

Architectures et décors fictifs antiques et médiévaux

Illusion, fiction et réalité

sous la direction de

Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard et Pedro Duarte

avec la collaboration de Renaud Robert



KARTHALA

MAISON MÉDITERRANÉENNE DES SCIENCES DE L'HOMME

Lieu d'échanges et de conflits, de circulation et de confrontation des hommes, des biens, des savoir-faire, des langues et des idées, la Méditerranée invite à la comparaison des espaces, des temps, des pratiques. Son histoire, faite d'expériences à mettre au jour, incite à mesurer échecs et succès et à apprécier la part de la réalité, de l'utopie, du désenchantement et des anticipations fondatrices.



Architectures et décors fictifs antiques et médiévaux

Illusion, fiction et réalité

sous la direction de

Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard et Pedro Duarte

avec la collaboration de Renaud Robert

L'ouvrage a pour fil conducteur les rapports complexes entre les architectures et décors fictifs et les notions d'illusion, de fiction et de réalité de l'Antiquité au Moyen Âge. Il s'intéresse aussi à la réception ultérieure des architectures et décors fictifs antiques et médiévaux. La première partie, « La ville et ses monuments : fiction et mémoire », est centrée sur l'image de la ville entre modèle idéal vitruvien ou modèle mythique virgilien et imaginaire de l'espace urbain. La deuxième partie, « Architecture et décor : poétiques de la description », permet de voir qu'à travers la pratique, artistique ou littéraire, des architectures et des décors fictifs, il y a toute une poétique des rapports entre espace réel et espace fictif, entre mémoire et création. La troisième, « La représentation architecturale : entre espace fictif et espace allégorique », a pour sujet la notion d'espace symbolique, du « temple » allégorique vitruvien de l'architecture aux allégories du temple de l'âme et à la Jérusalem céleste, et de l'Antiquité à l'époque romantique.

Pedro Duarte est maître de conférences en langue et littérature latines à Aix-Marseille Université et spécialiste de sémantique et lexicologie latines. Ses travaux portent principalement sur les technicismes en langue latine et la langue des collectionneurs romains, mais aussi sur les enjeux linguistiques de l'écriture de l'encyclopédisme antique.

Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard est maître de conférences habilité à diriger des recherches en langue et littérature latines à Aix-Marseille Université et spécialiste de littérature et civilisation de l'Antiquité tardive. Ses travaux portent principalement sur la représentation des monuments et des décors dans les textes littéraires latins et le vocabulaire technique qui leur est lié, mais aussi sur l'esthétique de la poésie latine tardive.

Ont contribué à cet ouvrage : Vivien Barrière, Nicole Blanc, Pierre-Alain Caltot, Silvia Condorelli, Mireille Courrént, Charles Davoine, Sébastien Douchet, Hélène Eristov, Hélène Frangoulis, Luciana Furbetta, Florence Garambois-Vasquez, Pierre Gros, Marie-Geneviève Grossel, Andreas Hartmann-Virnich, Émilie Jade-Poliquin, Delphine Lauritzen, Natacha Lubtchansky, Daniel Vallat.

Architectures et décors fictifs antiques
et médiévaux
Illusion, fiction et réalité



© Aix-Marseille Université, CNRS,
MMSH
5 Rue du Château de l'Horloge
CS 90412, 13097 Aix-en-Provence
Cedex 2
www.mmsh.fr

© Éditions Karthala
22-24 bd Arago
75013 – Paris
www.karthala.com
paiement sécurisé

2022

Illustration de couverture : Hubert Robert (1733-1808), *Le port de Ripetta, Morceau de réception à l'Académie royale*, MRA123, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA).

© Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris.

Architectures et décors fictifs antiques
et médiévaux
Illusion, fiction et réalité

sous la direction de
Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard et Pedro Duarte
avec la collaboration de Renaud Robert

Karthala
Maison méditerranéenne des sciences de l'homme

Collection L'atelier méditerranéen
Directeur de la collection : François Quantin

- Mégapoles méditerranéennes*, sous la direction de C. Nicolet, R. Ilbert et J.-C. Depaule, 2000
- Valeur et distance. Identité et société en Égypte*, sous la direction de C. Décobert, 2000
- Techniques et sociétés en Méditerranée*, édité par J.-P. Brun et Ph. Jockey, 2001
- L'anthropologie de la Méditerranée*, sous la direction d'A. Blok, C. Bromberger et D. Albera, 2001
- La Méditerranée des réseaux*, sous la direction de J. Cesari, 2002
- Nourrir les cités de Méditerranée*, sous la direction de B. Marin et C. Virlouvét, 2004
- La Méditerranée des anthropologues*, sous la direction de D. Albera et M. Tozy, 2005
- Enjeux d'histoire, jeux de mémoire. Les usages du passé juif*, sous la direction de J.-M. Chouraqui et G. Dorival, 2006
- Gens de passage en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne*, sous la direction de C. Moatti et W. Kaiser, 2007
- Saint et sainteté dans le christianisme et l'islam. Le regard des sciences de l'homme*, sous la direction de N. Amri et D. Gril, 2007
- Marbres et autres roches de la Méditerranée antique : études interdisciplinaires*, sous la direction de Ph. Jockey, 2009
- La raison du mouvement. Territoires et réseaux de migrants albanais en Grèce*, P. Sintès, 2010
- Les acteurs des transformations foncières autour de la Méditerranée au XIX^e siècle*, sous la direction de V. Guéno et D. Guignard, 2013
- La loge et le fondouk. Les dimensions spatiales des pratiques marchandes en Méditerranée. Moyen Âge – Époque moderne*, sous la direction de W. Kaiser, 2014
- Juives et musulmanes. Genre et religion en négociation*, sous la direction de L. Anteby-Yemini, 2014
- Pêches méditerranéennes. Origines et mutations. Protohistoire-XX^e siècle*, sous la direction de D. Faget et M. Sternberg, 2015
- Pollutions industrielles et espaces méditerranéens. XVII^e-XX^e siècle*, sous la direction de L. Centemeri et X. Daumalin, 2015
- Dire l'architecture dans l'Antiquité*, sous la direction de R. Robert, 2016
- Penser le service public en Méditerranée. Le prisme des sciences sociales*, sous la direction de G. Gallenga et L. Verdon, 2017
- Migrations et temporalités en Méditerranée. Les migrations à l'épreuve du temps (XVIII^e-XX^e siècle)*, sous la direction de V. Baby-Collin, S. Mazzella, S. Mourlane, C. Regnard et P. Sintès, 2017
- Moissonner la mer. Économies, sociétés et pratiques halieutiques méditerranéennes (XV^e-XX^e siècle)*, sous la direction de G. Buti, D. Faget, O. Raveux, S. Rivoal, 2018
- Les logements de la mobilité (XVII^e-XX^e siècle)*, sous la direction d'E. Canepari et C. Regnard, 2018
- Penser le vieillissement en Méditerranée. Données, processus et liens sociaux*, sous la direction de Thierry Blöss et Isabelle Blöss-Widmer, 2019

Les auteurs

Vivien BARRIÈRE, CY Cergy Paris Université, AGORA, EA 7392, Cergy-Pontoise, France.

Nicole BLANC, École normale supérieure, CNRS, AOROC, UMR 8546, Paris, France.

Pierre-Alain CALTOT, Université d'Orléans, POLEN, EA 4710, Orléans, France.

Silvia CONDORELLI, Università degli Studi di Napoli Federico II, CIRTAM, Naples, Italie.

Mireille COURRÉNT, Université de Perpignan, Via Domitia, CRESEM, EA 7397, Perpignan, France.

Charles DAVOINE, École française de Rome, Rome, Italie.

Sébastien DOUCHET, Aix-Marseille Université, CIELAM, EA 4235, Aix-en-Provence, France.

Pedro DUARTE, Aix-Marseille Université, CNRS, CPAF/TDMAM, UMR 7297, Aix-en-Provence, France.

Hélène ERISTOV, École normale supérieure, CNRS, AOROC, UMR 8546, Paris, France.

Hélène FRANGOULIS, Université de Toulouse II-Jean Jaurès, PLH-CRATA, EA 4601, Toulouse, France.

Luciana FURBETTA, Università degli Studi di Trieste, Italie.

Florence GARAMBOIS-VASQUEZ, Université Jean Monnet, CNRS, HISOMA, UMR 5189, Saint-Étienne, France.

Pierre GROS, Membre de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles Lettres), Paris, France.

Marie-Geneviève GROSSEL, Université Polytechnique Hauts-de-France, DeScripto, Valenciennes, France.

Andreas HARTMANN-VIRNICH, Aix-Marseille Université, CNRS, LA3M, UMR 7298, Aix-en-Provence, France.

Gaëlle HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, Aix-Marseille Université, CNRS, CPAF/TDMAM, UMR 7297, Aix-en-Provence, France.

Émilie-Jade POLIQUIN, Columbia University, New-York, États-Unis.

Delphine LAURITZEN, École normale supérieure, CNRS, AOROC, UMR 8546, Paris, France.

Natacha LUBTCHANSKY, Université de Tours, CeTHIS, EA 6298, Tours, France.

Daniel VALLAT, Université de Lyon 2, CNRS, HISOMA, UMR 5189, Lyon, France.

