles arbres, & de vallées vmbrageuses. Et saches quil ny a homme qui puisse entrer en la profondeur de la terre, quil naye avant cueilly ce dict Rameau dor. Car la belle Déesse Proserpine a institué quon luy en face ung present. Aussitost que tu en auras cueilly ung, incontinent il y en naistra & sortira vng aultre dor & de semblable matiere. Et pource doncques cherche bien, & contemple de tes yeulx, & si tost que tu lauras rencontré, cueille le de ta main. Tu le pourras facilement avoir, en tant qu'il se lairra comme de soymesmes & a ton aise tirer de son lieu«.
- 3 Par exemple on trouve la scène de »La Sibylle de Cumes indiquant à Énée le bois où cueillir le Rameau d'or«, xylographie, dans l'édition de Jacques Sacon: Opera Vergiliana, vol. 2 Aeneis Vergiliana, Lyon 1517, fol. CL verso (vignette), Bibliothèque Municipal Lyon, Rés 106 078 (Henri Louis Baudrier: Bibliographie lyonnaise, Sér. 12, Paris 1964 (Lyon 1921), p. 291).
- 4 La peinture XIII de »L'Histoire de Troie« dans la Galerie d'Oiron peinte par Noël Jallier pour Claude Gouffier (1546-1549), substituée au XVIIe siècle par la scène d'»Hercule et les juments de Diomède«, représentait à l'origine »Le Rameau d'Or«, comme le montre le motif de rameau peint sur le cadre de la peinture. Voir Jean Guillaume: La Galerie du Grand Écuyer. L'histoire de Troie au Château d'Oiron, Chauray 1996, pp. 45-46, fig. 59.
- 5 La traduction des mots de Virgile »ramumque adverso in limine figit« (Verg. Aen. VI, 636) est mot à mot »et il plante le rameau droit devant lui sur le seuil«, sans doute dans une encoche ménagée à cet effet. Jacques Perret (Énéide, Soc. d'éd. Les Belles Lettres, vol. 2, Paris 1978, p. 67) traduit ainsi ce passage de Virgile: »et devant lui, sur l'entrée, [Énée] fixe le rameau«. Par le choix des termes génériques (entrée, fixer) pour traduire »adverso in limine figit«, il donne l'impression qu'Énée cloue, attache ou suspend le rameau à la porte des Champs Élysées (»foribus«), évoquée deux vers plus haut dans l'Énéide (voir Verg. Aen. VI, 634, où Perret traduit »foribus« par »seuil«). Mais si telle avait été l'intention de Virgile, il aurait renversé l'ordre de l'emploi des noms »foribus« et »limine«, respectivement porte et seuil, c'est une évidence. La traduction du professeur anglais William Francis Jackson Knight (The Aeneid, Baltimore 1962, p. 166) abonde dans notre sens quant à l'interprétation du »golden bough« à l'entrée des Champs Élysées: »foribus« = »the door« et »ramumque adverso in limine figit« = »and [Aeneas] set the branch [i.e. golden bough] upright on the threshold before him«.
- Le rameau d'or, une fois cueilli, renaît aussi vite, attendant que le prochain mortel qui voudra descendre au Royaume des Morts s'en saisisse, le brandissant comme un sauf-conduit et le fichant à son tour dans le seuil des Champs Élysée. Pour reprendre le vocabulaire architectonique et rituel de Virgile dans ce bref passage (Verg. Aen VI, 630-636), après s'être aspergé le corps d'eau fraîche (»corpusque recenti spargit aqua«) à l'entrée monumentale (»aditum«)

sous le cintre («fornice») devant la porte («foribus») des Champs Élysées, Énée «plante» ou «enfonce» («figit») le rameau d'or dans le seuil («in limine») car c'est l'endroit où il faut obligatoirement dresser le rameau d'or en offrande votive.

A la bifurcation de la route, Énée voit à sa gauche d'incroyables constructions (citadelle à la triple enceinte, porte gigantesque, tour de fer), lieu de tortures des damnés. La Sibylle de Cumès presse Énée sur le chemin de droite où tout au bout se dresse la forteresse ou enceinte («moenia») de métal tirée des forges des Cyclopes et la porte cintrée des Champs-Élysées «où nous avons l'ordre de déposer cette offrande» («haec ubi nos praecepta iubent deponere dona», Verg. Aen. VI, 632).

