

De « Tempus edax rerum » à « Roma quanta fuit ipsa ruina docet »

Hermannus Posthumus, l'Entrée à Rome de Charles Quint et Latino Giovenale Manetti



Le livre *Roma quanta fuit*, dont j'ai été invitée à parler, est né de façon casuelle¹. C'était dans les années quatre-vingts, lors d'un colloque à Londres, au Warburg Institute, où je venais présenter des nouveautés sur les peintres des anciens Pays-Bas partis au XVI^e siècle en Italie, généralement à Rome, afin d'y compléter leur apprentissage – ceux que l'on désigne généralement sous le nom de « romanistes ». Au Warburg Institute me fut présenté l'ektachrome d'un tableau représentant un paysage avec des ruines qui venait d'entrer dans la collection Liechtenstein à Vaduz. Alors que l'historien de l'art est consulté généralement pour situer une œuvre dans son contexte, la replacer dans son école ou son courant, la dater, voire en identifier l'auteur, la situation se présentait à l'envers. Dans le tableau peut se lire en effet, sur la semelle d'un pied antique, « *HERMĀNUS POSTHUMUS FACIE<BA>T 1536* ». Mais l'artiste en question était un inconnu. Si l'on consultait à son propos le Thieme - Becker, on y apprenait à peine qu'il est mentionné de 1540 à 1542 dans les comptes relatifs à la décoration de la *Residenz* à Landshut, en Bavière, et qu'il venait peut-être des anciens Pays-Bas.



2

Le tableau m'avait permis néanmoins de faire deux observations. Tout d'abord, il ressemblait à ceux de Marten van Heemskerck, le romaniste hollandais dont on sait qu'il passa quatre ans à Rome, de 1532 à 1536. Le chef-d'œuvre qu'il y a peint est le grand tableau de *l'Enlèvement d'Hélène*, aujourd'hui au Musée de Baltimore, signé et daté deux fois, 1535 et 1536, où l'épisode mythologique a lieu également dans un grand paysage semé de vestiges antiques (fig. 2). De retour au pays, Heemskerck entreprit une longue carrière et connut le succès non seulement en sa qualité de peintre, mais aussi comme dessinateur de modèles pour la gravure. Il faut ajouter que sa renommée n'était pas établie seulement auprès des historiens de l'art ; elle l'était aussi, même davantage, auprès des archéologues. Les dessins que le Hollandais a laissés de son voyage à Rome, dont l'essentiel est conservé aujourd'hui dans deux volumes du Kupferstichkabinett à Berlin, constituent en effet l'ensemble le plus précieux dont on dispose pour connaître l'état des monuments et des œuvres antiques à Rome à l'époque où il y séjournait.



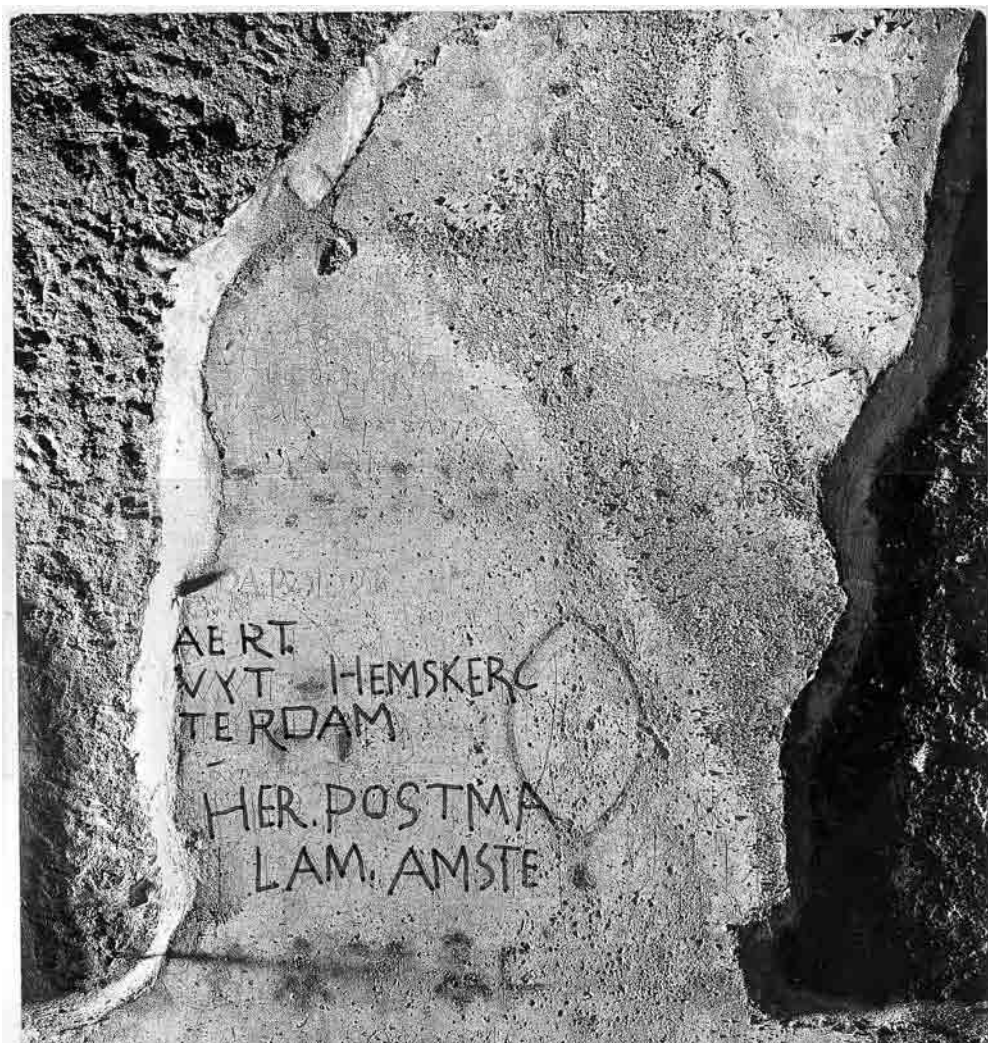
Ces dessins ont fait l'objet en 1913 et en 1916 d'une publication exemplaire, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, due à la collaboration de deux savants éminents, Christian Hülsen, le célèbre topographe de la Rome antique, et Hermann Egger, grand connaisseur des dessins d'antiquités à la Renaissance. Le titre de l'ouvrage pouvait, il est vrai, induire en erreur car les deux recueils ne sont pas à proprement parler des cahiers de croquis. En plus des dessins du Hollandais, ils comprennent des feuilles d'autres mains, qui ont été réunies aux premiers plus tard, dans un grand désordre, si bien que l'ensemble appartient à ce que les spécialistes sont convenus d'appeler des « albums ». Tandis que Christian Hülsen y avait identifié les œuvres et les édifices représentés, Hermann Egger s'était livré à une analyse codicologique et stylistique extrêmement rigoureuse des différentes feuilles, qui lui avait permis de reconnaître celles qui étaient autographes de Heemskerck et de les distinguer de celles qui lui sont étrangères.