Sommaire

Introduction – Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, Pedro Duarte et Renaud Robert	11
---	----

Partie 1 – La ville et ses monuments : fiction et mémoire

Mireille Courrént, La visite de la ville idéale, ou comment captiver le lecteur. De quelques stratégies d'écriture dans le <i>De architectura</i> de Vitruve	19
Pierre Gros, L'image, la mémoire et les signes : retour sur la Carthage de Virgile (<i>Énéide</i> , I, v. 418-493)	33
Charles Davoine, L'architecture rendue à la nature : l'imaginaire des ruines dans la littérature latine	45
Vivien Barrière, Quatorze cens ruës, & plusieurs Palais magnifiques. Faut-il prendre au sérieux Denis Nault et son <i>Histoire de l'ancienne Bibracte appresent appelée Autun</i> ?	65

Partie 2 – Architecture et décor : poétiques de la description

Nicole Blanc, Hélène Eristov, Dedans, dehors : mots et images pour les entre-deux	85
Florence Garambois-Vasquez, Le décor fictif dans l'œuvre d'Ausone : du <i>Cupido</i> aux épigrammes	121
Luciana Furbetta, Les architectures, les décors et l'image dans les écrits de Sidoine Apollinaire entre mémoire, création littéraire, imagination et réalité. L'exemple de la <i>domus Aurorae</i> dans le <i>carmen</i> 2, 407-435	139
Hélène Frangoulis, Les palais d'Émathion et de Staphylos chez Nonnos de Panopolis	179
Delphine Lauritzen, Le palais de Thésée dans la <i>Descriptio imaginis</i> de Procope de Gaza : <i>mimêsis</i> et <i>realia</i>	191
Silvia Condorelli, Percorsi d'arte e percorsi di poesia negli epigrammi di Ennodio	227
Daniel Vallat, Décor thermal et poésie paradoxale : (d)écrire les bains dans l' <i>Anthologie Latine</i>	249

Partie 3 – La représentation architecturale : entre espaces fictifs et espaces allégoriques

Mireille Courrént, Voir pour dire : lieux de mémoire et architecture fictive
chez Lucien de Samosate..... 267

Émilie-Jade Poliquin, Le *De architectura* comme temple de l’architecture.
Le miroir d’une création littéraire et artistique 285

Pierre-Alain Caltot, La *domus* de Trimalcion dans le *Satiricon*, de
l’architecture fictive à l’interprétation métapoétique 309

Marie-Geneviève Grossel, Château d’amour, château d’âme, architectures
allégoriques et « demeures » mystiques. *Le château d’amour*
de Robert Grosseteste et *De claustro animae* d’Hugues de Fouilloy..... 331

Andreas Hartmann-Virnich, Quelle image pour quelle réalité ? Réflexions
sur les représentations architecturales dans l’art roman 347

Sébastien Douchet, Réédifier le Moyen Âge au xvii^e siècle.
Architecture fictive et lettres médiévales dans le *Discours*
sur les arcs triomphaux de Jean Gallaup de Chasteuil (1624)..... 379

Natacha Lubtchansky, Fantaisies et compositions imaginaires.
Antiquités étrusques dessinées à l’époque romantique 395

Index 415

Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard, Pedro Duarte
et Renaud Robert

Introduction

Architectures et décors fictifs antiques et médiévaux Illusion, fiction et réalité

11

Cet ouvrage, que la collection « L'atelier méditerranéen » a bien voulu accueillir, constitue une nouvelle étape d'un projet qui unit depuis une dizaine d'années des spécialistes de littérature, d'archéologie et d'histoire de l'art de diverses périodes autour d'un même objet, la représentation textuelle, plus particulièrement mais non exclusivement littéraire, et artistique de l'architecture, réelle ou fictive, et de ses décors, réels ou fictifs. À l'origine de ce projet se trouvent deux enseignants-chercheurs antiquisants, Gaëlle Herbert de la Portbarré-Viard et Renaud Robert, et deux laboratoires de l'université d'Aix-Marseille, le CPAF-TDMAM (Centre Paul-Albert Février - Textes et Documents de la Méditerranée Antique et Médiévale) et l'IRAA (Institut de Recherches en Architecture Antique), auxquels est venu s'associer l'EA CLARE (Cultures, Littératures, Arts, Représentations, Esthétiques), laboratoire de l'université de Bordeaux-Montaigne que Renaud Robert a rejoint en 2012. Il a été scandé par plusieurs manifestations en 2010, 2013, 2016 et 2018, qui ont déjà donné lieu à deux publications centrées sur l'Antiquité¹. L'événement fondateur de ce programme fut en 2010 le colloque aixois *Dire l'architecture*, publié en 2016 dans la même collection que le présent ouvrage. Il fut suivi par deux journées d'études à Aix-en-Provence et deux colloques, à Bordeaux, puis à Aix-en-Provence, qui ont permis un élargissement chronologique de la problématique jusqu'au xx^e siècle. À la suite de ces deux dernières manifestations, il a été décidé, afin de répartir la matière en deux ensembles chronologiques, de publier deux ouvrages, l'un intitulé *Architectures et décors fictifs antiques et médiévaux. Illusion, fiction et réalité* et l'autre intitulé *Architectures fictives. Représenter l'architecture : pratiques littéraires et artistiques des époques moderne et contemporaine*, qui vient d'être publié aux Presses universitaires de Bordeaux².

Au seuil de cette introduction, nous souhaitons remercier vivement les institutions dont le soutien scientifique et financier a permis la publication de cet ouvrage : pour l'université d'Aix-Marseille, l'Institut d'archéologie méditerranéenne (Arkaia) et les laboratoires CPAF/TDMAM (UMR 7297) et IRAA (UAR 3155); pour l'université de Bordeaux, le laboratoire CLARE (EA 4593); en outre, l'Association THAT dont plusieurs membres font partie des auteurs de l'ouvrage. Enfin, nous tenons à exprimer notre gratitude à Cédric Hamel et Abigaël Pesses qui ont assuré avec grande compétence le suivi éditorial de ce livre.

12

Le rapport entre illusion, fiction et réalité est au cœur du présent ouvrage qui rassemble des études sur l'Antiquité et le Moyen Âge, ainsi que leurs réceptions. L'objet de nos études est la façon dont les architectures et les décors fictifs, qu'ils soient imaginaires (c'est-à-dire issus de l'imagination de l'artiste ou de l'écrivain) et/ou fictionnels (c'est-à-dire enchâssés dans une trame narrative), introduisent une structure architecturale ou un décor dans un espace qui n'est pas le sien à l'origine, tout en transposant ses caractéristiques à l'aide d'un autre langage : les arts décoratifs avec des couleurs, des lignes et des reliefs, les textes avec des mots, des paragraphes, des séquences textuelles qui sont d'ailleurs susceptibles de décrire ces mêmes techniques décoratives.

On ne peut que constater l'extrême fécondité de ce champ de recherche dans les pratiques littéraires et artistiques, de l'Antiquité à nos jours. Dans une perspective différente de celle de l'étude des rapports entre littérature et architecture, menée par d'autres équipes, comme celle de Pierre Hyppolite à l'université de Paris-Nanterre³, plus axée sur les interférences entre pratique littéraire et pratique architecturale, le présent ouvrage, qui concerne l'Antiquité et le Moyen Âge ainsi que leurs réceptions, envisage la particularité des architectures et décors fictifs en tant que phénomène et pratique *sui generis* dans l'histoire des arts en général : ces architectures et décors fictifs ont en effet leurs codes propres, bien qu'ils entretiennent des liens étroits avec le contexte historique, politique, culturel et social de chaque époque⁴. Au cœur de la pratique artistique et/ou littéraire des architectures et décors fictifs se trouve une poétique singulière qui fait du texte ou de l'objet un microcosme. Pour ce faire, cette poétique se fonde sur la rencontre de codes linguistiques, littéraires et artistiques, soutenue par un exercice complexe de l'imagination⁵.

Les rapports pour une époque donnée entre architectures, décors fictifs – littéraires ou artistiques – et la réalité sont tout particulièrement au cœur du présent ouvrage. Or, ces rapports ne sont pas toujours faciles à établir, et cela même appelle la réflexion. On peut donc s'interroger sur les conditions qui permettent l'établissement de ces liens et sur les moments

de leur apparition historique, plus spécifiquement dans l'histoire de la littérature et des arts.

Il nous semble en effet intéressant de confronter les architectures et décors fictifs artistiques – en pierre, mosaïque, stuc, ivoire, bois, tissu ou structure végétale, etc. –, qu'ils prennent la forme de sculptures, reliefs, peintures, dessins, enluminures ou gravures, etc., avec les architectures et décors fictifs textuels – les différents genres poétiques, le roman, le théâtre⁶, le genre épistolaire, mais aussi les textes théoriques, théologiques, philosophiques et même historiques – et avec le réel. On considérera ici que la réalité constitue l'un des éléments d'une relation triangulaire avec la fiction, en tant que production de l'imagination à partir du réel, et avec l'illusion, en tant qu'effet de réel produit par les créations de l'imaginaire. Cette relation triangulaire *fondamentale* – au sens étymologique du terme – constitue en quelque sorte l'enjeu épistémologique de cet ouvrage.

13

Le point commun entre les différentes contributions présentées ici repose tout d'abord sur les va-et-vient entre réalité et fiction, qui peuvent se nourrir mutuellement, voire faire « voler en éclats » les limites qui les séparent, comme le montrent, par exemple, pour l'Antiquité, la Carthage de Virgile dans l'*Énéide*⁷, l'esthétique liée aux ruines dans la littérature latine⁸ ou encore la *domus Trimalchionis* dans le *Satiricon*⁹. On peut également citer pour le XIX^e siècle, les « fantaisies étrusques » qui recomposent des éléments d'architectures et des vestiges archéologiques en des œuvres picturales imaginaires où peuvent également figurer des visiteurs contemporains¹⁰ ou encore, pour le XVII^e siècle, la reconstitution en partie imaginée de l'antique Autun par D. Nault¹¹.

Ces contributions abordent également les jeux de miroirs et d'illusions entre les œuvres artistiques, architectures et décors, et les œuvres littéraires, comme le montrent, dans leurs diversités, les *ekphraseis* des palais d'Émation et de Staphylos chez Nonnos de Panopolis¹² ou de Thésée chez Procope de Césarée¹³, mais aussi les textes de Vitruve ou de Lucien de Samosate¹⁴ et, pour une période beaucoup plus tardive, le *Discours sur les arcs triomphaux* de Jean Gallaup de Chasteuil¹⁵. Les mêmes jeux existent entre les architectures, réelles et fictives¹⁶, mais aussi entre différentes œuvres littéraires par les jeux subtils d'intertextualité entre différents discours descriptifs¹⁷ et enfin entre les différents types d'architecture et de décor¹⁸.

Les différents articles ont été regroupés en trois parties qui font ressortir les thématiques majeures de l'ouvrage, même si celui-ci ne saurait prétendre à l'exhaustivité sur le sujet traité. La première que nous avons choisi d'intituler « La ville et ses monuments : fiction et mémoire » est centrée sur l'image de la ville entre modèle idéal vitruvien ou modèle mythique virgilien et imaginaire de l'espace urbain, qu'il soit lié aux ruines fictives ou réelles

des monuments ou à la mémoire sublimée d'une civilisation disparue. La deuxième « Architecture et décor : poétiques de la description » est construite autour de l'idée qu'à travers la pratique des architectures et des décors fictifs, qu'elle soit artistique ou littéraire, c'est toute une poétique des rapports entre espace réel et espace fictif, entre mémoire et création, qui se met en place dans l'Antiquité, et plus particulièrement ici dans l'Antiquité tardive grecque et romaine. Quant à la troisième partie, « La représentation architecturale : entre espace fictif et espace allégorique », elle se caractérise par la focalisation littéraire et artistique sur des espaces construits entre rhétorique, fiction et réalité, et également par le rôle fondamental qu'y joue la notion d'espace symbolique, déclinée selon de nombreuses variations de l'Antiquité à l'époque romantique : le « temple » allégorique de l'architecture constitué par le traité vitruvien ; le temple de l'âme, allégorie de la foi chrétienne, qui tisse des liens entre ciel et terre à travers l'architecture des lieux ; la reconstitution littéraire et artistique d'un espace-temps révolu mais encore vivant dans la mémoire.

