

DU SYSTÈME DU SAVOIR À L'ORDRE DES MYTHES  
Les dieux antiques dans les spectacles italiens du XV<sup>e</sup> siècle

Correzione Dondi. Precisa rif. A stampa Lazzarelli in Epistola Enoch

*Raimondo Guarino*

[Saggio è destinato agli Atti del convegno "Dieu et les dieux. Au théâtre de la Renaissance",  
Tour luglio 2002]

*Du Paradis à l'Olympe: un mimétisme archéologique*

Par la présence des dieux antiques dans les rues et dans les fêtes des chrétiens du XV<sup>e</sup> siècle, l'héritage gréco-romain sort de l'enceinte des bibliothèques, des écoles et des collections et touche aux pratiques symboliques collectives des citoyens.

« *Vagantur et simulati gigantes et fauni per urbem, atque centauri. [...] Alius enim in nymphae morem succinctus arcum et pharetram vel iaculum gestat* ». Les géants, les faunes et les centaures se promènent dans la ville, écrit un témoin des processions pour la fête de saint Jean à Florence, en 1475<sup>1</sup>. L'apparition des nymphes, des satyres et d'autres monstres mythiques et divinités mineures est un trait fréquent dans les apparats triomphaux, dans les entrées des princes, et ensuite dans les célébrations patronales du Quattrocento. On peut donc parler d'un paganisme répandu dans la célébration urbaine. On connaît la théorie de Erwin Panofsky, suivie par Jean Seznec dans son ouvrage sur la survivance du panthéon classique, selon laquelle l'accomplissement du style et de l'iconographie de la Renaissance serait dû à la réintégration de l'unité des formes et des sujets classiques, et à la réconciliation des traditions plastiques avec la tradition littéraire, après la dissociation survenue pendant le Moyen Âge<sup>2</sup>. Mais pour que les dieux revivent dans les spectacles, une réintégration plus vaste doit enchaîner les dimensions des livres et des images peintes, sculptées et enluminées, et le domaine des représentations vivantes. La sphère des images cosmologiques, historiques, morales inspirées à l'Antique prend corps, littéralement, dans les rituels et dans les pratiques de représentation, donc dans les situations de la célébration moderne. Cela s'explique d'un côté par la circulation des images et des récits, mais aussi par une correspondance entre la notion de la multiplicité du divin et certains aspects de la religiosité en Europe avant la Réforme. La survivance des dieux dans les spectacles requiert qu'on interroge les mobiles et les sujets des actions collectives et qu'on retrace les liens entre les savoirs et les

<sup>1</sup> La lettre de Pietro Cennini est transcrite dans Mancini Girolamo, « Il bel san Giovanni e le feste patronali di Firenze descritte nel 1475 da Pietro Cennini », *Rivista d'arte*, VI, 1909, p. 185-227, p. 224.

<sup>2</sup> On se réfère évidemment à l'ouvrage de Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, London, The Warburg Institute, 1940. Le principe de la « réintégration » est énoncé dans Panofsky Erwin et Saxl Fritz, « Classical Mythology in Medieval Art », *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1933, p. 228-279 ; et repris dans les ouvrages successifs de E. Panofsky (*Studies in Iconology*, Oxford, Oxford University Press, 1939 ; *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960).

pratiques. La multiplicité du divin, qui inspire le polymorphisme théorisé dans la théologie néoplatonicienne, anime aussi bien un pluralisme des rites et des symboles et s'enracine dans le polythéisme implicite de la religion de la ville chrétienne, caractérisée par le culte de la vierge et des saints, les privilèges et les fonctions des ordres religieux et des confréries, les dévotions et les cultes parallèles et particuliers des associations des laïcs<sup>3</sup>.