3

Parmi ces dernières, le savant avait réussi à constituer un groupe comprenant la production d'un artiste proche du Hollandais, tout en étant moins précis et en préférant souvent aux hachures, qui font la netteté de la plupart des dessins de Heemskerck, l'emploi abondant du lavis, qui leur confère un ton plus « lyrique », on serait tenté de dire plus « romantique ». Egger n'avait cependant pas réussi à en identifier l'auteur, et avait fini par se résigner à le dénommer « der Anonymus A » (fig. 3). Or c'est des feuilles de ce groupe que se rapprochait le tableau de ruines dont m'avait été soumis l'ektachrome, ce qui amenait à reprendre le problème de l'Anonyme A et à se demander si celui-ci ne pouvait pas être l'« *Hermannus Posthumus* » du tableau de Vaduz.

Un second élément avait retenu mon attention. Lorsque, des années plus tôt, j'avais travaillé à la Domus Aurea, le célèbre palais de Néron, situé au flanc de l'Oppius, que l'on désigne généralement sous le nom de Maison Dorée, j'avais répertorié les noms laissés par ceux qui avaient pénétré dans les ruines de l'édifice à partir de la fin du XV^e siècle². Des boyaux avaient été alors creusés dans la colline de l'Oppius, permettant de découvrir les voûtes et le haut des parois de l'illustre demeure. Il faut savoir qu'après la mort de Néron, sous Titus, le palais n'a plus été occupé que partiellement, pour être ensuite abandonné et servir sous Trajan de substruction aux thermes que s'était fait construire cet empereur. Les salles en avaient été alors remblayées au moyen des détritiques qui, à la suite de l'incendie de 64 – précisément l'événement qui avait permis la construction du palais, en plein cœur de la ville –, jonchaient encore le sol tout autour. Les visiteurs qui s'aventurèrent dans ces ruines au cours des années quatre-



4

vingts du XV^e siècle purent ainsi se déplacer librement sous les voûtes en ayant l'impression de circuler dans des grottes. D'où le nom de « grotesques » qu'ils donnèrent aux décorations qu'ils y découvrirent, puis y copièrent, suscitant la naissance d'un style ornemental qui, pendant plus d'un siècle, allait faire fureur.

Sur l'un des plafonds de l'aile Ouest de la Domus Aurea, la « *Volta nera* » (« Voûte noire »), pour reprendre l'appellation qui lui fut donnée dans le Codex Escorialensis (un recueil de dessins anonyme, d'origine toscane, remontant à la fin du XV^e siècle), j'avais pu lire trois noms, « *HEMSKERCK* », « *LAM AMSTER* » et « *HER POSTMA* » (fig. 4). Heemskerck avait donc parcouru les grottes. Quant au deuxième, il n'est autre que Lambert Sustris, peintre hollandais, lui aussi, originaire d'Amsterdam, qui ne regagna pas sa patrie après son séjour à Rome et alla s'installer en Vénétie où il devint célèbre sous le nom de « Lamberto di Amsterdam ». Le troisième nom était totalement inconnu. Or, en voyant l'ektagramme du tableau de Posthumus, ce nom m'était revenu et je m'étais demandé s'il ne pouvait pas correspondre à celui de Hermannus Posthumus. Une autre piste s'ouvrait pour l'étude du mystérieux artiste.