- 6 «Phoebo digna locuti», Verg. Aen. VI, 662.
- 7 Geofroy Tory: *Champ Fleury*, Paris 1529.
- 8 Cette image de l'arbre au rameau d'or virgilien est placée à côté de celles de la pyramide, de Pan et des Parques. Voir Giulio Camillo: *L'Idée del Theatro*, éd. par Lina Bolzoni, Palermo 1991 (Florence/Venise 1550), pp. 61–62.
- 9 Francisco de Holanda: *Da Pintura Antigua*, éd. par Angel González García, Lisbonne 1983 (1548), vol. II, 2, p. 267.
- 10 Francisco de Holanda: *Reinando em Portugal el Rei Dom João III que Deus tem*, Francisco d'Ollanda passou a Italia e das Antigualhas que vio retratou de sua mão todos os desenhos deste livro, Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Codex 28-I-20, fol. gr. Voir Elias Tormo: *Os Desenhos das Antigualhas que vio Francisco d'Ollanda pintor português (...1539–1540...)*, Madrid 1940; José da Felicidade Alves: *Album dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, Lisbonne 1989. Sur les dessins des statues antiques du Cortile di Belvedere au Vatican par Francisco de Holanda, voir notre étude: Francisco de Holanda et le Cortile di Belvedere, dans: *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Rom 1992, éd. par Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998, pp. 389–410.
- 11 *Census*, RecNo. 150779; sur l'Apollon du Belvédère, voir Walter Amelung: *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, vol. II, Berlin 1908, p. 257; Hans Hendrik Brummer: *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm 1970, pp. 43–72; Phyllis Pray Bober, Ruth Rubinstein: *Renaissance Artists & Antique Sculpture*, London 1986, pp. 71–72, n° 28.
- 12 Selon la chronique de Cesena de Giuliano Fantaguzzi «a Roma questo anno fu trovato quello dignissimo et anticho apolline de marmore a san Piero in Vinculla». Voir Dino Bazzocchi: *Caos. Chronache Cesenati del sec. XV di Giuliano Fantaguzzi*, Cesena 1915, pp. 30; 43, cité par Robert Weiss: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969, p. 103 et Deborah Brown: *The Apollo Belvedere and the garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli*, dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986), p. 235, n. 2. Selon le «Bramantino Sketchbook» (Codex Ambrosiano s.p. 10/33 fol. 7), la statue d'Apollon aurait été découverte dans une 'tenuta' du cardinal de San Pietro in Vincoli (Giuliano della Rovere) sur l'ancienne route de Marino (Brummer 1970 (note 11), p. 44).
- 13 *Census*, RecNo. 43674: Adam von Bartsch: *Le Peintre-Graveur*, nouvelle édition, I–XXI, Leipzig 1854–1870, vol. XIV, p. 249, no. 331; Brummer 1970 (note 11), fig. 43.
- 14 *Census*, RecNos. 43691; 43692.
- 15 *Census*, RecNo. 43672. Voir Marco Ricchebono, Carlo Varaldo: *Savona*, Genova 1982, fig. 132 (nous remercions Elena Parma pour cette référence). Sur le Palazzo della Rovere à Savone, voir Francesco Paolo Fiore: *La Fabbrica Quattrocentesca del palazzo della Rovere in Savona*, dans: *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Savona 1985, pp. 261–276.
- 16 Paus. I, 3, 4; Karl Anton Neugebauer: *Der Apollon vom Belvedere und sein Meister*, dans: *Archäologischer Anzeiger* (1946/1947), cols. 2–35; Brummer 1970 (note 11), p. 58. Pour une

- mise en doute de cette théorie selon les recherches récentes de l'archéologie qui y voient plutôt une œuvre éclectique de la fin de l'hellénisme, voir Nikolaus Himmelmann, dans: *Il Cortile delle Statue* (note 10), pp. 211-225.