La réconciliation entre la *prisca theologia* des savants anciens et le christianisme, qui donne lieu à la *theologia poetica* des néoplatoniciens, concerne les significations profondes touchées par l'usage des thèmes païens. Mais les aspects concrets des *acta religionis* sont aussi concernés par la connaissance et la considération historique des mœurs et des croyances antiques. Dans certains milieux humanistes on reconstruit et on restaure les cultes païens. On a étudié l'influence du polythéisme de Gemiste Pléthon sur les humanistes italiens, sur les cercles des platoniciens florentins, et surtout dans l'Académie romaine de Pomponio Leto<sup>4</sup>. La dévotion aux dieux olympiques est souvent littéraire, mais parfois, comme chez les *sodales* de Pomponio, se lie à des lieux et à des cérémonies spécifiques. Le mouvement qui intéresse les spectacles est beaucoup plus large, diffusé, contaminé par la circulation autonome des lectures, des images, des histoires, et se traduit dans ce qu'on peut définir le syncrétisme des célébrations. C'est là que la *religio altera* de certains humanistes se retrouve mêlée avec des pratiques symboliques traditionnelles. Il n'y a pas des relations de causalité, mais des correspondances, et des processus très subtils de passage d'objets, de notions, de valeurs.

Pierre Francastel a voulu entrevoir dans l'éclosion de la fête mythologique à Florence, au Quattrocento, «le lien [...] entre la Renaissance florentine et les traditions du peuple». Cette liaison est évidemment soumise aux conditions du contexte, qui donnent des nouvelles valeurs à l'imagerie antiquaire. Francastel a souligné «l'élaboration vivante de nouveaux rites » et a identifié « un mouvement non pas de retour au paganisme ancien, mais d'institution réfléchie d'un rituel allégorisant et paganisant étroitement lié aux intentions politiques de maîtres du pouvoir »<sup>5</sup>. À part les hypothèses sur la liaison des spectacles mythologiques aux rites folkloriques, et les questions ouvertes sur l'usage politique du paganisme, il faut retenir, dans l'approche de Francastel, la référence aux actions collectives de la célébration urbaine : la danse, le combat chevaleresque, le chant, donc les *ludi* de la civilisation communale. Ces indications élargissent l'héritage de l'Antique au spectacle moderne au-delà de l'archéologie du théâtre et du drame.

La redécouverte du théâtre comme lieu des spectacles de la ville ancienne, les expériences de traduction et de représentation de la comédie et, plus rarement, de la tragédie latine, sont des phénomènes limités aux écoles et aux milieux des

<sup>3</sup> Cf. Vauchez André, *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, Paris, Les Editions du Cerf, 1987.

<sup>4</sup> Sur la restauration du polythéisme chez Gemiste Pléthon et son influence sur les humanistes italiens, Garin Eugenio, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954; Masai François, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, Paris, Les Belles Lettres, 1956; Wind Edgar, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber & Faber, 1958, 1968<sup>2</sup>; Woodhouse C. M., *Gemisthos Plethon. The Last of the Hellenes*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

<sup>5</sup> Francastel Pierre, « La Fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique », dans *Idem, La Réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965, p. 241-274 (les citations aux p. 242, 261, 257).

humanistes, qui débouchent plus tard dans les fêtes de cour. Mais le mimétisme de la célébration urbaine dépasse les limites de l'archétype théâtral. La ville moderne transforme ses lieux solennels, ses cérémonies, ses célébrations, à l'instar de ce qu'on connaît de la ville antique, et notamment de Rome. La conscience de la *religio* et de ses dimensions historiques s'impose à la survivance encyclopédique des dieux et anime la restauration des figures et des histoires mythiques dans les rites contemporains. Cette comparaison et cette assimilation se lisent pleinement dans le deuxième livre du traité de l'humaniste Flavio Biondo *De Roma triumphante* (rédigé entre 1456 et 1459), où les cultes publics, les *ludi* et les *pompae* des Romains sont comparés aux processions, aux tournois, aux solennités des villes italiennes du XV<sup>e</sup> siècle. Dans le dixième et dernier livre du même ouvrage, on imagine un triomphe chrétien, en soulignant les analogies entre la *pompa triumphalis* et les *machinae* et les *spectaculi* des processions florentines de la saint Jean<sup>6</sup>. La confrontation avec la fête païenne ne se produit pas que dans le regard, les écritures, et dans la conscience du passé et du présent des humanistes. Les mirages archéologiques sont parallèles aux démarches concrètes à l'œuvre dans la peinture et dans les spectacles et se matérialisent dans le polymorphisme de la religion urbaine. Dans la variété des signes qui parcourent les milieux de la célébration, on adapte la reviviscence des images classiques aux valeurs et aux instruments du spectacle chrétien, on reconduit l'Olympe et le Parnasse au Paradis.