L'inscription à la « *Volta nera* » ne se limite pas aux noms de ces trois peintres ; elle en comprend d'autres, aujourd'hui incomplets : on y lit « *AERT* », peut-être un prénom ou la fin d'un nom, « *VYT* », qui pourrait être également la fin d'un nom, à moins qu'il ne s'agisse de la préposition « uit » (« venant de »), et « *TERDAM* », à compléter en Amsterdam ou Rotterdam. L'inscription garde le souvenir d'une bande d'hommes du Nord descen-

dus dans les ruines néroniennes. Descendus ensemble, puisque tous les noms y sont écrits l'un près de l'autre et par l'un d'eux, dans la même écriture. Il faut savoir qu'il était dangereux de fréquenter ces antres sans y être à plusieurs. Un texte de la première décennie du XVI^e siècle avertit sans ambages : « *Se avessi tempo fatevi menare alle grottesche sotto terra et vedrete la grandezza degl'antichi, et non v'andate senza buona compagnia* » (« Si vous aviez le temps, faites-vous conduire aux grottesques sous terre et vous verrez la grandeur des Anciens, et n'y allez pas sans bonne compagnie »)³.

L'identification d'« *HER POSTMA* » avec « Hermannus Posthumus » s'est faite en plusieurs étapes, qu'il n'est pas possible de parcourir dans le cadre de cet article. À la mode humaniste, le peintre avait latinisé son nom, qui est typiquement frison – et qui, pour les Italiens, ne devait pas être d'une prononciation facile. Des œuvres disséminées çà et là dans les musées et restées anonymes ont pu lui être rendues, puis Posthumus a resurgi dans plusieurs documents. Sous l'appellation de « *Maestro Armano* » ou « *Ermanno* » il a travaillé aux décorations réalisées à Rome en l'honneur de l'Entrée de Charles Quint, au printemps 1536. Il reparait ensuite à Amsterdam, où il se rend pour épouser Nel Gerrits, une jeune veuve bien nantie⁴. À ce moment il devait avoir déjà pris des engagements avec Louis, le duc de Bavière inférieure, pour aller décorer son palais à Landshut. Peut-être le contact s'était-il fait par l'intermédiaire de l'humaniste Johann Albrecht Widmanstetter, qui passa de longues années en Italie avant d'être appelé à la cour de Landshut en 1539. En sa qualité de connaisseur des langues orientales, Widmanstetter avait fait partie de l'académie de Giovanni Pontano à Naples, où il s'était lié au poète Sannazar. En 1540 Posthumus se retrouve à Landshut, où il travaille au palais jusqu'en 1542. Non loin de là, dans l'église Saint-Martin, une pierre tombale raconte en termes touchants comment, malgré sa grosseesse avancée, Petronella avait affronté le voyage à Landshut pour y rejoindre son époux (fig. 5). Encore la même année, elle y donna naissance à un garçon auquel fut imposé le nom d'Hercule, mais l'enfant ne vécut que dix jours et sa mère le suivit dans son triste destin⁵. Après une lacune de six ans, « *Meester Harmen* » resurgit dans les archives de Delft en rapport avec





6

la construction de la *Nieuwe Kerk* (la nouvelle église)⁶. Il reparait surtout dans nombre de documents à Amsterdam. En octobre 1549 il participe à la préparation des décors pour la visite du prince Philippe, le fils de Charles, futur Philippe II. Plus tard Posthumus est établi à Amsterdam, où il est devenu un homme arrivé, peintre et architecte.

L'inscription de la Voûte noire a permis de préciser davantage. Les artistes qui y ont gravé leur nom ont été formés tous les trois chez Jan van Scorel, le premier peintre hollandais qui ait fait le voyage d'Italie au XVI^e siècle. Parti vers 1518, Scorel se rendit d'abord à Venise, entreprit ensuite, avec des compatriotes qu'il y avait rencontrés, un pèlerinage à Jérusalem, puis remonta sur Venise et gagna enfin Rome. La fortune lui souriait : sur le trône pontifical venait de monter le Hollandais Adrien VI ; celui-ci prit le jeune peintre sous sa protection et l'installa au Belvédère. Scorel n'allait regagner sa patrie qu'en 1524, après la mort du pontife, mais il allait resté toute sa vie marqué par son voyage, incitant ses élèves à l'entreprendre à leur tour. Heemskerck, Sustris et Posthumus furent parmi les premiers d'entre eux.

Or il se trouve qu'un détail du tableau de Posthumus montre deux petits personnages qui s'enfoncent dans les boyaux du palais néronien, munis d'une torche qu'ils tiennent à bout de bras (fig. 6) : il s'agit de la première illustration que l'on ait conservée de la visite aux grottes.

Si l'on compare le tableau de Heemskerck et celui de Posthumus, un élément saute aux yeux qui les distingue aussitôt l'un de l'autre. Alors que l'*Enlèvement d'Hélène* s'agrémente d'un thème mythologique - de fait, un pré-