- 17 Dans son traité »Da Pintura Antigua« (note 9), Holanda consacre plusieurs chapitres à cet ensemble de règles fixes établies par les Anciens pour la représentation de la figure humaine, dressant une taxinomie des figures antiques. Après avoir traité de la proportion du corps humain selon Vitruve (I, 17), de l'anatomie où il invoque les études de Michel-Ange (I, 18), de la physiognomie selon Gauricus (I, 19), il analyse successivement dans quatre chapitres (I, 20-23) les figures antiques dans les différentes positions, qu'elles soient en station debout immobiles, accoudées, en mouvement (marchant, courant ou luttant) ou encore assises ou couchées et finalement à cheval. Voir Sylvie Deswarte-Rosa: *Prisca Pictura et Antiqua Novitas*. Francisco de Holanda et la taxinomie des figures antiques, dans: *La Visión del Mundo Clásico en el arte español*, VI Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte »Diego Velázquez«, Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid 1993, pp. 117-131.
  - 18 *Da Pintura Antigua* (note 9), I, 21.
  - 19 Comme nous l'indiquent les deux espaces blancs réservés dans la copie de Monseigneur Gorzo (fol. 45v-46r) avec l'annotation suivante de sa main: »Seguia-se uma figura de homem andando, a qual tinha por baixo esta inscrição: »Do que anda adiante«; e n'outro lado a de dois gladiadores, combatendo-se«.
  - 20 Sur le choix par le cardinal Giuliano della Rovere du nom de Giulio II et sur les Giuli, descendants de Iulo, fils d'Énée, voir Bernard Andreae: *Laocoonte e la Fondazione di Roma*, Milano 1989, p. 28.
  - 21 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3351 [»Zibaldone« de Evangelista Maddaleni Capodiferro dit Fausto], fols. 29v-30v: »Kal. maii die mercurii In convivio Jo. car. Colunae/ Divo Julio II Pont. max. celebratio«. Sur Evangelista Maddaleni de' Capodiferro, voir Oreste Tommasini: *Evangelista Maddaleni de' Capodiferro accademico e storico*, Atti della R. Accademia dei Lincei, 1892, Rome 1893, Série Quarta, vol. X, pp. 3-20. Voir Brummer 1970 (note 11); Hans Henrik Brummer: *On the Julian Program of the Cortile delle Statue in the Vatican Belvedere*, dans: *Il Cortile delle Statue 1998* (note 10), pp. 67-75; en particulier p. 75.
  - 22 Sur ce point, voir Arnold Nesselrath: *Il Cortile delle Statue: luogo e storia*, dans: *Il Cortile delle Statue 1998* (note 10) pp. 1-16; en particulier p. 1.
  - 23 *Census*, RecNo. 43664: Francesco Albertini: *Opusculum de Mirabilibus Novae & Veteris Urbis Romae*, Rome: Jacobus Mazochius, 1510, Liber Secundus, De statu & picturis, fol. Qr.
  - 24 Marco Fabio Calvo da Ravenna: *Antiquae Urbis Romae cum regionibus simulachrum*, Rome 1532, avec les xylographies de Tolomeo Egnazio da Fossombrone (1ère éd. 1527). Voir Brummer 1998 (note 21), p. 72. Bartolomeo Marliano, dans: *L'Antichità di Roma tradotta*. In lingua volgare per M. Hercole Barbarasa da Terni, Antonio Blado, Roma 1548, Livre V, cap. XX »Del Monte & Campo Vaticano. Del Tempio d'Apollo & di Marte ...«, p. 101v: »Èravi il Tempio d'Apollo ch'oggi è la capella di San Petronilla et appresso ne la capella, detta santa maria de la Febre, v'era il Tempio di Marte«.
  - 25 *Plin. Nat. XXXVI*, 37.
  - 26 Nesselrath 1998 (note 22), p. 4.
  - 27 Albertini 1510 (note 23), Liber Secundus, De statu & picturis, fol. Qv; Brummer 1970 (note 11), pp. 239-241; 251; 265; Nesselrath 1998 (note 22), pp. 1-16; en particulier p. 1 (avec bibliographie).
  - 28 Elisabeth Schröter: *Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.*, dans: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 75 (1980), pp. 208-240; en particulier pp. 231-234.