En 1490, à Milan, pour la fête des noces de Gian Galeazzo Sforza avec Isabella d'Aragona, Leonardo da Vinci réalise un appareil qui montre Jupiter avec les autres dieux planétaires, leur descente sur un mont, Mercure qui les annonce et consigne à Apollon les Grâces et les Vertus, comme dons pour les époux. Il s'agit d'une des transfigurations courantes en festival mythologique de la célébration nuptiale des princes. La théophanie classique de Milan est baptisée *festà del Paradiso*. « Et on l'appelait Paradis parce que le génie et l'art de Leonardo da Vinci y avaient fabriqué le paradis avec tous les sept planètes qui tournaient, et les planètes étaient représentées par des hommes, dans la forme et avec les costumes décrits par les poètes »<sup>7</sup>, écrit Bernardo Bellincioni, l'auteur des textes de la représentation. Évidemment la mécanique, la lumière et la musique déployées dans l'apparat olympique faisaient recours à la tradition de la machinerie qui s'appelait *paradiso*; et qui représentait, dans les spectacles de certaines églises et confréries florentines, le ciel feint des chrétiens et les épiphanies de leur dieu et de ses anges (Vasari attribue à Brunelleschi l'invention de l'*ingegno* pour la fête de l'Annonciation dans l'église de san Felice)<sup>8</sup>. À Milan, en 1490, la survivance des dieux dans les noms et les images

<sup>6</sup> Sur les écrits de Biondo et le spectacle à la Renaissance, cf. les analyses fondamentales de Cruciani Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 90-93.

<sup>7</sup> La description du spectacle dans la relation de l'ambassadeur Giacomo Trotti transcrite dans Solmi Edmondo, *Scritti vinciani*, Firenze, « La Voce », 1924, p. 8-14. Le texte de Bellincioni dans *Le rime di Bernardo Bellincioni*, éd. Fanfani P., Bologna, Romagnoli, 1876-78, II, p. 208: « Et chiamasi Paradiso, però che v'era fabbricato, con il grand'ingegno et arte di maestro Leonardo Vinci fiorentino, il paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rapresentati da homeni in forma et habito che si descrivono dalli poeti, li quali pianeti parlano tutti in laude della prefata duchessa Isabella ».

<sup>8</sup> Cf. Ventrone Paola, *Gli araldi della commedia*, Pisa, Pacini, 1993; Newbiggin Nerida, *Feste d'Oltrarno. Plays in Churches in Fifteenth-Century Florence*, Firenze, Olschki, 1996.

des planètes, et leur apparition dans l'espace de la cour, se conjuguent à la machinerie chrétienne. Dans l'essor commun du mimétisme archéologique, l'évocation du panthéon classique entraîne plusieurs foyers et plusieurs styles de célébration : la fête des humanistes, les rituels civiques, les célébrations des confréries, les spectacles de cour. On propose ici un aperçu de trois épisodes qui, dans des domaines différents, aident à reconstruire les niveaux de signification et le concours des langages mobilisés par la représentation vivante des mythes et des dieux païens dans la première Renaissance italienne.