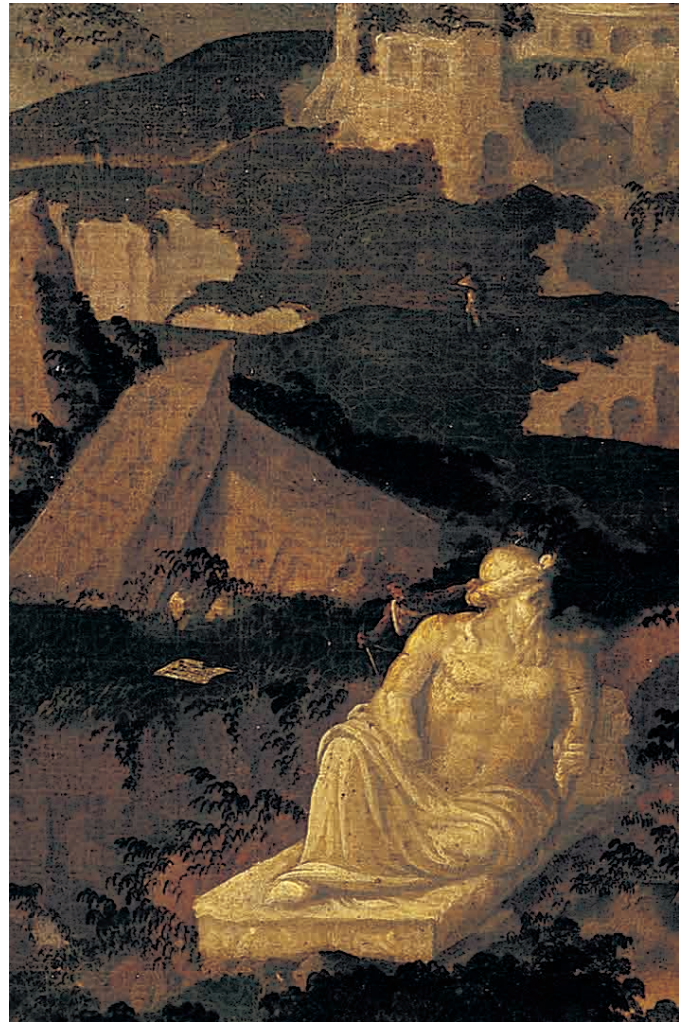


7

texte à l'évocation du vaste paysage qui s'étend à perte de vue, avec tous ses vestiges -, le second ne comprend aucune « histoire ». Il se rapproche davantage d'un paysage pur, tels qu'ils n'apparaîtront qu'un peu plus tard au XVI^e siècle en Italie et, dans cette mesure, il s'affirme comme plus moderne. Ce serait toutefois forcer les choses que de le considérer comme tout à fait dépourvu de sujet. Celui-ci est fourni, du moins apparemment, par l'inscription, en belles capitales romaines, que l'on peut lire sur le bloc de marbre, mis bien en évidence : « *TEMPUS EDAX RERUM TUQUE INVIDIOSA VETUSTAS, / OMNIA DESTRUITIS* » (« Ô Temps rongeur des choses, et toi, vieillesse envieuse, vous avez tout détruit ») (fig. 7).

Le texte est bien connu ; il est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide⁷. Lorsque le tableau a été restauré, est apparue sous le mot « *DESTRUITIS* » la forme « *CONSUMITIS* », qui figure précisément dans la suite immédiate du poème : « *Vitiataque dentibus aevi / Paulatim lenta consumitis omnia morte* ». (« Et il n'est rien qui, une fois attaqué par les dents de l'âge, ne soit consommé par une mort lente »). Les vers sont empruntés à l'écrivain latin jusque dans ce changement et dans le repentir de la peinture. Le contexte est cependant loin d'être identique. Lorsqu'Ovide s'en prend au « Temps rongeur des choses » et à « la vieillesse envieuse », qu'il tient pour responsables de la destruction générale, c'est aux hommes qu'il fait allusion, non aux monuments.