Cependant, cet *ordo*, qui obéit aux exigences de la rhétorique de l'ouvrage, doit en même temps inviter le lecteur à mettre en évidence, entre les différentes contributions, des liens qu'il pourra lui-même éprouver tout en s'en proposant d'autres. S'il y a une ligne de partage à mettre en évidence à l'intérieur de ce recueil, elle se situe sans doute dans l'apparition d'une allégorie architecturale chrétienne liée aux Saintes Écritures¹⁹, qui a pour corollaire, à l'époque médiévale, une spiritualisation notable des représentations de l'architecture et du décor déjà amorcée dans l'Antiquité tardive²⁰.

Notes

1. Voir R. Robert 2016 ; G. Herbert de la Portbarré-Viard, R. Robert 2018.
2. Voir R. Robert, G. Herbert de la Portbarré-Viard 2021.
3. Voir par exemple P. Hyppolite (dir.), 2012 ; P. Hyppolite, A. Leygonie, A. Verlet, 2014.
4. Voir en particulier à ce sujet les études fondatrices de P. Gros, 1976 et 1993 et G. Sauron, 1994 et 2000 pour l'Antiquité classique et de M. Roberts, 1989, pour l'Antiquité tardive.
5. Voir par exemple A.-F. Jaccottet, S. Wyler, 2018 ; R. Robert, 2016.
6. Peut-être faut-il mettre à part le théâtre car il procède des deux modes de représentation : textuel, puisqu'un monument peut être décrit (le palais des Atrides dans le *Thyeste* de Sénèque), mais aussi figuré sous forme de décor scénique. Ce décor entretient lui-même un rapport complexe avec l'architecture réelle dans la mesure où il peut y faire référence : la *skénographie* peinte par Agatharcos, apparaît même comme l'un des premiers exemples d'illusion picturale, selon Vitruve, 7, *praef.* 10. Voir par exemple à ce sujet A. Rouveret, 1989, p. 65-127.
7. Voir l'article de P. Gros.
8. Voir l'article de Ch. Davoine.
9. Voir l'article de P.-A. Caltot.
10. Voir l'article de N. Lubtchansky.
11. Voir l'article de V. Barrière.
12. Voir l'article de H. Frangoulis.
13. Voir l'article de D. Lauritzen.
14. Voir les deux articles de M. Courrént. Sur Vitruve, voir aussi l'article d'E.-J. Poliquin.
15. Voir l'article de S. Douchet.
16. Voir l'article d'A. Hartmann-Virnich sur des représentations architecturales dans l'art roman.
17. Sur ces jeux de miroir intertextuels, voir en particulier les contributions liées à l'Antiquité tardive dans ce recueil, et notamment les contributions de F. Garambois-Vasquez, L. Furbetta, S. Condorelli et D. Vallat.
18. Voir l'article de N. Blanc et H. Eristov sur les brouillages des limites entre les espaces et les matériaux, ainsi que l'inscription de la fiction dans la réalité des décors liés à l'architecture dans le monde romain.
19. Voir les articles de M.-G. Grossel et A. Hartmann-Virnich.
20. Voir certains passages des articles de S. Condorelli et de L. Furbetta dans le présent ouvrage et G. Herbert de la Portbarré-Viard 2018.

Bibliographie

- Gros P., 1993, « *Stabunt et Parii lapides* : Virgile et les premiers frontons augustéens d'après *Géorgiques* III, 34 », in M.-M. Mactoux, E. Geny (dir.), 1993, *Mélanges P. Lévêque VII, Anthropologie et société*, Paris, Les Belles Lettres, p. 155-159.
- Gros P., 1976, *Aurea templa, Recherches sur l'architecture religieuse à l'époque d'Auguste*, Rome, École française de Rome.
- Herbert de la Portbarré-Viard G., Robert R. (éd.), 2018, *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité : textes – images, Actes de la Journée d'études sur les architectures fictives (MMSH, Aix-en-Provence, 1^{er} février 2013)*, Scripta Antiqua 114, Bordeaux, Ausonius.
- Herbert de la Portbarré-Viard G., 2018, « Du palais de Vénus au séjour céleste des Vierges : quelques remarques sur le devenir de la tradition littéraire des architectures et décors fictifs dans la poésie latine tardive » in G. Herbert de la Portbarré-Viard, R. Robert (éd.), 2018, p. 107-137.
- Hyppolite P. (dir.), 2012, *Architecture et littérature contemporaines*, Actes du colloque international de Paris 2005, Société française des architectes, Limoges, Pulim.
- Hyppolite P., Leygonie A., Verlet A. (dir.), 2014, *Architecture et littérature : une interaction en question, XX^e-XXI^e siècles*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 1-8 septembre 2009, Aix-en-Provence, PUP.
- Jaccottet A.-F., Wyler S., 2018, « “Le bel antre toujours vert” : une architecture éphémère, entre textes et imaginaires », in G. Herbert de la Portbarré-Viard, R. Robert (éd.), 2018, p. 141-159.
- Robert R. (dir.), 2016, *Dire l'architecture dans l'Antiquité*, Paris, Karthala-MMSH, (coll. L'atelier méditerranéen).
- Robert R., 2016, « Palais ou temple ? Les descriptions virgiliennes et leur réception chez Ovide et Stace », in R. Robert (dir.), 2016, p. 225-257.
- Robert R., Herbert de la Portbarré-Viard G. (éd.), 2021, *Architectures fictives. Représenter l'architecture : pratiques littéraires et artistiques des époques moderne et contemporaine*, Eidolon n° 129, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- Roberts M., 1989, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Rouveret A., 1989, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e s. av. J.-C. - I^{er} s. ap. J.-C.)*, BEFAR 274, Rome.
- Sauron G., 2000, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, Picard.
- Sauron G., 1994, *Quis deum? L'expression plastique des idéologies poétiques et religieuses à Rome*, Rome, École française de Rome.

1

PARTIE 1

La ville et ses monuments :
fiction et mémoire

La visite de la ville idéale, ou comment captiver le lecteur

De quelques stratégies d'écriture dans le *De architectura* de Vitruve

Pourquoi et selon quelles modalités l'architecture peut-elle se constituer en objet littéraire ? Ces deux questions sont justement celles qui ont préludé à l'acte d'écriture de Vitruve et à la mise en forme de son traité d'architecture.

Vitruve est un architecte romain qui a rédigé dans les années 30-20 avant notre ère, au début du principat d'Auguste, un texte qui a connu une postérité extraordinaire : c'est le seul traité d'architecture antique qui soit parvenu jusqu'à nous, et son influence sur les architectes de la Renaissance a été considérable. Et c'est précisément dans ce texte que s'est posée pour la première fois la question de la relation entre l'architecture et la littérature. Avant lui, les traités rédigés par des architectes étaient très techniques. Il s'agissait de monographies, de comptes rendus du travail effectué sur un monument particulier, d'aide-mémoire utilitaires qui n'avaient pas de vocation littéraire et n'ont d'ailleurs pas été conservés. Ces textes n'ont rien en commun, ni dans la forme ni dans l'intention, avec le *De architectura*.

L'ambition littéraire de Vitruve est en effet totalement différente. Par sa formation, c'est un mécanicien : il a fait carrière dans les armées de César comme ingénieur militaire en charge des machines de siège¹. Mais c'est aussi un homme avide de culture, et en associant ses lectures des philosophes, physiciens et mécaniciens grecs à son expérience, il a développé une théorie de l'architecture qui se présente comme une réflexion scientifique sur la matière : à partir des quatre éléments primordiaux et de deux principes mécaniques, les mouvements circulaire et linéaire, il explique toutes les formations et modifications que peut subir la matière, celle des corps humains que l'architecture a pour mission de protéger des rigueurs du climat et celle des matériaux de construction, végétaux ou minéraux, qu'il utilise dans ce but². Les principes physiques et mécaniques

justifient aussi les choix pratiques ou esthétiques des formes architecturales qu'il propose. Le *De architectura* est le lieu où cette théorie se donne à lire. Il ne s'agit donc pas d'un manuel pratique, mais d'une réflexion sur la pratique de l'architecte et les principes qui la rationalisent. Le texte se revendique alors comme une somme, une encyclopédie architecturale, destinée non aux architectes, mais aux lecteurs cultivés et aux maîtres d'ouvrage, pour les aider à suivre les travaux dont ils ont la charge et à juger des qualités des bâtiments en cours de réalisation. Vitruve a donc dû, à partir d'une activité pratique, inventer un objet littéraire. Personne avant lui n'avait écrit un ouvrage de ce genre.

Pour trouver ses lecteurs, il lui a fallu développer une stratégie d'écriture complexe. Comme sa théorie repose sur des notions empruntées à d'autres savoirs, une partie de sa démarche consiste à intégrer ces derniers dans son texte : il rattache systématiquement les questionnements et les principes de l'architecture à ceux des sources classiques du savoir de ses lecteurs, qui ont été à son époque largement mises en littérature, physique, mathématique, astronomie ou musique ; l'architecture glisse ainsi dans le concert des matières littéraires.

Mais c'est un autre aspect de la constitution de cet objet littéraire qui nous intéressera ici, celui de la mise en forme du texte, et plus précisément la question du plan d'ensemble de l'œuvre.

Vitruve avait en effet, pour organiser la matière du traité, le choix entre deux types de plans. Le plus simple pour lui était d'expliquer d'abord les principes de sa théorie et d'en montrer ensuite les applications dans les trois champs de l'architecture, construction, gnomonique et mécanique, ce qui aurait mis en avant l'originalité de sa démarche intellectuelle. Or ces principes ne sont en réalité exposés que dans le tout dernier livre et viennent en quelque sorte conclure la démonstration faite dans le traité.

Il a choisi un tout autre parti pris d'écriture : il abandonne en quelque sorte ses prérogatives de savant et d'auteur, renonce à une démarche logique ou méthodologique professionnelle, pour adopter la perspective du lecteur qu'il vise, un simple spectateur et utilisateur des réalisations d'un art dont il ne connaît pas les lois et les principes.