### Ferrare 1433: les dieux, masques de la fête

Pendant les fêtes de Carnaval à la cour de Niccolò III d'Este, à Ferrare, en 1433, un poète sicilien qui a étudié à Siennes et à Padoue, Giovanni Marrasio, organise un cortège de dieux antiques. Les figures du défilé sont témoignées grâce à une description latine de Niccolò Loschi. Les dieux de Marrasio apparaissent parmi les *larvati saltantes* des danses de cour. Apollon ouvre le cortège avec son manteau doré, suivi par Bacchus au pas chancelant, donc ivre, et le thyrses à la main, interprété, on disait, par le même Marrasio (« *hanc aiunt Marrasium formam suscepisse* »). Venaient après Esculape, Mars furieux et Bellona, déesse de la guerre, Mercure, les ailes aux pieds, Priapus, Vénus, aux formes ravissantes, son fils Cupidon avec les deux flèches, la dorée et la plombée. Suivaient les Furies (« *Furiae insanae* »), qui semaient la terreur, les trois Parques, Hercule, avec la peau du lion et les trois têtes de Cerbère. Et il y en avait beaucoup d'autres<sup>9</sup>.

Après le défilé Cupidon déclame un poème, une élégie latine. Dans le texte de l'élégie, Marrasio décrit son cortège comme le défilé des masques engendrés par Vénus dans la nuit et destinés à mourir tout de suite et à renaître, grâce aux plaintes de la mère, dans les jours des jeux annuels (« *Statuere uno funera nostra die/ Tandem nostra parens divos et fata rogavit/ Nec potuit lacrimis fata movere suis./ Sed sibi deflenti nos concessere renasci/ Postque mori, annalis conficiendo iocos* »). Ces *larvae* sont donc les masques du carnaval, qui vivent leur brève existence se réjouissant des dons de Bacchus, de la musique et de la danse. Marrasio n'est pas un poète inconnu et sans ambition. Il compte parmi ses connaissances Cyriaque d'Ancône, le marchand antiquaire qui parcourt la Méditerranée dessinant les statues et les bâtiments, les temples et les épigraphes, les survivances monumentales de la civilisation classique<sup>10</sup>. Marrasio lui donne et lui dédie avec un distique le texte de l'élégie prononcée par Cupidon (« *Kyriace, hinc larvas accipe, amice, novas* », « reçois, mon ami Cyriaque, ces masques nouveaux »). Et ses vers déclenchent une dispute intéressante. L'humaniste Guarino Veronese, arbitre de la culture classique dans l'université et la cour de Ferrare, lui répond que ses masques ne sont pas si obscurs mais peuvent vanter un passé digne des Muses qui honorent la cour des marquis d'Este, car ils ont été introduits par Eschyle dans le théâtre, sur la scène

<sup>9</sup> La description de Loschi dans Sabbadini Remigio, *Epistolario di Guarino Veronese*, Venezia, Deputazione di Storia Patria, 3 vol., 1915-19, III, p. 294-296; les textes des élégies de Marrasio et Guarino, *ibidem*, II, p. 149-154.

<sup>10</sup> Cf. Bodnar Edward W., *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem, Latomus, 1960.

tragique. Tout en remerciant le savant humaniste, le poète sicilien insiste. Il sait bien ses classiques. S'il avait voulu rappeler l'origine des masques du théâtre, il aurait cité Thespis, suivant Aristote et Horace. Mais les masques du carnaval de la cour ne sont pas les mêmes que cultivaient les premiers théâtres (« *Non ego descripsi quam prima theatra colebant/ Larvam sed quam nunc regia queque tenet* »). Les *larvae* de Vénus s'éteignent, confirme Marrasio, dans le temps et l'espace des fêtes de la cour. Il conclut par une avance burlesque, en proposant le mariage de ses masques avec ceux de Guarino pour enfanter le monstre d'un masque à deux visages.

Dans le carnaval de la cour de Ferrare, au-dessous des noms des dieux, apparaissent les masques. Et ces masques, selon le poète qui les a évoqués, ne sont pas les mêmes que le savoir classe parmi les instruments et les signes du théâtre. Dans la fête de 1433 il y a donc, au moins, trois regards qui voient d'une façon différente les apparitions du cortège masqué. Le regard de la description qui reconnaît et nomme les figures des dieux, celui de l'humaniste qui les relie à l'origine et au retour du théâtre, et le regard du même poète Marrasio qui a évoqué ces « masques nouveaux » et les chante comme fils de Vénus et démons, à la fois périssables et renaissants, des réjouissances carnavalesques. Ces trois regards nous révèlent que les masques sont moins mais aussi bien plus que le théâtre, et bien plus que les noms et les images des dieux.