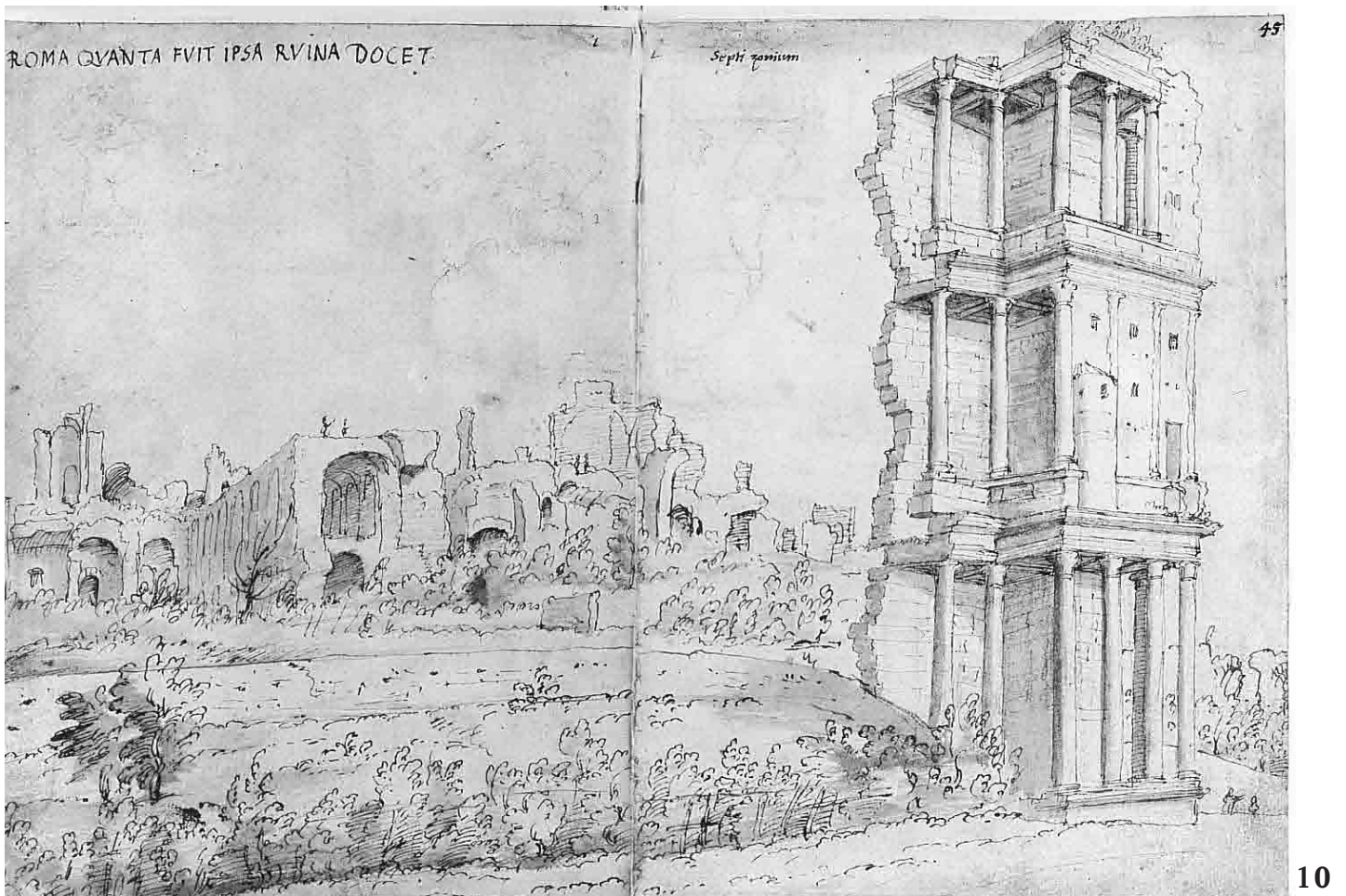
Une seconde distinction s'impose entre les vers d'Ovide et leur illustration, plus lourde de conséquences : dans l'interprétation qu'en offre le tableau, la vision pessimiste qui ressort du poème ne trouve pas la moindre



8, 9

répondance. La peinture montre, non loin du bloc de marbre contenant l'inscription, un petit personnage qui s'est installé sur un fût de colonne et mesure un chapiteau à l'aide d'un compas. Il a mis sa plume d'oie sur l'oreille et posé son dessin sur un porte-feuille dont traîne le ruban dénoué. Derrière lui s'aperçoivent l'équerre qu'il a déposée sur une colonne et l'encrier qu'il y a suspendu. Les ruines ne sont donc pas laissées à l'abandon ; elles sont l'objet d'une activité très intense. Un deuxième artiste apparaît d'ailleurs un peu plus haut sur la colline. Devant le sphinx, entre deux statues de fleuves qui semblent gigantesques, il est occupé à dessiner sous le regard attentif de deux jeunes élèves tandis qu'un autre membre du groupe, muni, lui aussi, d'une équerre, s'est hissé sur la statue de gauche (fig. 8). Le petit bonhomme qui a fait cette escalade est d'ailleurs d'origine archéologique : Posthumus en a tiré l'idée de l'un des putti qui entourent la statue antique du Nil, aujourd'hui au Belvédère, pour illustrer les crues du fleuve⁸. D'autres présences encore se distinguent plus loin dans le paysage. Un troisième maître, accompagné, lui aussi, d'un disciple, déambule au-delà du cadran solaire en admirant les vestiges qui l'entourent (fig. 9). À l'horizon, enfin, se découpent de minuscules silhouettes. Tout un monde s'affaire autour des ruines, les observe, les mesure, les dessine.

La clé de lecture qu'offre l'inscription dans le tableau n'en fournit donc pas le thème véritable. Celui-ci aurait été illustré avec plus de pertinence par un autre vers, qui n'a plus trait à la destinée humaine, mais vise Rome et ses vestiges, en soulignant les bénéfiques que l'on peut en tirer. Or ce vers apparaît sur l'un des dessins de l'Anonyme



A, alias Posthumus⁹ : « *ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET* » (« Combien Rome fut grande, ses ruines mêmes l’enseignent ») (fig. 10).

Le vers n’est pas d’origine antique. Les Anciens, on le sait, ont peu chanté les ruines – c’est à peine si l’on peut rappeler un texte de Rutilius Namatianus, qui ne les mentionne cependant que pour évoquer la disparition inévitable du monde¹⁰, et un autre de Lucain qui, lorsqu’il évoque César à Troie à la poursuite de Pompée, décrit un site désolé à la suite de l’action funeste du Temps¹¹. Le thème se développe avec l’école palatine, dans un texte d’Alcuin, qui l’applique à Rome : « *Roma, caput mundi, mundi decus, aurea Roma / Nunc remanet tantum saeva ruina tibi* » (« Rome, capitale du monde, gloire du monde, Rome d’or, seules te restent maintenant des ruines cruelles »). Il deviendra un lieu commun de la poésie médiévale¹² puis resurgira au XII^e siècle, dans le fameux poème de l’évêque de Tours Hildebert de Lavardin qui, devant les vestiges antiques, ne reste pas insensible, mais exhorte les chrétiens à ne pas succomber à leur attrait. Il s’adresse en effet à Rome, et s’écrie : « *Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina / quam magni fueris integra, fracta doces* »¹³ (« À toi, Rome, rien n’est égal alors que tu n’es pour ainsi dire qu’une ruine. Combien tu fus grande quand tu étais intacte, mutilée, tu le montres »).