Le *De architectura* est en effet divisé en dix livres dont chacun est consacré à un élément de l'architecture : Vitruve y étudie successivement le choix de l'emplacement de la cité, son enceinte, l'orientation des rues, les bâtiments publics, le port, les bâtiments privés, leur aménagement intérieur et leurs décors, les équipements moins visibles par les usagers (adductions d'eau, cadrans solaires), et termine par les machines qui permettent la construction des bâtiments et la défense militaire de la ville. Chaque partie, si elle est abordée du point de vue de la théorie générale de l'architecture, inconnue aux lecteurs de Vitruve, est également mise

en relation avec des principes empruntés à des savoirs qui leur sont plus familiers, illustrée par des descriptions de formes architecturales et des exemples de bâtiments célèbres et rendue plus agréable par des anecdotes et des galeries de portraits de savants, mais aussi de bâtisseurs célèbres : l'aspect austère, voire rebutant de cette théorie inconnue, appliquée en outre à une activité professionnelle que ne pratique aucun des lecteurs, est dilué dans un ensemble de notions et d'images commun à tous.

Certes, le texte reste complexe, qui convoque tous les savoirs utiles à l'architecte et cherche constamment à illustrer la validité de principes qui ne seront exposés qu'au dernier livre, mais le fil conducteur en est facile à suivre et le lecteur peut même y devancer le propos de l'auteur : on devine sans cesse, en y appliquant une logique d'usager de l'architecture, de quoi il va traiter ensuite. Vitruve choisit en effet d'élever une ville sous les yeux de son lecteur. Il part d'un terrain vierge, au sens propre du terme, puisqu'il l'emmène d'abord sur l'emplacement de ce qui sera la cité, et raconte, étape après étape, comment on la bâtit et on l'aménage, ou plutôt quels sont les éléments architecturaux et environnementaux à prendre en compte, car il ne détaille pas les gestes techniques.

21

Prenons l'exemple du livre I : après une longue introduction destinée à créer chez le lecteur un effet de familiarité avec le propos du traité, en soulignant les rapports qu'entretient l'architecture avec des savoirs plus traditionnels et en exposant les principes généraux autour desquels s'organisent les gestes de l'architecte³, le traité s'ouvre sur la question de l'implantation de la ville : quand on veut bâtir une ville, la première chose à prendre en compte est le territoire sur lequel elle va se développer. Il faut d'abord choisir un lieu sain. Vitruve analyse donc tous les phénomènes météorologiques et environnementaux nuisibles à la santé humaine : brouillard, marécages, soleil, vents et proximité de la mer, et indique les moyens d'y remédier lorsqu'ils ne sont pas évitables. Le discours, ni coercitif ni normatif, laisse la place à la réflexion : l'évocation de tous les types de territoires possibles est une invitation faite au lecteur à se remémorer et examiner le cas de villes qu'il connaît et qui sont au bord de la mer, ou particulièrement ventées, ou proches d'un marécage, d'autant que le propos vitruvien s'accompagne d'exemples. Ainsi, en cas de marécages, Vitruve préconise de creuser des fossés pour en évacuer l'eau vers la mer et ajoute : « Un exemple de ce phénomène peut être fourni par les marais qui entourent Altinum, Ravenne, Aquilée et d'autres municipes qui sont situés dans des lieux du même genre⁴ ». Il se contente de citer trois noms de villes qui se situent au nord du territoire italien, au bord de la mer adriatique, avant, quelques lignes plus loin, de développer longuement un cas d'école, celui de la ville de Salpia, dans les Pouilles, déplacée quelques décennies plus tôt par M. Hostilius pour l'éloigner de l'influence malsaine des marais⁵.

Telle sera la démarche de Vitruve tout au long du traité : il accompagne un discours à visée généralisante par des exemples appartenant à l'architecture réelle, qui appuient son propos sur du concret et apportent une preuve matérielle de la véracité de son raisonnement. Ces exemples sont souvent de simples mentions, non développées : ils ont la force d'une image, mais cette image est produite par le cerveau du lecteur, invité tantôt à faire appel à ses souvenirs personnels visuels ou, nous allons le voir, littéraires, tantôt à se représenter par l'imagination des cités, bien réelles, dans lesquelles il n'a jamais mis les pieds. Supposons un lecteur qui n'est jamais allé à Ravenne : la lecture du *De architectura* l'invite à l'imaginer comme une ville fondée sur des marécages. Le traité va donc constamment, en utilisant des références à une architecture réelle, provoquer l'imagination de ses lecteurs.

22

Continuons notre lecture-promenade. Le lecteur, ayant traversé le territoire, approche de la ville. Que voit-il d'abord ? Son enceinte. Ce sera donc le point suivant du texte, qui suggère quel doit en être l'aspect général : « Il faut implanter les villes non sur un plan carré, ni à angles saillants, mais sur un plan curviligne pour apercevoir l'ennemi de plusieurs endroits à la fois⁶ ». Cette phrase, qui s'ouvre sur deux négations, n'est finalement pas normative, ni coercitive, car elle s'achève sur un conseil et peut se lire ainsi : les meilleures enceintes, si l'on veut pouvoir apercevoir l'ennemi de partout à la fois, ne sont pas carrées, mais curvilignes. Les différents plans qu'elle suggère sont une invitation faite au lecteur à les comparer avec des lieux qu'il connaît ou à faire jouer ses souvenirs, si, comme Vitruve, il a participé à des sièges de villes. En faisant appel aux souvenirs et au savoir de chacun, le texte devient ainsi un lieu d'échange et de confrontation entre l'expérience personnelle du lecteur qui fournit des exemples et le savoir professionnel de l'auteur qui donne des éléments d'analyse pour aider chacun à développer sa réflexion.

Cette enceinte, Vitruve nous la donne à voir avec deux hommes de garde qui se croisent sur la muraille : « Quant à l'épaisseur des murs, je pense qu'il faut la faire telle que des hommes armés, venant l'un vers l'autre sur le rempart, puissent se croiser sans se gêner⁷ ». Il remplace ainsi l'approche du professionnel par une perspective prise du point de vue de l'utilisateur. En réalité, l'architecte calcule l'épaisseur du mur en fonction d'abord de la résistance et de la taille des matériaux, comme Vitruve l'expliquera au livre II. Mais il en sera de même dans tout le traité : les gestes architecturaux y sont présentés et justifiés d'abord par leur utilité pour l'utilisateur, et non par un point de vue ou une contrainte propre à la technique de l'architecture.

Une fois que le regard du lecteur-voyageur a embrassé l'enceinte, sur quoi s'arrête-t-il ? Sur les détails de sa muraille. Le chapitre suivant du *De architectura* est consacré aux matériaux du mur, pierre de taille, moellon ou brique. Vitruve recommande d'utiliser les ressources locales, dans la mesure du possible :

« En effet, si, à Babylone, disposant en abondance du bitume liquide, ils ont un mur fait de briques cuites liées avec ce produit en guise de chaux et de sable, il n'est pas vrai que toutes les régions ou les ressources propres de l'endroit puissent procurer des facilités de ce genre aussi précieuses, de sorte qu'en puisant dans ces approvisionnements tout prêts on puisse avoir un rempart sans défaut construit pour l'éternité »⁸.

Il invite ici à prendre en considération les cas de figure où l'on ne peut pas trouver de matériaux de construction sur place et incite le lecteur à chercher dans sa mémoire le souvenir de diverses murailles et à les associer avec l'environnement géologique de la ville. L'exemple qu'il présente lui-même comme le parangon des matériaux, le bitume de Babylone, est célèbre chez les auteurs grecs, – on le rencontre chez Diodore de Sicile⁹, exact contemporain de Vitruve, par exemple –, mais aucun de ses lecteurs n'a vu ces fameux remparts, autant à cause de l'éloignement que de l'état de ruine qui était le leur à cette époque. Le traité abandonne les exemples de villes italiennes, locales, bien réelles pour une référence orientale et littéraire, qui participe de l'image de la ville idéale. Il s'y développe ainsi une sorte de promenade virtuelle dans laquelle le lecteur est invité à tirer parti de toutes les images, réelles ou fantasmées, que contient son cerveau pour créer une ville modèle, ou pour embrasser tous les modèles de villes.

La carrière professionnelle de Vitruve s'est déroulée sous César et Auguste, auquel est d'ailleurs dédié le *De architectura*, à une époque où Rome a connu une série de grands travaux et d'embellissements¹⁰. Les politiques d'aménagement de cette ville auraient pu servir de fil directeur aux illustrations du traité. Il n'en est rien. C'est en revanche une géographie architecturale de l'empire romain qu'il dessine, selon une double logique. Une plaisante logique touristique accorde une place à tous les monuments célèbres que ses lecteurs ont pu voir ou dont ils ont pu découvrir l'existence dans la littérature. Mais cet inventaire architectural à l'échelle de l'empire romain répond aussi à une logique fonctionnelle : le traité se veut utile pour les maîtres d'ouvrage. Il familiarise donc ses lecteurs avec des lieux, où qu'ils soient dans l'empire, où ils auront peut-être à s'occuper d'architecture. C'est ainsi que, cent quarante ans plus tard, Pline le Jeune, légat de Trajan en Bithynie, évoque dans sa correspondance avec l'empereur, avec des termes directement empruntés au traité vitruvien, la construction de bains à Pruse ou les réparations à apporter au théâtre de Nicée qui menace ruine¹¹.

Le traité vitruvien est une mise en abîme de l'architecture réelle dans sa forme littéraire : l'architecture du traité suit le plan de la ville même. Or la mise en forme littéraire associe à cette promenade linéaire, qui se déplace d'un élément de la ville à l'autre en suivant les pas d'un visiteur virtuel, un deuxième procédé d'écriture : Vitruve y introduit aussi un effet de répétition, dans lequel il faut reconnaître une volonté d'adapter les modalités de l'écriture à la psychologie du lecteur. La première fois que l'on entre dans une ville, on est perdu. Pour s'y sentir à l'aise, il faut s'y reconnaître, repasser par les mêmes endroits. Vitruve donne à son lecteur cette familiarité avec les éléments de la ville idéale qu'il demande à son cerveau de produire, en revenant sur les mêmes images et en reprenant les mêmes thèmes.

Mais ce procédé d'écriture s'appuie aussi sur des constructions mentales familières aux Latins. Ceux-ci avaient en effet emprunté aux Grecs une méthode de mémorisation reposant sur des « lieux » et des « images »¹². La technique consistait à imprimer dans sa mémoire une série de lieux, une ou plusieurs rues avec des bâtiments célèbres, des caractéristiques marquantes, des maisons dont on pouvait se représenter dans le détail toutes les pièces, et à apprendre ensuite à placer ce qu'on voulait retenir, sous forme d'images, dans les lieux de sa mémoire pour être capable, en visualisant tel lieu, d'y faire apparaître l'image qu'on y avait précédemment placée. Vitruve joue donc sur les capacités de ses lecteurs de se représenter des lieux et de s'y diriger. Dans la ville imaginaire du *De architectura*, l'esprit du lecteur, ramené sur les mêmes lieux, y reconnaît les notions qui y sont attachées et peu à peu comprend et, surtout, mémorise la théorie vitruvienne.