Ernst Gombrich a mis en valeur, dans son essai *Icones Symbolicae*, la couche symbolique fondamentale où, avant de se prêter aux significations allégoriques, les présences des dieux et des personnifications agissent dans les fêtes comme les masques dans les rituels. « *Perhaps the idea was under the threshold of conscience that by being in the "right" attire, these figures became genuine "masks" in the primitive sense which turn their bearers into the supernatural beings they represent* »<sup>11</sup>.

À ce niveau fondamental, le passage du savoir sur l'Antiquité dans les fêtes de la Renaissance est aussi un passage des pouvoirs liés à la connaissance du passé, qui se produit au point de rencontre des images et des motifs littéraires archéologiques avec les pratiques symboliques. À la lumière de la phrase de Gombrich, on peut reconsidérer l'importance des signes et des gestes des dieux antiques. Leur révélation ne consiste pas dans la simple démonstration ou déduction d'un savoir, mais dans la force et dans la présence des figures. On touche ici à la « vertu des images » redécouverte par Ficin (cf. le chapitre *De virtute imaginum secundum antiquos*, dans le traité *De vita triplici*, III, 13), vertu des images qui explique le privilège de l'intuition sur la connaissance conceptuelle. « Pour contrôler les actions occultes et incessantes des divinités planétaires il est essentiel de pouvoir les nommer et leur donner un visage »<sup>12</sup>. On retrouve ici la justification magique et psychique de la persistance des divinités greco-romaines dans la tradition astrologique. Les noms et

<sup>11</sup> Gombrich Ernst, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon Press, 1972, p. 176 (« Au dessous du seuil de la conscience, il y avait l'idée que pour le fait d'avoir un costume "correct" ces figures devenaient des authentiques "masques" au sens primitif du terme, c'est-à-dire quelque chose qui transforme ceux qui les portent dans les êtres surnaturels que les masques feignent »).

<sup>12</sup> Chastel André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954, p. 84. Et, sur la vertu des images dans le néoplatonisme, Gombrich E., *Symbolic Images, op. cit.*, p. 172-174.

les images des dieux agissent sur les forces de l'univers. Si l'on fouille dans les couches de significations (cosmologiques, historiques, morales), et dans la relation à la fois énigmatique et protectrice du symbole aux vérités cachées, on reste dans le sillon de la persistance de la *fabula* qui parcourt la continuité du platonisme médiéval<sup>13</sup>, et qui se reverse aussi dans la tradition didactique et édifiante de l'Ovide moralisé<sup>14</sup>. Ici, par contre, dans l'éclatement des pouvoirs de l'image, et dans l'émotion spécifique de l'image mouvante, c'est la force de la représentation par elle-même qui intéresse. L'évocation des pouvoirs surnaturels ne contredit pas le nouveau savoir sur les civilisations antiques. Dans la notion historique des rites païens et des ruines des monuments, des « *fragmenti della sancta antiquitate* » (selon les mots de Francesco Colonna dans l'*Hypnerotomachia*), acquise par l'humanisme et par la recherche antiquaire, la relation à l'Antique n'est jamais une survivance inerte : représenter les dieux équivaut à franchir une distance temporelle et culturelle<sup>15</sup>. Les images des dieux, et, à plus forte raison, leurs images vivantes, acquièrent le halo des revenants dans la production des figures et des pratiques, impression fixée et facile à retrouver dans les peintures et les sculptures, difficile à saisir mais même plus imposante dans l'univers des actions physiques et publiques des spectacles.

À Ferrare on rencontre la pratique de la mythologie comme déguisement savant à l'intérieur de la fête de cour. Avant que la contribution des humanistes produise la récitation de la dramaturgie littéraire ou l'intérêt philologique et architectonique pour le lieu théâtral des Anciens, dans la mascarade néoclassique la présence des dieux marque les débats des intellectuels et l'ambiance de la fête, dans un milieu où les images de l'Antique scellent la *magnificentia* des princes.