Le concept sera repris par Pétrarque, puis par Le Pogge et par Æneas Sylvius Piccolomini, encore, à la fin du XV^e siècle, par Francesco Colonna dans l’Hypnérotomachie, ensuite par Giovanni Battista Spagnoli, surnommé le Mantouan (1447-1516), qui sera le premier à insister sur le patrimoine que constituent les ruines des monuments

de Rome, monuments que personne n'a su imiter¹⁴.

Un rapport avec les vers d'Hildebert de Lavardin ne se fait jour qu'avec Cristoforo Landino (1424-1504), le précepteur de Laurent de Médicis qui, pour la première fois, y joint l'image, tirée d'Ovide, du Temps dévoreur : « *Et, quod Roma doces, omnia tempus edit* » (« Et, tu nous l'enseignes, Rome, le Temps dévore tout »)¹⁵. À ce moment, l'intention n'est cependant pas encore celle qui apparaît sur le dessin de Berlin : Landino se limite à unir les deux expressions pour déplorer à son tour la destruction de Rome qu'a provoquée le Temps et pour s'en prendre aux « vandales » qui contribuent à sa perte en se servant de ses marbres.

Le souvenir du texte d'Ovide affleura dans bien d'autres poèmes sur Rome, y compris celui, peu connu, de Lazzaro Buonamici, l'élève de Pomponazzi devenu professeur de grec et de latin à l'Université de Padoue (1471-1552). Quand Buonamici écrit : « *Vos aevi tandem attrivit longinqua vetustas, / Vos longa tandem fata tulere die. / At Romae Æneadum magnum & memorabile nomen / Tempus edax rerum tollere non potuit* »¹⁶, il emprunte au poète latin à la fois « *vetustas* » et, plus loin, « *Tempus edax rerum* ». Mais il a délaissé le thème des ruines, et se limite à chanter la gloire des fils d'Énée, contre laquelle le Temps est impuissant.

Alors que rien n'en perce ensuite dans l'épigramme latine de Janus Vitalis (? Palerme vers 1485 – Rome 1559), qui confèrera sa fortune européenne au thème appliqué à Rome, l'image est surtout célèbre par la reprise qu'en a donnée Joachim Du Bellay lorsque, dans les *Antiquez de Rome*, il écrit : « *Reste de Rome, O mondaine inconstance ! / Ce qui est ferme, est par le temps détruit* ». On sait que le recueil parut en 1558, mais qu'il fut composé plus tôt, sans doute à partir de 1554, et il faut se rappeler, avec Perrine Galand-Hallyn, que le ton de lamentation qui s'en dégage se trouve en partie compensé par celui, plus léger, de l'œuvre latin du poète¹⁷. Reste à mentionner la transposition littérale en anglais qu'en a donnée en 1569 le jeune Edmund Spenser : « *The pray of time, which all things doth devoure* »¹⁸. Mais les références pourrait être multipliées.

La même année 1536, la maxime qui surmonte le dessin de l'Anonyme A - Posthumus se retrouve à peu près dans les mêmes termes au haut d'une peinture conservée au Museo civico de Mantoue, montrant le plan de la ville de Rome¹⁹. Avec, toutefois, une modification d'importance : « *Quant'ego iam fuerim sola ruina docet* » (« Ce que j'ai été jadis, seules mes ruines l'enseignent »). C'est Rome, cette fois, qui prend la parole, pour affirmer que seuls ses vestiges permettent d'évoquer ce qu'elle a été. La maxime se limite donc à reprendre le vieux thème de la lamentation sur les ruines. Dans le dessin, par contre, la substitution de « *sola* » par « *ipsa* » bouleverse totalement le point de vue : les ruines n'ont plus comme seule fonction de montrer la grandeur passée de Rome ; elles permettent de reconstituer par l'étude ce qui a disparu. Le texte ne concerne plus les humanistes ; il intéresse désormais les artistes, qui ont le pouvoir de faire renaître Rome à partir de ses vestiges. La maxime a cessé d'être une lamentation pour acquérir une valeur optimiste, constructrice. Il en ira de même quand Serlio la reprendra en 1540 au frontispice de son *Troisième livre*, dans une très belle composition montrant, à l'intérieur d'un édifice en style rustique,

une allégorie de l'Architecture portant compas, équerre et règle, soit les mêmes instruments que l'artiste au travail, au premier plan, dans le tableau de 1536²⁰.

Le dessin de Posthumus, qui doit remonter à peu près au même moment, précède le texte de Serlio de quatre ans et offre donc, sous la forme qui s'y trouve, la version la plus ancienne de la maxime. Qui peut en être l'auteur ? Tenter de répondre à la question serait aujourd'hui peine perdue. Tout au plus peut-on s'interroger sur le milieu dans lequel elle a vu le jour. Et, pour ce faire, c'est au tableau de Posthumus qu'il s'agit, une fois de plus, de revenir.