- 29 *Census*, RecNos. 64002; 46136: Michaelis Mercati, *Metallotheca Vaticana*, Rome 1717-1719, lib. 10, ch. 3, pp. 364; 366; Matthias Winner: *Zum Apoll vom Belvedere*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen* 10 (1968), pp. 181-199; en particulier pp. 183-184.
- 30 Comme le relevait déjà Matthias Winner, *ibid.* Le nom de Francisco de Holanda apparaît à plusieurs reprises dans le livre des »Antigualhas«: dans le titre du livre »Reinando em Portugal el Rei Dom João III que Deus tem, Francisco d'Ollanda passou a Italia e das Antigualhas que vio retratou de sua mão todos os desenhos deste livro« (fol. 1); au bas de la figuration allégorique de »Rome triomphante« (fol. 3v), »Franciscus Hollandiv faciebat« inscrit sur une feuille de papier s'enroulant autour un serpent filant vers la gauche; enfin le seul prénom »Francisco« inscrit au-dessus de la figure allongée dessinant un duel près de Moncalieri (fol. 50v). Holanda se représente par ailleurs maintes fois auprès des monuments, une fois avec Michel-Ange.
- 31 Georg Daltrop: *Zur Überlieferung und Restaurierung des Apoll vom Belvedere*, dans: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti* 48 (1975/1976), pp. 127-140; en particulier pp. 134 f.; Georg Daltrop: *Mostra Restauri in Vaticano. Apollo del Belvedere*, dans: *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie IV* (1983), pp. 53-63; en particulier p. 58.
- 32 Arthur Dale Trendall: *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, London 1983 (BIGS 41, Suppl. 3), p. 6/33a; Jean-Marc Moret: *Le Laocoon agenouillé: généalogie d'un type iconographique*, *Revue d'Archéologie* 1 (2002), pp. 3-29, fig. 15. Nous remercions Jean-Marc Moret pour l'indication de cette source iconographique.
- 33 *Census*, RecNo. 43669: Bartsch 1854-1870 (note 13), vol. XIII, p. 282 no. 50; Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engraving*, 7 vols. London 1938-48, vol. 5, p. 121, n. 34; Winner 1968 (note 29), pp. 187-188; Daltrop 1983 (note 31), pp. 53-63; en particulier p. 56 et fig. 4.
- 34 Mariangeli Accursi Diatribae, [à la fin] Romae, octavo Kalendas Aprilis MDXXXIII In aedibus Marcelli Argentei (Marcello Silber), 1524. Biblioteca Pública Évora, Séc XVI, 4 148, exemplaire avec sa reliure de cuir du XVIe siècle, inscription sur la tranche inférieure: »diatribae Mariangeli«; dédicace manuscrite au revers de la page de titre à André de Resende: »Mariangelos Accursius Aquilanus/L. Andr. Resendio./ Lusitano. D. D.«; cfr. *Census*, RecNo. 63531.
- 35 Mariangelo Accursio (Acursius) (Aquila 1489-1546), majordome des princes de Brandebourg, les suit dans leurs voyages et leurs séjours dans divers pays d'Europe. Antiquaire passionné d'épigraphie, Accursio profite de ces voyages pour accumuler dans ses syllogues les copies d'inscriptions. Il séjourne ainsi à la cour de Charles Quint en Espagne de 1525 à 1529, comme en attestent ses recueils d'inscriptions conservés à la Bibliothèque Ambrosiana à Milan, Ambrosiana D. 420 inf.; O 125 sup. cf. Emil Hübner dans: *Corpus Inscriptionum Latinarum II*, 1869, pp. VII-VIII. Le voyage de Valladolid à Saint-Jacques-de-Compostelle et à Lisbonne se situe entre le 20 mars et 27 mai 1527 (Ambrosiana Codex O. 125 sup.: »Ex Germania per Galliam et Hispaniam«, fols. 198-216v: »A VALLLE OLETI AD DIVI JACOBI«). Mariangelo Accursio, à Coimbra le jeudi et le vendredi saint, note dans la marge les noms de »Manuel Canonicus Conimbricensis/ Franciscu de Sa« (fol. 203v). Il s'agit à n'en pas douter du grand poète Francisco de Sá de Miranda qui était revenu d'Italie peu avant.