### *Padoue 1466: les jeux de l'homme et la présence des dieux*

Entre le système du savoir et l'ordre des mythes, des récits vivants, il y a l'univers des techniques, des pratiques de la représentation. La danse, comme dans le contexte du cortège de Ferrara ; le chant, comme dans l'exemple du chant orphique, qui soude, à Florence, les méditations des néoplatoniciens aux transfigurations mythiques de la poésie en vulgaire<sup>16</sup>. Et le combat chevaleresque, répandu dans les traditions de la célébration européenne à la fin du Moyen Âge, comme exhibition d'*ethos* aristocratique et courtois imitée par les seigneurs et les notables de la ville<sup>17</sup>. « Danser, chanter, lutter, nous sommes en pleine fête mythologique »<sup>18</sup>. Sur l'ensemble de ces pratiques portent la transfiguration et le mimétisme archéologique à l'œuvre dans les spectacles, et dans ce mouvement on saisit le passage des dieux des salles peintes et des manuscrits illustrés aux actions collectives.

<sup>13</sup> Dronke Peter, *Fabula. Explorations into the uses of myth in medieval platonism*, Leiden, Brill, 1974.

<sup>14</sup> Seznec J., *La Survivance*, op. cit., passim.

<sup>15</sup> Settis Salvatore, « Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico », dans Settis S. (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana. III. Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 375-486.

<sup>16</sup> Cf. Guarino Raimondo, « Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne », *Imago Musicae*, XVI/XVII, 1999/2000, p. 11-24.

<sup>17</sup> Sur l'imitation, par la danse et les jeux chevaleresques, des mœurs aristocratiques dans la ville marchande, Trexler Richard, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, Academic Press, 1980.

<sup>18</sup> Francastel P., *La Réalité figurative*, op. cit., p. 248.

Dans l'histoire des typologies du spectacle au XV<sup>e</sup> siècle, la *giostra*, l'*hastiludium* monté à Padoue en 1466 précède les appareils mis en place à Florence pour les jeunes Médicis dans les années suivantes (1469 pour Laurent et 1475 pour Julien). La joute avait été organisée par un capitaine humaniste vénitien, Ludovico Foscarini, orateur et mécène. La source la plus détaillée est un poème de Ludovico Lazzarelli (un humaniste dont on verra le singulier parcours), *De apparatu patavini hastiludii*, poème dont plusieurs copies manuscrites sont conservées dans les bibliothèques européennes<sup>19</sup>.

Dans les premiers vers, l'auteur s'adresse au recteur des étudiants anglais, qui est aussi un des arbitres du combat.

Tu liras les délices et les pompes, et par le mime se succéderont les splendides monuments des anciens, et les rites antiques et les guerres des anciens capitaines. Et on verra combien sont distantes les affaires récentes des entreprises des Antiques. Tu reconnaîtras Jupiter armé de foudres, Mars pris dans le filet. [...] Et Pégase aux pieds ailés, le cheval fantastique qui soulève Bellérophon, celui qui avec ses armes glorieuses a dompté les Amazones. Tu verras Mercure au sommet du Parnasse avec son bâton enveloppé de serpents, et les Muses, les neuf nymphes qui habitent près des sources. [...] Et si Calliope aide à mon chant, tu pourras décerner les choses d'aujourd'hui mêlées aux choses antiques<sup>20</sup>.

Dans ces vers, l'auteur ramasse les clichés qui permettent la reconnaissance des dieux en tant que signes de l'Antiquité dans les jeux de guerre de la ville moderne. Ces noms, et les apparences évoquées, font surgir un complexe de récits mythiques qui tournent autour de la légende d'Anthénore comme fondateur de Padoue, et de la réviviscence des fables liées au cycle troyen. Dans le texte du poème on lit la transfiguration des capitaines dans les héros, l'appareil triomphal de leurs suites et des divinités qui les protègent, les cortèges des nymphes et la danse des corybantes, les disputes et les défis entre les héros et les dieux. Ces visions se déroulent sous une image du ciel. « *Maxima coelati speties cognoscitur orbis*. On voit la grande image de l'orbe céleste, la Terre au centre entourée par les vagues de Thétis, les eaux entourées par l'air et l'air par le feu. Et dans la région du pôle, tu peux connaître les formes des douze signes du Zodiaque »<sup>21</sup>.