L'artiste y a évoqué la belle saison. Le personnage enturbanné qui dessine au premier plan a laissé glisser son manteau pour dessiner plus à l'aise (fig. 7). Plus loin, au bord d'une rivière, une jeune femme se baigne, nue. Le cadran solaire, par ailleurs, bien visible parmi les antiquités, est tourné du côté des mois d'été (fig. 9). La scène illustrée semble se situer peu après l'Entrée de Charles Quint à Rome, qui eut lieu le 5 avril 1536, au retour de la bataille qu'il avait livrée, l'été précédent, contre les Turcs à Tunis.

Dans la description qu'il a donnée des festivités, Vasari rapporte qu'une partie des décors dressés pour la venue de l'empereur furent peints par « un Martino », que l'on a cru jadis pouvoir identifier avec Marten van Heemskerck. L'attribution était peu vraisemblable : Vasari connaissait personnellement le Hollandais, et ne l'aurait donc pas mentionné comme « un Martino » (« un certain Martin »). Les artistes qui ont fait partie de l'équipe chargée de préparer les décors étaient d'ailleurs tous jeunes, alors que Heemskerck avait trente-huit ans. Les comptes relatifs à la cérémonie sont venus, on l'a vu, couper court à la discussion : ils mentionnent non Heemskerck, mais « *Maestro Ermanno* », soit Posthumus. Il y a plus encore. L'artiste en question fut chargé, entre autres, de peindre la bataille de Tunis. Or il a pu être tiré au clair que Posthumus avait dû accompagner le peintre Jan Cornelisz Vermeyen à Tunis afin d'aller y dessiner la bataille²¹. Vermeyen était rentré à Bruxelles, mais Posthumus s'était arrêté à Rome : si le choix tomba sur lui, ce fut donc aussi pour recourir à un témoin de ce qu'il fallait peindre.

Pour l'itinéraire de la cérémonie, il fut décidé de tirer parti des antiquités de la ville²². L'idée était lumineuse : elle permettait d'offrir un ensemble des plus prestigieux tout en réduisant fortement les dépenses. Le cortège partit de la porte Saint-Sébastien pour se diriger vers l'arc de Constantin puis, grâce à la remise en état de l'ancienne voie Sacrée, vers l'arc de Titus et celui de Septime-Sévère, pour continuer vers le pont Saint-Ange et gagner finalement Saint-Pierre. De gros travaux furent entrepris pour dégager les arcs de triomphe de la terre qui les recouvrait encore partiellement, mais aussi pour abattre de vieilles bâtisses, y compris des églises. Le climat de la ville où, depuis le sac, persistaient les rancœurs, ressort de trois lettres que Rabelais envoya à l'évêque de Maillezais, Geoffroy d'Estissac, son protecteur, non sans déplorer l'étendue des démolitions, tout au long du parcours.

Pour la mise au point de ce programme, un rôle déterminant fut joué par Latino Giovenale Manetti, un personnage dont l'historien et archiviste Léon Dorez a tracé un portrait brillant dans son livre exemplaire sur la cour

de Paul III²³. Il appartenait au cercle le plus exclusif de Paul III. Avant l'avènement de ce dernier au trône pontifical, il lui avait servi de secrétaire privé puis s'était vu confirmer dans cette charge. Le pape avait alors créé à son intention la charge prestigieuse de « commissaire aux antiquités de Rome », consistant à conserver et sauvegarder les vestiges archéologiques, ainsi qu'il l'explique dans son bref du 3 novembre 1534. Lorsque, pour l'Entrée de Charles Quint, il fut chargé de l'organisation des travaux, par une ironie du sort, celui qui avait la haute main sur la préservation des monuments dirigea leur destruction. Latino était poète, antiquaire, magistrat et diplomate. Dans sa maison près de Campo de' fiori, il avait réuni une collection d'antiques dont Aldrovandi a laissé la description ; il avait aussi écrit quelques poèmes, dont un même sur le Temps²⁴. C'est lui, en outre, qui semble être l'auteur du bref en question, où les dégâts provoqués par ceux qui spéculent sur les ruines sont stigmatisés avec une rare violence, et les marbres laissés à l'abandon, envahis par la végétation, sont décrits avec des accents lyriques. Le tableau de Posthumus, où le climat est identique, ne serait-il pas le souvenir immédiat de la cérémonie de l'Entrée ? Et ne serait-ce pas dans le milieu de Latino qu'il faudrait chercher l'auteur de « *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* » ?

Dès lors la maxime connue, en tout cas, une nouvelle fortune, sans doute par le biais du texte de Serlio. Elle se retrouve en 1546 dans la version française qu'en a donnée Pieter Coecke (fig. 11)²⁵ ; à la fin du siècle, à Sabbioneta, sur la façade du théâtre, œuvre de Vincenzo Scamozzi, qui connaissait parfaitement les ouvrages de Serlio²⁶ ; en 1697 à Rome, au château Saint-Ange, dans un graffito signé par un certain « *HENNINGUS GRUNLEM ALAMANNUS DE AMBERGA PICTOR* », inconnu par ailleurs²⁷ ; en plein XVIII^e siècle, enfin, gravé sur un bloc de marbre face au Colisée, dans un dessin d'Hubert Robert. Après les humanistes, les artistes l'avaient emporté.