- 36 Emmanuel Rodocanachi: *La Première Renaissance. Rome au temps de Jules II et de Léon X*, Paris 1912, pp. 153-155; Mario Fagiolo: *Pasquino e le Pasquinate*, Rome 1957, p. XVI; David S. Chambers: *Cardinal Bainbridge in the Court of Rome 1509 to 1514*, Oxford 1965, pp. 120-125; *Antiquity in the Renaissance*, Catalogue d'exposition, Smith College Museum of Art, éd. par Wendy Stedman Sheard, Northampton, Mass. 1978, no. 54 avec ill.; Daltrop 1983 (note 31), p. 57, fig. 7.
- 37 Daltrop 1983 (note 31), pp. 53-63; en particulier p. 59.
- 38 Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Reginensis 1290, Alberici philosophi liber ymaginum deorum, fol. 8v-20r.

- 39 Sur l'attribut du rameau de laurier, voir Winner 1968 (note 29), p. 184: »Allerdings stammt der Gedanke den Lorbeerbusch neben Apoll auf d'Ollandas Zeichnung wohl aus dem Arsenal der spätantiken und mittelalterlichen Mythographie. Unter den Attributen Apollos, die etwa der mittelalterliche Mythograph Albricus (12. Jahrh.) bei den bildlichen Darstellungen des Gottes aufzählt, befindet sich natürlich auch der grüne Lorbeer: ...Juxta autem illum [Apoll] erat viridis laurus picta, etc.«. Voir »Albrici philosophi de deorum imaginibus libellus«, dans: *Mytologici Latini*, éd. par Commelinus, 1599, p. 314. Voir aussi sur le laurier, Elisabeth Schröter: *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim/New York, 1977; Schröter 1980 (note 28), pp. 209-240.
- 40 Jean Seznec: *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris 1980 (1ère éd. Londres 1940), pp. 155-157; 161-162; 175-177.
- 41 Vincenzo Cartari: *Immagini degli Dei Antichi*, Venise: Francesco Marcolini, 1556.
- 42 Antonio Agustín: *Dialogos de Medallas, Incripciones y otras Antiguedades*, Tarragona: Felipe Mey, 1587, Dialogo Quinto, p. 200.
- 43 Voir Schröter 1977 (note 39).
- 44 Bober, Rubinstein 1986 (note 11), p. 71.
- 45 »Stanze d'Eurialo d'Ascoli sopra le statue di Laocoonte, di Venere et d'Apollo«, Rome, »in Campo di Fiore per M. Valerio Dorico & Luigi fratelli bresciani a di XX di giugno MDXXXIX« (Biblioteca Apostolica Vaticana: Capponi V 847 et Rossiana III, 1018).
- 46 Domenico de Rossi: *Raccolta di Statue antiche e Moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della santità di N. S. Papa Clemente XI, illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagini di Pavolo Alesandro Maffei patrizio Volterrano...*, Roma 1704, p. 2. Paolo Alessandro Maffei note cependant dans son commentaire une certaine incertitude quant au laurier: »...viene dato, secondo alcuni, ad Apollo l'alloro [Antonio Agustín, Dial. 5, p. 170] benchè Ovidio (L. I, Metamorph.) supponendo, che il primo alloro nascesse dalla metamorfosi di Dafne, gli dà la corona in quel tempo d'altr'albero«. Et il ajoute: »Può esser che altri gli attribuissero l'alloro per simbolo de i vaticini, a' quali si voleva che egli presedesse (Virgil, lib. I Aeneid.)«.
- 47 Ce récit se trouve dans »A la recherche du temps perdu«, dans le volume »Le côté de Guermentes« (1920).
- 48 Giovanni Pozzi: *La parola dipinta*, Milan 1981 (2e éd. 1996).
- 49 Antigualhas, fol. 4r: Census, RecNo. 43547; Sylvie Deswarte-Rosa: *Rome Déchue. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda*, dans: *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 71* (1990), pp. 97-181; id.: *Ideias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisbonne 1992, Parte II: *Roma Desfeita. Decomposição de uma imagem*, pp. 55-89.