Le traité tout entier repose sur ce procédé d'écriture. Nous en prendrons quelques exemples dans le livre II, consacré aux matériaux de construction, – la brique, le sable, la pierre et le bois –, et à leurs usages en maçonnerie. Dans son développement sur les pierres, Vitruve évoque des carrières situées près de Tarquinia, en Étrurie, dont la pierre, un tuf gréseux particulièrement compact, résiste au temps et aux rigueurs du climat, comme le prouvent les tombeaux de la ville voisine de Féréntium : « Ils présentent à la fois des statues imposantes et des figurines de facture remarquable, des fleurs et des feuilles d'acanthé finement sculptées, qui, bien qu'anciennes, ont la fraîcheur apparente d'une œuvre du moment¹³ ». Choisir comme exemple de longévité le décor du tombeau, monument auquel les Romains confiaient la pérennité de leur souvenir, est déjà judicieux, mais cela permet aussi à Vitruve d'introduire dans son traité une réflexion sur ce type de bâtiment, un peu excentré par rapport à l'architecture du vivant à laquelle est consacré tout le traité ; et l'exemple de Féréntium constitue en outre le premier élément d'une série d'images de tombes et de cimetières, qui viendront illustrer çà et là diverses questions d'architecture et introduiront dans l'esprit du lecteur, à propos de points techniques ou théoriques un peu difficiles, l'impression agréable, réconfortante, du connu.

La première mise en place de ce procédé de répétition s'opère quelques pages plus loin : la question de la solidité des murs y est l'occasion d'évoquer d'autres « tombeaux, proches de Rome, construits en marbre ou en pierre de taille et dont le remplissage est un blocage damé : le mortier ayant, avec le temps, perdu sa résistance et la porosité des moellons l'ayant desséché, tout s'affaisse et se disloque, les brèches faisant se rompre les joints de liaison¹⁴ ». L'image sert ici d'illustration à la théorie vitruvienne de la matière : l'état des bâtiments est commenté en fonction des notions de solidité, posée au début du traité comme l'un des trois principes de l'architecture, de porosité et de sécheresse, qualités associées à l'action des éléments primordiaux et dont le traité expose, livre après livre, les effets en architecture. C'est ainsi que le discours peu à peu s'élabore, les aspects les plus familiers aux lecteurs servant de socle à l'édifice théorique vitruvien.

Ces murs de pierres, inexorablement voués à la ruine, Vitruve les oppose alors aux murs de briques beaucoup plus solides, car leur matériau est inaltérable, et il illustre son propos d'une série d'exemples :

25

« On peut voir dans quelques villes, construits en briques, à la fois les ouvrages publics et les demeures privées, et tout d'abord à Athènes, le mur qui regarde vers le mont Hymette et le Pentélique ; également à Paros, où les temples de Jupiter et d'Hercule ont une *cella* de brique [...] ; en Italie, à Arezzo, un mur ancien d'une facture remarquable ; à Tralles, le palais royal des Attale [...]. C'est d'autre part, après les avoir découpées de la brique, que l'on a détaché, de certains murs de Sparte, des peintures qui ont été [...] apportées au *comitium* comme ornement en l'honneur de l'édilité de Varron et de Murena. Il y a aussi le palais de Crésus à Sardes [...]. À Halicarnasse également la demeure du très puissant roi Mausole, bien que tout entière ornée par le marbre de Proconnèse, a des murs en briques qui témoignent jusqu'à notre époque d'une remarquable solidité »¹⁵.

De cette série de vignettes est exclue toute image de Rome, car, comme Vitruve l'explique un peu plus loin, la législation romaine sur le sol public ne permet pas d'élever des façades en briques assez épaisses pour supporter un bâtiment de plusieurs étages¹⁶. Ce passage propose en revanche une promenade dans des villes célèbres liées à la culture et à l'histoire romaines : Athènes est bien connue des lecteurs de Vitruve, qui, comme tous les jeunes gens cultivés, y ont fait une partie de leurs études ; l'effet de familiarité lié à Sparte provient non des murs, impossibles à identifier, mais de tableaux qu'on pouvait voir à Rome même ; les noms de Tralles ou Sardes, villes de la lointaine Lydie, sont prestigieux parce qu'évoqués par de nombreux auteurs : ces cités participent de l'imaginaire littéraire latin. Parmi toutes ces références orientales, l'italienne Arezzo fait

figure d'exception : c'est l'exemple local, qui relève avec Athènes du fonds d'images réelles conservées par la mémoire des lecteurs, à partir desquelles ils peuvent s'approprier les autres exemples proposés par le texte.

L'énumération culmine dans l'évocation d'Halicarnasse à laquelle Vitruve consacre ensuite un long développement en suivant le même processus d'écriture, – quelques images brèves suivies d'un exemple développé –, que celui que nous avons relevé au livre I à propos des marais, et qui se reproduit fréquemment dans le traité. En outre, Tralles et Halicarnasse, convoquées pour la première fois ici, appartiennent aux références favorites de Vitruve et apparaîtront régulièrement tout au long du traité. Un autre processus relevant de la répétition se met donc aussi en place. Vitruve aime à illustrer ses propos d'exemples empruntés à l'architecture de ces cités dont l'image s'étoffe ainsi peu à peu dans l'esprit de ses lecteurs : lire le *De architectura*, c'est aussi voyager dans les villes d'Orient.

26

Mais il manque volontairement à cette liste un élément que le lecteur attentif aura rajouté de lui-même : Babylone, dont Vitruve avait souligné au livre I, comme en passant, la longévité des murailles de briques. Toute indication posée dans le traité, si elle semble sur l'instant anecdotique, trouve en réalité son prolongement plus loin : la mémoire du lecteur est sollicitée d'un livre à l'autre. Pour faciliter l'adhésion à sa théorie, Vitruve avance par petites touches, posant d'abord une image et la reprenant plus loin pour illustrer sa théorie. L'esprit du lecteur est ainsi incité à tisser un réseau d'échos et à rapprocher les aspects de l'architecture les uns des autres. Plus on avance dans le texte et plus la cohérence et l'unité de la théorie vitruvienne deviennent nettes. Il lui suffira, dans le dernier livre, d'en résumer les principes mécaniques, qui seront entre-temps devenus familiers à ses lecteurs.

Le procédé d'écriture qui consiste à créer des effets d'écho d'un livre à l'autre pour donner au lecteur l'impression de reconnaître cette ville où Vitruve l'emmène se renouvelle par exemple, un peu plus loin au livre II, à propos du bois. Vitruve y expose les qualités et emplois de chaque essence. Le lecteur y apprend ainsi que l'aulne est « impérissable dans les lieux humides » et produit des pilotis d'une longévité remarquable. Vitruve conclut par : « On en trouve la meilleure des illustrations à Ravenne où tous les édifices, tant publics que privés, ont là, sous leurs fondations, des pilotis de ce type¹⁷ ». Pourquoi avoir choisi cet exemple ? Parce que le lecteur a déjà été informé, nous l'avons vu, de l'environnement marécageux de la ville. Cette allusion lui demande de puiser dans ses souvenirs de lecture et concourt à l'effet de répétition, de connu. Elle réclame du lecteur une participation intellectuelle au texte. Elle plaide aussi pour une lecture cursive du traité : les dix livres ne sont pas séparables les uns des autres et il faut commencer par le début si on veut suivre correctement toute la

démonstration vitruvienne¹⁸. La structure d'ensemble du traité joue un rôle fondamental dans l'exposé de la théorie vitruvienne.

Quelques lignes plus loin, à propos de l'exceptionnelle résistance du cèdre aux vers, Vitruve avance à nouveau un exemple oriental : « La statue de Diane dans le temple d'Éphèse, les plafonds à caissons aussi, dans cet endroit et dans les autres sanctuaires célèbres, sont faits avec ce bois à cause de sa pérennité¹⁹ ». Le célèbre temple de Diane à Éphèse, l'une des sept merveilles du monde, est une référence récurrente dans le traité. Le lecteur le retrouve d'abord aux livres III, à propos des plans de temples, et IV, à propos de leurs styles, où il sert d'exemple pour l'ordre ionique²⁰, après lequel Vitruve explique les origines de l'ordre corinthien et raconte les conditions de la découverte du décor du chapiteau en acanthe par le biais d'une anecdote qui met en scène le sculpteur Callimaque dans... un cimetière²¹. Cette multiplication d'effets d'échos coud entre eux les livres II à IV. D'autres viendront les coudre aux suivants. Le travail de composition de la matière relie ainsi étroitement les livres les uns aux autres, et aide le lecteur à saisir la cohérence de la théorie vitruvienne.

27

Terminons donc notre lecture avec le dernier livre du traité, consacré à la mécanique. Vitruve y évoque d'abord les machines de traction et consacre, évidemment, un long développement à celles qu'inventèrent les architectes du temple de Diane à Éphèse pour déplacer les blocs de marbre de la carrière jusqu'au site. Il l'achève avec les machines de guerre et en réserve les dernières lignes à l'évocation de quelques sièges célèbres, certains orientaux et historiques, d'autres menés pendant les campagnes de César : la promenade architecturale a ramené le lecteur à son point de départ du traité, devant les murailles d'une ville à protéger, et ce point de départ est à la fois celui de sa lecture et celui de la théorie vitruvienne, puisque le livre X expose les principes mécaniques à partir desquels Vitruve l'a bâtie. Posés en préalable, au livre I, ils auraient été difficiles à comprendre pour le lecteur, mais donnés dans le livre de conclusion, ils lui sont totalement familiers.

Le recours à la promenade dans une ville fictive se révèle particulièrement efficace pour expliquer les principes de l'architecture réelle. C'est le souci des lecteurs qui pousse Vitruve à organiser son texte selon ce plan, qui n'a de valeur que comme mise en forme littéraire d'une matière dont la pratique leur est inconnue et la théorie difficile : le lecteur du *De architectura* non seulement suit, mais même précède mentalement le plan du texte. Il devine ce qui va être présenté ensuite. Nulle part il ne se trouve surpris, désarçonné ou arrêté par une notion, un élément auquel il ne s'attendait pas, d'autant que toute la démonstration architecturale est étayée par des allusions aux autres savoirs, qui lui sont beaucoup plus familiers.

En outre, le discours architectural théorique est appuyé systématiquement sur des images qui ne sont souvent que de simples citations de noms de villes ou de bâtiments sans aucune description : le lecteur, obligé de recourir à ses propres ressources, souvenirs visuels personnels, souvenirs de lecture, suppositions, imagination, se construit peu à peu sa propre image mentale de la ville idéale et sa participation au texte est alors non seulement intellectuelle, mais aussi affective. L'architecture devient un lieu de rencontre des savoirs, un espace de débat politique, au sens premier du terme, où Rome et ses monuments sont mis en concurrence avec les grandes villes orientales hellénisées.