BIBLIOGRAPHIE

- N. DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rome, Donzelli, 1995, 2^e éd. revue et augmentée, Rome, Donzelli, 2001, éd. franç. *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*. Bruxelles – Paris, Musée de la Maison d'Érasme – Somogy Éditions d'art, 2004.
- N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres - Leiden, The Warburg Institute – Brill [*Studies of the Warburg Institute*, 32], 1969.
- L. DOREZ, *La cour du pape Paul III d'après les registres de la trésorerie secrète (collection F. de Navenne)*. Paris, Ernest Leroux, 1932.
- C. HÜLSEN – H. EGGER, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 vol., Berlin, Julius Bard, 1913-1916.
- C. THOENES, « Serlio e la trattatistica », *Sebastiano Serlio. Sesto seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza, 1987*, Milan, Electa, 1989, p. 51-61.
- ¹ N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Rome, Donzelli, 1995, 2^e éd. revue et augmentée, Rome, Donzelli, 2001, éd. franç., *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Bruxelles – Paris, Musée de la Maison d'Érasme – Somogy Éditions d'art, 2004.
- ² N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres - Leiden, The Warburg Institute – Brill [*Studies of the Warburg Institute*, 32], 1969, p. 139-160.
- ³ *Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella cipta de Roma da vederle volentieri (B.I.A.S.A. Ms. 51 A)*, éd. A. Fantozzi, Rome, Alma Roma [*Monografie romane*, 10], 1994.
- ⁴ I. van Eeghen, « Cornelis Anthonisz en zijn omgeving », *Amstelodamum*, 79, 1985, p. 12-34, spécialement p. 28-29.
- ⁵ Publiée par A. Beckenbauer, « Ein welscher Maler und sein persönliches Leid. Notizen zu einer neu entdeckten Grabinschrift in St. Martin », *Verhandlungen des Historischen Vereins für Niederbayern*, 105, 1975, p. 15-19.
- ⁶ Dacos, *Roma quanta fuit* (éd. franç.), n. 5, p. 189.
- ⁷ Ovide, *Métamorphoses*, XV, v. 234-235, éd. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1957, III, p. 128-129.
- ⁸ Ill. in P. P. Bober – R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Oxford, Harvey Miller Publishers – Oxford University Press, 1986, n° 67.
- ⁹ Berlin, Kupferstichkabinett, albums dits de Marten van Heemskerck, II, fol. 87 v - 85 r. Cf. C. Hülsen – H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, Berlin, Julius Bard, 1916, *ibid*.
- ¹⁰ Rutilius Namatianus, *Sur son retour*, éd. et trad. J. Vessereau et F. Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1933, I, v. 409-414.
- ¹¹ Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)*, éd. et trad. franç. par A. Bourgery et M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1926-1929, 9, v.

964-969.

- 12 *Alcuini Carmina*, in *Monumenta Germaniae Historica Poetae Latini aevi carolini*, I, éd. E. Dümmler, Berlin, Weidmann, 1881, p. 30, v. 37-38.
- 13 Hildebertus Cenomanensis (Hildebert de Lavardin), *Carmina minora*, éd. A. Brian Scott, Leipzig, Teubner, 1969, 36, *De Roma*, v. 1-2, p. 32.
- 14 Dacos, *Roma quanta fuit* (éd. franç.), p. 23.
- 15 *Christophori Landini carmina omnia*, éd. A. Perosa, Florence, 1939, xxx, *De Roma fere deruta*, v. 2, p. 81-82.
- 16 Publié dans les *Carmina illustrium poetarum italarum*, II, Florence, 1719, p. 39.
- 17 P. Galand-Hallyn, « Jeux intertextuels de Du Bellay dans les poèmes romains : de l'emphase des Antiquitez à l'ekphrase des Elegiae », *Du Bellay. Antiquités et nouveaux mondes dans les poèmes romains. Actes du Colloque de Nice (17-18 février 1995)* publiés par J. Rieu, Nice, 1995, p. 73-98, et Id., *Le « génie latin » de Joachim Du Bellay*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995, *passim*.
- 18 Cité par R. Mortier, *La poésie des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, p. 53.
- 19 H. Brockhaus, « Die grosse Ansicht von Rom in Mantua », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz*, 2, 1912-1917, p. 66-70.
- 20 Le texte a été commenté dans ce sens par C. Thoenes, « Serlio e la trattatistica », *Sebastiano Serlio. Sesto seminario internazionale di storia dell'architettura, Vicenza, 1987*, Milan, Electa, 1989, p. 51-61.
- 21 Dacos, *Roma quanta fuit* (éd. franç.), p. 127-144.
- 22 Pour la cérémonie, *ibidem*, p. 145-179, avec la bibliographie.
- 23 L. Dorez, *La cour du pape Paul III d'après les registres de la trésorerie secrète (collection F. de Navenne)*. Paris, Ernest Leroux, 1932, p. 115-131.
- 24 *De le Rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi*, I, Venise, Ludovico Avanzo, 1565, I, fol. 132 v-134 v. Dans le poème sur Rome, fol. 134 v, ne se retrouve cependant rien des deux *topoi* étudiés ici.
- 25 G. Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles, Robert Finck, 1966, fig. 337, p. 381.
- 26 Cf. S. Mazzoni, « Temi aulici e motivi comici nel Teatro Gonzaga a Sabbioneta », *Bollettino del Centro Internazionale di Studi dell'Architettura Andrea Palladio*, 24, 1982-87, p. 103-136.
- 27 Publiée par L. Miglio, « La scrittura a Castello », *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento* p. 111-112.