- 50 Sylvie Deswarte-Rosa: *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisbonne 1987 (traduction portugaise augmentée de »Les >De Aetatibus Mundi Imagines« de Francisco de Holanda », dans: *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 66* (1983), pp. 67-190), cap. 1 »A Semana da Criação« et cap. 3 »Afrodite e Eros«. Voir aussi Sylvie Deswarte-Rosa: *Par-dessus l'épaule de l'artiste... Les livres annotés de Francisco de Holanda*, Lisbonne/Paris 2000 (Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, vol. XXXIX), pp. 231-264.
- 51 Tory 1529 (note 7), fol. XXVIIIr-v.
- 52 Hom. Il. VIII, 18-27.
- 53 Verg. Aen. VI, 126-148.
- 54 Tory 1529 (note 7), fols. XXVII-XXVIIIv; voir aussi note 2.
- 55 Verg. Aen. VI, 258.

- 56 *Census*, RecNo. 61820: Jacobus Mazochius: Epigrammata Antiquae Urbis, Rome 1521.
- 57 Tory 1529 (note 7).
- 58 *Ibid.*, fol. 41r; 48r; 60v.
- 59 André de Resende: Vincentius leuita et martyr, Lisbonne: Luís Rodrigues, 1545, note 80.
- 60 Lettre de Nicolau Clenardo à D. Jerónimo Aleandro, archevêque de Brindisi, de Évora, le 26 décembre 1536, traduite du latin en portugais et publiée par M. Gonçalves Cerejeira: *O Renascimento em Portugal*, Coimbra 1974 (1ère éd. 1926), vol. I: Clenardo e a Sociedade Portuguesa (com a tradução das suas principais cartas), pp. 271-274; sur l'identification de Nicolaus Cantaranus, p. 75.
- 61 Sur Nicolas Chanterenne, voir Pedro Dias: Nicolau Chanterene, Escultor da Renascença, Lisbonne 1987; Fernando Jorge Grilo: Andrea Sansovino e Nicolau Chanterene. As duas faces da introdução do Renascimento em Portugal, *Actas do Colóquio »A Arte na Península ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas«*, Coimbra 1994, pp. 263-328.
- 62 Sylvie Deswarte-Rosa: *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte, Lisbonne 1992, p. 156, fig. 107a.
- 63 Sylvie Deswarte: Contribution à la Connaissance de Francisco de Hollanda, dans: *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, vol. VII, Paris 1973, pp. 421-429.
- 64 En revanche, on connaît le grand usage qui est fait du »Champ Fleury« dans l'Espagne voisine. Selon Pedro Catedra (communication orale juillet 2000), le »Champ Fleury« de Geoffroy Tory figure dans nombre de bibliothèques de nobles espagnols de la seconde moitié du XVIIe siècle, notamment dans celles du Marquis d'Astorga (1573 et 1593), du Marquis de Vélez (1556) et du Conde de Chinchón (1575). Par ailleurs, toujours selon Catedra, on trouve un reflet des illustrations du »Champ Fleury« dans le décor sculpté des 'castillos' de ces nobles espagnols qui possèdent l'ouvrage dans leur bibliothèque.
- 65 Cet épisode à Marseille est référé par André de Resende dans la »Vida de Frei Pedro« (chap. 26).
- 66 Francisco Leitão Ferreira: *Notícias da vida de André de Resende*, éd. par A. Braamcamp Freire, éd. par Arquivo Histórico Português, Lisbonne 1916, pp. 12; 103; 223 chronologie.
- 67 Dès 1526, le manuscrit du »Champ Fleury« était prêt, comme le montrent la date figurant sur la gravure de l' »Hercule Gallicus« (fol. IIIv) et celle du privilège. Voir Myra Orth: Geoffroy Tory et l'enluminure. Deux livres d'Heures de la collection Doheny, dans: *La Revue de l'Art* 50 (1980), pp. 40-47.
- 68 *IN TERTIUM M. FABII QUINTILIANI librum Iuculentissimi Commentarii recens editi*, Antonio Pino Portodemão authore, Paris, Officina Michaelis Vascosani, 1538.
- 69 Luís de Matos: Les Portugais à l'Université de Paris entre 1500 et 1550, Coimbra 1950, pp. 53; 61-62; 64; 84; 114; 118; 126; 150; 126; 149-150; sur son œuvre littéraire, pp. 88; 123; 147-150; 177; sur son retour au Portugal, pp. 62; 72; 174-175; 177; id.: *O Ensino na Corte durante a Dinastia de Avis*, dans: *O Humanismo Português 1500-1600*, Academia das Ciências, Lisbonne 1988, pp. 534-535; 540-553.