Si le *De architectura* est le seul traité d'architecture antique qui soit parvenu jusqu'à nous, c'est vraisemblablement dû en grande partie à ce travail de présentation de la matière pour la rendre familière et intéressante au lecteur.

Résumé : Les procédés d'écriture mis en œuvre dans *le De architectura* de Vitruve ont pour fonction d'aider le lecteur à parcourir et à comprendre un texte difficile, reposant sur des bases à la fois techniques et philosophiques et qui, en outre, n'a pas de précédent dans la littérature antique.

Vitruve invente donc un objet littéraire dans lequel l'aide à la lecture repose sur trois procédés d'écriture : (1) une mise en abîme de l'architecture réelle dans sa forme littéraire : l'architecture du traité suit le plan de la ville même, (2) l'usage de la répétition, qui produit un effet de déjà-vu et familiarise le lecteur avec des notions difficiles, (3) le recours à des constructions mentales familières aux Latins : les techniques de mémorisation empruntées aux Grecs qui reposaient sur des « lieux » et des « images ».

Le lecteur, invité à recourir à ses propres ressources, souvenirs visuels ou de lecture, suppositions, imagination, se construit peu à peu sa propre image mentale de la ville idéale et sa participation au texte est alors non seulement intellectuelle, mais aussi affective. L'architecture devient un lieu de rencontre des savoirs, un espace de débat politique, au sens premier du terme, où Rome et ses monuments sont mis en concurrence avec les grandes villes orientales hellénisées.

29

Abstract: Literary methods used in Vitruvius' *De architectura* intend to help the reader navigate and understand a challenging text, based on both technics and philosophy with no precedent in ancient literature.

In this respect Vitruvius devises a literary object in which reading is made easier with three distinct processes: (1) a *mise en abîme* of actual architecture in a literary form (the architecture of the treatise outlines the map of the city), (2) a use of repetition producing a *déjà vu* effect and familiarising the reader with difficult notions, (3) a use of mental structures familiar to the Latins: (memorisation techniques borrowed from the Greeks, based on "places" and "images").

The reader is urged to resort to his own resources, to use his visual or reading memories, his suppositions and imagination, thus gradually building up his own mental image of the ideal city. Which makes his contribution not only intellectual, but also emotional. Architecture becomes the confluence of knowledge, a space for political debate in the primary sense of the term, where Rome and its monuments compete with the great Hellenized Eastern cities.

Notes

1. L'architecture se composait à Rome de la construction, mais aussi de la gnomonique, la fabrication des cadrans solaires, et de la mécanique, la fabrication et l'usage des machines de traction, de levage ou de jet. S'il a construit quelques bâtiments, c'est dans l'armée que s'est déroulée la plus grande partie de son activité professionnelle.
2. Sur la théorie vitruvienne de l'architecture et ses relations avec les savoirs antiques, voir M. Courrént, 2011.
3. *DA*, I, 1-2.
4. *DA*, I, 4, 11. (Toutes les traductions du *DA* sont empruntées aux éditions des Belles Lettres, CUF).
5. *DA*, I, 4, 11-12.
6. *DA*, I, 5, 2.
7. *DA*, I, 5, 3.
8. *DA*, I, 5, 8. Notons l'allusion à la solidité du rempart construit en briques.
9. Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, 2, 12.
10. Voir P. Gros, 1979.
11. Pline le Jeune, *Lettres*, X, 23 et 70.
12. Sur les lieux mentaux et les techniques de mémorisation des Latins, voir *Rhétorique à Herennius*, III, 16-24 et F. A. Yates, 1975.
13. *DA*, II, 7, 4.
14. *DA*, II, 8, 3.
15. *DA*, II, 8, 9-10.
16. *DA*, II, 8, 17.
17. *DA*, II, 9, 10.
18. L'édition de référence de Vitruve en France, celle des Belles Lettres, a dû, à cause de la taille du traité, publier le *De architectura* en dix volumes, ce qui incite encore davantage à le lire en pièces détachées, à en feuilleter un livre sans avoir lu les autres.
19. *DA*, II 9, 13.
20. *DA*, IV, 1, 7.
21. Et il y avait déjà des feuilles d'acanthé dans le cimetière de Férentium.

Bibliographie

- Callebat L., 1992, « Problèmes formels de la vulgarisation scientifique et technique », in M. Iliescu & W. Marxgut (éd.), *Latin vulgaire – latin tardif III*, Tübingen, Max Niemeyer, p. 63-73.
- Callebat L., 1989, « Organisation et structures du *De Architectura* de Vitruve », in H. A. A. P. Geertman, J. J. de Jong (éd.), *Munus non ingratum. Vitruvius' De Architectura and the Hellenistic and Republican Architecture*, Actes du colloque de Leyde (janv. 87), Leyde, Babesh, suppl. 2, p. 34-38.
- Courrént M., 2011, *De Architecti scientia. Idée de nature et théorie de l'art dans le De architectura de Vitruve*, Caen, Presses universitaires de Caen.
- Courrént M., 2009, « *Exegi monumentum aere perennius* : la construction de la forme dans le *De architectura* de Vitruve », in F. Toulze (éd.), *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Univ. Lille 3, p. 257-270. 31
- Fleury Ph., 1995, « Vitruve et le traité d'architecture », in B. Jacquinod (éd.), *Actes du XXVIII^e congrès de l'APLAES*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 65-75.
- Formisano M., 2001, *Tecnica e scrittura. Le letterature tecnico-scientifiche nello spazio letterario tardolatino*, Rome, Carocci.
- Gros P., 1983, « La ville idéale à l'époque de César », *Urbi*, 8, p. 119-124.
- Gros P., 1979, *Architecture et société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Bruxelles, Latomus, vol. 156.
- Mc Ewen I. K., 2003, *Vitruvius writing the body of architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Yates F. A., 1975, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard.

L'image, la mémoire et les signes : retour sur la Carthage de Virgile (*Énéide*, I, v. 418-493)

Parmi toutes les descriptions d'architectures réelles ou fictives qui, de Properce à Ovide, jalonnent la poésie des premières décennies du principat, celles que Virgile consacre à des temples, dans le prologue de la troisième *Géorgique* ou dans le premier chant de l'*Énéide*, permettent mieux que toutes les autres de comprendre la finalité et les limites de l'annexion par l'idéologie augustéenne du genre traditionnel de l'« ekphrasis ».

Nous avons brièvement examiné chacun de ces deux textes dans des études antérieures¹, mais nous voudrions relire dans le cadre de la problématique de cet ouvrage le cas particulièrement démonstratif que constitue la fameuse description de la Carthage de Didon, telle que Énée et ses compagnons sont censés la découvrir après leur débarquement en Afrique.

L'ambiguïté est constitutive de la conception et de la composition de ce magnifique passage, maintes fois scruté dans le détail – songeons par exemple aux profondes observations de Marcello Gigante ou à l'étude qu'en a donnée plus récemment Mario Torelli² –, et c'est ce qui en rend l'interprétation si difficile et à bien des égards si stimulante. Projeté dans le passé le plus lointain, celui des mythes fondateurs, il ne saurait pour autant se comprendre sans une connaissance précise des intentions politiques du *Princeps* ainsi que de leur transposition dans les domaines connexes de l'urbanisme et de l'architecture sacrée. Comme l'ont bien montré plusieurs communications d'un récent colloque international de l'INHA³, la théorisation et la modernisation des formes littéraires et artistiques sur fond de mutation des cadres socio-politiques vont de pair avec une quête érudite des traces du passé le plus lointain, mais à travers le prisme des préoccupations les plus actuelles.

Rappelons-en d'abord le mouvement, essentiel pour la compréhension de l'ensemble. Lorsqu'Énée et son fidèle compagnon Achate arrivent à Carthage, ils ont tout loisir d'admirer les travaux auxquels se livrent les Tyriens occupés à l'aménagement de leur ville, invisibles qu'ils sont grâce au nuage dont Vénus a pris soin de les envelopper. Cette cité qui prend corps sous leurs yeux sera munie non seulement d'une enceinte, mais de rues pavées, de mouillages creusés de main d'homme, de théâtres aux murs de scène pourvus de colonnes, sans parler des institutions qui assureront son fonctionnement, au premier rang desquelles figure un sénat (v. 421-429). Puis, gravissant la colline de Junon, ils se trouvent en présence d'un temple immense (*templum ingens*, v. 446), consacré à la divinité qui a obtenu de Zeus la chute de Troie, et prendra dans la ville punique la forme de Tanit. Ils en apprécient d'abord la masse en en faisant le tour et en s'arrêtant devant la majestueuse entrée aux portes de bronze, jusqu'au moment où ils en découvrent subitement, à en juger par le mouvement des protagonistes (*dum lustrat...* v. 453), la longue fresque peinte ou sculptée⁴, riche de près d'une dizaine de tableaux, qui tous relatent des épisodes dramatiques tirés de l'*Iliade* mais aussi de l'*Éthiopide*⁵, l'autre épopée troyenne aujourd'hui perdue, jusqu'au seuil de l'*Ilioupersis*. Le choc psychologique et affectif est immédiat, et les héros sont saisis d'une émotion qui, chez Énée, se teinte d'espérance car, bien que secoué par les sanglots en reconnaissant les Troyens, dont lui-même, aux prises avec les guerriers achéens, il s'écrie à l'adresse d'Achate : « Ici même [...] le destin des mortels touche les cœurs [...] Dissipe tes craintes [...] Cette renommée, d'une manière ou d'une autre, fera notre salut » (v. 461-462). Tel Aristippe, dans la préface du livre VI du *De architectura*, rassurant ses compagnons naufragés lorsqu'il reconnaît sur le sable de la grève des signes géométriques (*bene speremus ! hominum enim uestigia uideo*)⁶, Énée comprend qu'il est entré dans une communauté dont les membres possèdent les plus hautes qualités humaines, et plus particulièrement ici, la faculté de compassion. En ce sens les frises figurées du temple de Junon s'inscrivent dans la continuité de la réalisation d'une ville exemplaire : l'*humanitas* ne peut se développer que dans l'*urbanitas*⁷.

Il se dégage de cette première approche l'idée que la finalité de l'épisode tout entier est la découverte émerveillée de la transposition plastique des moments les plus tragiques des derniers combats autour d'Ilion.