- 70 Leonis Baptistae Alberti: *De Re Aedificatoria [libri] decem...*, editi a Godofredo Torino [c'est-à-dire Geoffroy Tory], Parrhisii, opera B. Rembolts et I. Hornken, 1512 in-4° (Paris, Bibliothèque National de France, Rés. V. 1375).
- 71 Cfr. note 52.
- 72 Francisco de Holanda dessinera cette 'Domus Picturae', à la longue descendance, au début de son traité »Da Pintura Antigua«. Voir Sylvie Deswarte-Rosa: 'Idea' et le Temple de la Peinture. I. Michelangelo Buonarroti et Francisco de Hollanda, dans: *La Revue de l'Art* 92 (1991), pp. 20-41; id.: *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte, Lisbonne 1992, Parte III.
- 73 Francisco de Holanda: *Da Pintura Antigua*, éd. par Angel González García, Lisbonne 1984, I, 14, p. 94.



- 74 Sir James George Frazer: *The Golden Bough*, New York 1975 (version abrégée), pp. 3; 687; 812–823.
- 75 Sur le groupe de dessins et de gravures dérivés de l'Apollon du Belvédère et sur l'interprétation par Dürer de la statue de l'Apollon du Belvédère d'abord comme »Apollo Medicus« avec les attributs du serpent et du calice, avant de le transformer en dieu-soleil, Sol, avec le sceptre et le disque solaire, et d'en faire l'Adam de sa gravure du »Péché Originel« (1504), voir Friedrich Winkler: *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. I, Berlin 1936, n° 261; Erwin Panofsky: *Albrecht Dürer et l'Antiquité classique*, dans id.: *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Paris 1969 (*Meaning in the Visual Arts*, Garden City 1955, pp. 254 ff.), p. 213–219 »La beauté classique«, figs. 81–87; Winner 1968 (note 29), p. 189; Brummer 1970 (note 11), p. 65.
- 76 De Aetatibus Mundi Imagines, fol. 4r; voir Deswarte-Rosa 1983 et 1987 (note 50).

#### CRÉDITS D'ILLUSTRATIONS

Fig. 1: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 2: Paris, BnF Estampes, VB 115 Fol. »Royaume des Deux Siciles«, P 60 937. Cl. BnF Paris. – Fig. 3: Paris, BnF Estampes, VB 115 Fol. »Royaume des Deux Siciles«, P 60 943. Cl. BnF Paris. – Fig. 4: Cl.: S. Deswarte-Rosa. – Fig. 5: Paris, BnF, Département des Estampes, Rés. B. 5, t. I, p. xlv. Cl. BnF Paris. – Fig. 6: Philippe Galle: Série gravée *La Guerre de Troie*, rééd. par Aemilius Gandinus et Laurent Beyerlinck, s. l. n. d., In 4°, oblongue, 24 pl. BM Lyon, Estampe 158 644. Cl. BM Lyon. – Fig. 7: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 8: Biblioteca Nacional de Madrid. Cl. BN Madrid. – Fig. 9: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 10: Photo S. Deswarte-Rosa. – Fig. 11: Cl. BnF Paris. – Fig. 12: Cl. Gab. Fotografico Soprintendenza Beni Artistici e Storici di Firenze. – Fig. 13: Bartsch (note 13), vol. XIII, p. 282 no. 50. – Fig. 14: Biblioteca Pública de Évora, Séc XVI, 4 148. Cl. BP Évora. – Fig. 15: Houghton Library, Harvard University, Typ. 525-13-674. – Fig. 16: Pietro Sancte Bartoli: *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia*, Rome, Ioannes Iacobus de Bugeis, [XVIIe siècle], n° 10–31. BM Lyon 27 693. – Fig. 17: Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, Cl. Patrimonio nacional, Madrid. – Fig. 18–21: BM Lyon. Cl. de la Bibliothèque. – Fig. 22: Londres, British Museum. – Fig. 23: Erwin Panofsky: *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1979, fig. 117.