Il importe toutefois de souligner que si l'« ekphrasis » s'inscrit dans la logique du déroulement de l'épopée, la découverte du temple de Junon constituant une manière de prologue au récit qu'Énée développera au chant suivant lors du banquet que lui offre Didon, elle repose sur un double anachronisme qui fait de cette description une véritable uchronie. Le premier vient d'être rappelé par Philippe Heuzé, qui compte au nombre des *ablepsiae* (méprises) virgiliennes le fait que les Troyens en fuite,

six ans après la destruction de leur ville selon le mot de Didon elle-même (I, v. 755), c'est-à-dire d'après la chronologie d'Eratosthène en 1178 av. J.-C., aient pu assister aux premières phases de la construction d'une ville dont la fondation est traditionnellement située 80 ans avant celle de Rome, soit en 833 : cette distance de près de 350 ans n'est pas de nature à conforter la crédibilité, même mythique, de la rencontre entre le Dardanien et la Sidonienne...⁸ Mais il est une autre forme d'anachronisme, plus profonde, qui consiste à décrire une ville plus augustéenne qu'homérique, en rupture totale avec la civilisation dans laquelle Énée est censé évoluer : la présence d'un ou de plusieurs théâtres pourvus de *scaenae frontes* au riche décor architectonique⁹, l'allusion à des structures de gouvernement fondées sur un système électif sont autant d'éléments qui confèrent à cette communauté urbaine un aspect étrangement « moderne ». On n'a pas manqué d'évoquer à cette occasion la Carthage qui resurgit précisément dans les années où Virgile compose son poème : fondée en 29 av. J.-C. par la volonté d'Octave, la *colonia Julia Carthago* se devait de bénéficier des derniers perfectionnements de l'urbanisme hellénistique appliqués à une colonie romaine¹⁰ ; Strabon puis Pomponius Méla ne manqueront pas de la citer parmi les plus belles villes de la région, et, déjà, l'une des plus riches¹¹. Elle possède même, avec son ou ses théâtres, la composante la plus significative des *urbes* augustéennes qui s'élèveront au cours des décennies suivantes en Italie et dans les provinces¹². Pour mesurer l'actualité de la démarche urbanistique, il suffit de songer au programme de Zoïlos à Aphrodisias de Carie¹³ ou, en Afrique, quelques années plus tard, au *forum vetus* et au premier théâtre de Lepcis Magna¹⁴.

35

À ce moment du récit où Didon est encore un personnage positif, Virgile, assimilant son projet à celui du *Princeps*, semble ainsi présenter la construction de la première Carthage comme une œuvre de paix où les prestiges de la grande architecture traduisent la volonté de concorde du nouveau régime. Une étude de Roberto Vicenzi a bien mis en évidence cette volonté de superposer l'action du VI^e consulat augustéen, qui fait renaître sur de nouvelles bases la ville de Rome, démantelée par les guerres civiles, à celle de la reine à qui l'on doit la ville punique sur les ruines de laquelle surgira la Carthage romaine¹⁵.

Sans céder aux excès d'une bibliographie récente qui en vient parfois à subordonner la composition de l'ensemble de l'*Énéide* à la volonté de soutenir, voire d'exalter le pouvoir augustéen¹⁶, on ne peut ignorer la dimension « contemporaine » du poème, dont Anton Powell propose une analyse convaincante, en insistant avec raison sur l'importance qui y est accordée aux personnages et aux événements des années 30 av. J.-C.¹⁷ : l'une des illustrations les plus claires de cette tendance se trouve dans l'étrange relation du meurtre de Priam par Pyrrhus, qui se termine par une vision sans cohésion réelle avec ce qui précède, et où Servius voyait une évocation

de la misérable mort de Pompée¹⁸. Cette imbrication des temporalités héroïques et historiques, qui n'est d'ailleurs pas toujours systématiquement favorable à la cause augustéenne, provoque assurément de nombreuses irrptions du présent dans le passé. Mais il faut, croyons-nous, se garder de toute relecture idéologiquement systématique et univoque, en essayant de saisir plutôt le caractère finalement intemporel des images et des récits des deux premiers chants. D'où la nature essentiellement symbolique de ses composantes, et la légitimité, voire la nécessité de les interpréter en fonction d'une vision beaucoup plus large, qui dépasse le cadre mythique ou historique de l'épisode carthaginois; c'est ce que Jacques Perret appelait une « universalisation » progressivement dilatée à partir d'une situation concrète¹⁹.

36

Pour tenter de comprendre comment fonctionne dans ce cas particulier le mécanisme conceptuel et psychologique qui relie la représentation figurée à l'émotion de l'observateur, et par le truchement de quels types de messages, explicites ou implicites, l'« ekphrasis » de la frise du temple parvient à susciter de telles réactions, un examen s'impose de la façon dont Virgile a revisité la tradition iconographique, fort vaste en son temps, de la guerre de Troie. La première période augustéenne semble en effet avoir privilégié le recours à cette thématique, à laquelle on prétendait faire remonter non seulement l'origine de Rome mais aussi celle de la *gens Julia*.

Le cas le plus proche, que les lecteurs de Virgile ne pouvaient ignorer, est sans aucun doute le cycle des tableaux du peintre tardo-classique Théoros qui fut placé à Rome dans la *porticus Philippi* du Champ de Mars²⁰, édifiée par l'un des proches parents du *Princeps*, L. Marcus Philippus, à la suite de son triomphe de 33 av. J.-C.²¹. Mais on n'oubliera pas les fameuses *Tabulae Iliacae*, bien connues dans les cercles aristocratiques de la fin de la République, et auxquelles une importante synthèse vient d'être consacrée²². À quoi s'ajoute le précédent littéraire du *Bellum Punicum* du poète archaïque Naevius, qui, dans sa digression sur l'*Ilioupersis*, s'inspirait probablement, si l'on admet une séduisante hypothèse déjà ancienne²³, d'un des frontons de l'Olympiéion d'Agrigente dont Diodore de Sicile nous a transmis une description précise; on y voit comment chacun des héros mis en scène est représenté d'une façon adéquate à son rôle²⁴. Plus lointaines dans l'espace sinon dans le temps, les peintures dues à Polygnotos de la « Leschè » des Cnidiens à Delphes, constituées de *pinakes* plutôt que d'une frise continue, seront au II^e siècle de notre ère décrites par Pausanias; l'édition récente de la *Périégèse*, dans la série de La Fondation Lorenzo Valla, insiste avec raison sur le fait que le texte permet de restituer un véritable *usus legendi*, un sens de la lecture, qui n'est pas sans intérêt pour la compréhension du mouvement des héros troyens déchiffrant la séquence des images sur le temple de Junon²⁵.

De toutes ces évocations plastiques ou littéraires, dont nous n'avons plus, malheureusement, que des témoignages indirects, il serait du plus haut intérêt de savoir ce que Virgile a retenu, et plus encore peut-être ce qu'il a éliminé. Mais le choix anthologique des épisodes figurant sur l'édifice carthaginois constitue à lui seul un indice des intentions du poète. Rappelons à ce propos que certains « tableaux » de Polygnotos dans l'édifice déjà cité de Delphes témoignaient des stratégies mises en œuvre par le parti de Cimon, favorable à Sparte. De même, sans définir une prise de position « politique » aussi nettement tranchée, il convient de noter, dans la description virgilienne des combats sous Troie, l'insistance, sensible surtout à partir du vers 466, c'est-à-dire à partir du moment où le poète passe de l'évocation des principaux protagonistes en termes généraux, à celle de scènes pathétiques correspondant à des épisodes précis, sur le fait que lesdits épisodes sont toujours pitoyables ; ce sont des héros malheureux, troyens en l'occurrence, qui apparaissent dans chacun d'eux, aux prises avec des adversaires cruels qui les vouent à la défaite, ou, plus souvent, à une mort misérable.

37

On comprend mieux dans ces conditions le caractère de la formule fameuse du vers 462 qui semble s'appliquer à l'ensemble de la série, *sunt lacrimae rerum*, où le génitif objectif appliqué au mot *res*, pris au sens d'action, voire d'exploit, comme dans le titre (*res gestae*) qui sera celui du testament d'Auguste, autorise peut-être une traduction un peu différente de celles qui ont généralement été proposées²⁶. Nous risquons celle-ci, proche de celle de l'édition italienne de la Fondation Lorenzo Valla²⁷ : « Telles sont les larmes que suscite le malheur de nos actes. » C'est en effet l'esprit de l'artiste et de celui qui contemple son œuvre qui s'émeuvent ; pris de pitié, ils pleurent au rappel des douloureux avatars de la vie humaine. Le parallèle avec les mots du vers précédent, qui évoquent les honneurs (ou les récompenses) dus au mérite (ou à l'action valeureuse), *sunt sua praemia laudi*, où le datif joue ici le même rôle que le génitif objectif, nous encourage à chercher dans cette direction. L'hémistiche de la dernière traduction proposée, en vers, par Olivier Sers, « on pleure le malheur », plus harmonieux assurément, et porteur d'un sens analogue, estompe toutefois dans sa généralité le sens de *res*²⁸.

Mais, bien évidemment, le débat reste ouvert, et la force de la formule virgilienne, si difficile à rendre dans une autre langue que le latin, est le signe de sa profondeur : le prestige acquis par l'intégration à une iconographie commémorative dans un cadre cultuel s'avère inséparable de la douleur provoquée par le tragique des destinées humaines. En ce sens, comme l'a magistralement montré Mario Torelli, les larmes d'Énée constituent la meilleure illustration de ce que devaient être, pour les spectateurs de ces époques lointaines, la puissance évocatrice et la valeur émotionnelle des images qui relatent les grands moments de l'histoire d'une communauté²⁹.

Mais si ces larmes sont celles des vaincus, elles ne visent pas à attendrir des vainqueurs. Elles ne sont pas non plus le signe d'un malheur irrémédiable ou le présage d'une catastrophe à venir. Comme le dit Sarah Rey, ce n'est pas l'ivoire qui pleure ou le bronze qui sue, mais un gage de puissance derrière une apparente faiblesse humaine, en vue des exploits qui restent à accomplir : *hic primum Aeneas sperare salutem ausus* (v. 451)³⁰. En pleurant, Énée donne à voir sa réceptivité à cette culture mythique qui fonde l'identité méditerranéenne, mais il révèle aussi sa faculté à entrer dans le monde de l'épopée où, comme on sait, les personnages homériques ont une certaine propension à sangloter. C'est en fait une attitude étroitement liée à leur puissance et à leur courage, un signe qui les distingue du commun des mortels. Les pleurs d'Énée, signe de profonde empathie, sont un gage de son appartenance à la lignée des héros, dont il a pour mission de poursuivre la geste.

38

L'image, bien que douloureuse, ou parce qu'elle est douloureuse, à travers la superposition de registres chronologiques, et par le truchement de modèles littéraires ou monumentaux transposés mais très présents, dépasse ainsi en l'approfondissant sa simple fonction mémorielle : par-delà son message historique et idéologique, elle confère au personnage qui la découvre sa véritable dimension en le propulsant au rang d'acteur principal d'une épopée qui n'est pas finie malgré les apparences, et à laquelle il va donner une impulsion nouvelle.

Résumé : Les intentions de Virgile, dans cette description de la Carthage mythique des origines, ont été bien souvent scrutées. Il paraît toutefois nécessaire de revenir sur la puissance d'évocation de la représentation plastique (*lacrimae rerum*) en essayant de comprendre comment, à travers la superposition des registres chronologiques et par le truchement de modèles littéraires et monumentaux implicites mais très présents, le contenu émotionnel des images dépasse en l'approfondissant le message politique et idéologique de l'ensemble de l'épisode.

Abstract: Virgil's intentions in this description of the mythical Carthage of the origins have often been scrutinized. However, it seems necessary to return to the evocative power of the plastic representation (*lacrimae rerum*). For this reason, we must try to understand how, through the superimposition of chronological registers and by means of implicit but very present literary and monumental models, the emotional content of the images exceeds and deepens the political and ideological message of the whole episode.

Notes

1. Voir P. Gros, 1993 et 1990.
2. Voir M. Gigante, (1993) 2012. Plus largement, pour la réception virgilienne de l'*Ilioupersis*, voir W. R. Barnes, 2001 et S. Casali, 2010.
3. Voir P. Linant de Bellefonds, E. Prioux, A. Rouveret (éd.), 2015, et particulièrement la cinquième section, « Réécrire l'épopée ».
4. Bien que Virgile emploie le mot *pictura* au v. 464, il n'est pas sûr, compte tenu de la polysémie de ce terme, qu'il songe effectivement à une peinture. Il semble cependant probable qu'il s'agit d'une frise peinte en continu (plutôt que de *pinakes* successifs), si l'on en juge par l'enchaînement apparent des scènes.
5. Cette épopée, attribuée à Arctinos de Milet, commençait en effet après la mort d'Hector, avec l'arrivée de Penthésilée et de ses Amazones, épisode évoqué par Virgile aux v. 489-493. Voir J. S. Burgess, 2001. Sur l'iconographie de certains des épisodes de cette épopée, comme la mort d'Achille, voir les œnochoés du Trésor de Berthouville présentées dans M. Avisseau-Broustet et C. Colonna (éd.), 2017, p. 208-215.
6. Voir les notes *ad loc.* de L. Callebat, 2004, *praef.* 1 ; A. Corso, dans P. Gros (a cura di), 1997, *Vitruvio, De architectura*, 1997, II, p. 860-861 ; E. Romano, 1987, p. 131-133 ; A. Novara, 2005, p. 135-138. Une attitude identique est attribuée à Platon par Cicéron, *Rep.* 1, 29.
7. Sur cette notion et son contenu dans les textes grecs et latins, voir maintenant H.-J. Schalles, 2017, p. 17-38.
8. Ph. Heuzé, 2017.
9. V. 427-429 : *hic alta theatris / fundamenta locant alii, immanisque columnas / rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris*. Il est impossible de savoir si le pluriel de *theatrum* est à prendre comme tel ou si, appelé par la métrique, il n'est qu'une « licence poétique ».
10. Voir notre article cité *supra*, n. 1, p. 548-552.
11. Strabon, 17, 3, 15 ; Pomponius Mela, I, 7, 343. Voir J. Desanges, 1980, p. 218-219.
12. P. Gros, (1987) 2015.
13. N. de Chaisemartin, D. Theodorescu, 2017, p. 152-153, 158 *seq.* et 181 *seq.*
14. G. Caputo, 1987, particulièrement p. 51 *seq.* Voir aussi maintenant pour la signification du complexe, D. L. Bomgartner, 2016, p. 63-80.
15. Voir R. Vicenzi, 1985 et aussi H. Funke, 1985.
16. H.-P. Stahl, 2015.
17. A. Powell, 2008.
18. Voir *Aen.* 2, 550-553 : le vieux Priam tué par Pyrrhus devant l'autel de Zeus. Puis soudain, au v. 557 : *Iacet ingens litore truncus*. Servius *ad Aen.* 2, 557 commente : *Pompei tangit historiam*. Voir à ce sujet Ph. Heuzé, cité *supra*, n. 8.
19. J. Perret, 1977, n. 462, p. 148.

20. Pline, *HN*, 35, 144 : *bellum Iliacum plurimis tabulis*. Commentaire circonstancié de A. Corso, 1988, p. 459-461.
21. A. Viscogliosi, *sub verbo*, dans *LTUR* IV, Rome, 1999, p. 146-147.
22. A. Sadurska, 1956, et D. Petrain, 2014.
23. G. Serrao, 1965. Voir M. Torelli, cité *supra*, n. 2, p. 581-582.
24. *Bibliothèque Historique*, XIII, 82, 4. On ne saurait oublier, dans la même série, les peintures réalisées par un certain Plautius Marcus dans un temple de Junon (comme à Carthage !) d'Ardée, dont parle Pline, *HN*, 35, 115. Voir maintenant à ce sujet les études de M. Torelli, 2016 (particulièrement p. 210-211), et de V. Micco, 2016.
25. Pausania. *Guida della Grecia. Libro X*, 25, 1 – 31, 12, 2017, p. 143-183 pour le texte (U. Bultrighini) et p. 404-468 pour le commentaire (M. Torelli).
26. Voir les importantes observations de A. Pagliaro, 1961, p. 161-184. Pour un exemple du même type, voir *Aen.* 2, 784 : *Lacrimas dilectae pelle Creusae*.
27. Voir E. Paratore, L. Canali, 1978 : « si compingono le sventure », avec le commentaire p. 197-198.
28. O. Sers, 2015, p. 61.
29. Voir notre compte rendu du recueil d'articles cité *supra*, n. 2, de M. Torelli, dans *RA*, 2013, p. 94-96.
30. S. Rey, 2017 (où il n'est cependant pas directement question du texte virgilien).

Bibliographie

- Avisseau-Broustet M. et Colonna C. (éd.), 2017, *Le Luxe dans l'Antiquité. Trésors de la Bibliothèque Nationale de France*, Arles.
- Barnes W. R., 2001, « Virgil : The Literary Impact », in N. Horsfall (éd.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden, Brill, p. 257-292.
- Bomgartner D. L., 2016, « The Theatre-Temple Complex at *Lepcis Magna* : Multiple dimensions of functionality or There's more than one way to act on the emperor », in Th. Hufschmid (éd.), *Theaterbauten als Teil monumentaler Heiligtümer in den nordwestlichen Provinzen des Imperium Romanum : Architektur-Organisation-Nutzung*, Augst, Augusta Raurica.
- Bultrighini U., Torelli M. (a cura di), 2017, *Pausania. Guida della Grecia. Libro X. Delfi e la Focide*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori.
- Burgess J. S., 2001, *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Callebat L., 2004, *Vitruve. De l'architecture, livre VI*, Paris, Belles Lettres.
- Caputo G., 1987, *Il teatro augusteo di Leptis Magna. Scavo e restauro (1937-1951)*, Monografie di Archeologia Libica III, Rome, L'Erma di Bretschneider.
- Casali S., 2010, « The Development of the Aeneas Legend », in M. Putnam (éd.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition*, Chichester, Malden, Blackwell, p. 17-51.
- de Chaisemartin N., Theodorescu D., 2017, *Le théâtre d'Aphrodisias : les structures scéniques, (Aphrodisias VIII)*, Wiesbaden, Reichert Verlag.
- Desanges J., 1980, *Pline l'Ancien. Histoire naturelle, V, 1-46*, Paris, Belles Lettres.
- Funke H., 1985, « Sunt lacrimae rerum. Komposition und Ideologie in Vergils Aeneis », *Klio*, 57, p. 224-233.
- Gigante M., 1984, *Virgilio e la Campania*, Naples, Gianini ed.
- Gros P. (a cura di), 1997, *Vitruvio, De architectura*, Turin, Einaudi, II vol.
- Gros P., 1993, « *Stabant et parii lapides* : Virgile et les premiers frontons augustéens de Rome, d'après *Georgiques*, III, 34 », in M.-M. Mactoux, E. Geny (dir.), *Mélanges P. Lévêque, 7 : Anthropologie et société*, Paris-Besançon, Les Belles Lettres-Annales littéraires de l'Université de Besançon, p. 154-159.
- Gros P., 1990, « Le premier urbanisme de la colonia Julia Carthago. Mythes et réalités d'une fondation césaro-augustéenne », in *L'Afrique dans l'Occident romain. I^{er} siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C.*, Cefr 134, Rome, p. 547-573.

- Gros P., (1987) 2015, « La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne », in *L'Urbs. Espace urbain et histoire*, Cefr 98, Rome, 1987, réédité dans la série *Classiques*, EFR, Rome, p. 319-346.
- Heuzé Ph., 2017, « Que penser de l'*ablepsia* virgilienne ? », *MEFRA* 129, (en ligne depuis le 26 septembre 2017).
- Linant de Bellefonds P., Prioux E., Rouveret A. (éd.), 2015, *D'Alexandre à Auguste. Dynamique de la création dans les arts visuels et la poésie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LTUR* IV, Rome, 1999.
- Micco V., 2016, « L'Eneide prima di Virgilio », in M. Torelli, E. Marroni (éd.), 2016, *L'archeologia del sacro e l'archeologia del culto. Sabratha, Ebla, Ardea, Lanuvio*, Rome, Bardi Edizioni, p. 227-253.
- Novara A., 2005, Auctor in bibliotheca. *Essai sur les textes préfaciels de Vitruve et une philosophie latine du Livre*, Leuven, Peeters.
- Pagliaro A., 1961, *Saggi di critica semantica*, Messine, Florence, Casa Editrice G. D'Anna, 2^e éd.
- Paratore E., Canali L., 1978, *Eneide I-II*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori.
- Perret J., 1977, *Virgile. Énéide, livres I-IV*, Paris, Belles Lettres.
- Petrain D., 2014, *Homer in Stone. The Tabulae Iliacae in their Roman Context*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- Plinio. Storia Naturale, V*, Turin, Einaudi, 1988.
- Powell A., 2008, *Virgil the Partisan: A Study in the re-integration of Classics*, Swansea, Classical Press of Wales.
- Rey S., 2017, *Les larmes de Rome. Le pouvoir de pleurer dans l'Antiquité*, Paris, Anamosa.
- Romano E., 1987, *La capanna e il tempio: Vitruvio o dell'architettura*, Palerme, Palumbo.
- Sadurska A., 1956, *Les Tables Iliques*, Varsovie.