Il s'agit de l'horloge astrale monumentale projetée et réalisée entre 1348 et 1360 par Giovanni Dondi, dit pour cela «dell'Orologio», un ami de Pétrarque qui est aussi un

<sup>19</sup> Kristeller Paul Oskar, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, p. 225. Sur les autres sources de la joute de Padoue, cf. Guarino Raimondo, *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 84n.

<sup>20</sup> Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. XIV 262 (4719), f.1r-v: « Saepe leges pompas delitiasque leges\ Splendida sic mimo veterum monumenta subibunt\ Et ritus veteres bellaque prisca ducum\ Antiques quantum distentque recentia factis.\ Fulminei nosces et tela trisulca Iovis,\ Retibus implicitum poteris cognoscere Martem [...] Bellerophonteam poteris spectare chimeram.\ Pegasus alatis sublevat hunc p[er] s[er]pentes.\ Hic et potuit nitidis spetiosus in armis\ Termodontias perdomuisse nurus.\ Mercurium summo Parnasi in vertice nosces.\ Anguibus implicitum substinet hic baculum.\ Inde novem cernes habitantes flumina nimphas. [...] Rebus et antiquis sic mixta recentia cernes\ Si faveat ceptis Calliopea meis ».

<sup>21</sup> *Ibidem*, f. 2r-v.

des premiers antiquaires italiens, auteur d'un *Iter Romanum* et d'un traité d'astrologie<sup>22</sup>. L'emplacement du tournoi était donc la Piazza dei Signori. Dans le texte de Lazzarelli émerge l'association de l'imaginaire cosmographique et de la mythologie qui inspire la décoration des salles des palais des cours et des sièges des pouvoirs publics, dans les cycles de la peinture monumentale profane. Parmi les monuments de la figuration du temps cosmique, on compte la salle du palais de la *Ragione* à Padoue, peu distante de la *piazza* aménagée pour la joute, dont le programme astrologique a été référé aux écrits de Pietro d'Abano<sup>23</sup>. Dans cette salle on garde, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, le grand cheval en bois paru, comme cheval de Troie, dans la chorégraphie de la guerre mythique de 1466. Une autre version de la mythologie cosmique est traduite dans les fresques de la salle des Mois du palais *Schifanoia* à Ferrare, où les jeux et les métiers de la ville sont rangés sous la protection des dieux olympiques "seigneurs des mois", dans un modèle emprunté au poème *Astronomica* de Manilius (I<sup>er</sup> siècle), qui est superposé aux couches de figures astrales plus anciennes, transmises par l'astrologie arabe, et aux figures et aux mœurs de la ville moderne<sup>24</sup>.

L'image mythique du temps cosmique est liée à la définition des lieux solennels des rituels civiques<sup>25</sup>. Il faut considérer les salles de cour, qui sont souvent les lieux des spectacles, comme les endroits où se concentrent les images et les pratiques. L'ordre des mythes produit le passage entre le savoir archéologique et les cérémonies civiques, et pourvoit le répertoire d'histoires fondamentales qui réalisent le retour des fêtes romaines. Dans ce retour, les signes de l'encyclopédie céleste se projettent dans l'histoire des communautés, dans leurs généalogies imaginaires, dans leurs déguisements solennels. Dans la composition des spectacles, la célébration de l'Antique dépasse l'héritage du théâtre classique. Il y a une culture antiquaire de la représentation qui ne puise pas dans la connaissance de Vitruve, ni dans les structures du drame latin. Les moules de ces grandes représentations fusionnent les pratiques de la célébration urbaine avec la connaissance des images et des histoires antiques. Le génie du paganisme, dans l'Europe du XV<sup>e</sup> siècle, se nourrit de croyances et créations collectives, et de l'évocation des images survivantes et vivantes d'une religion ancienne, transformée en savoir et restituée aux pratiques, renouvelée par l'évidence des actions.

<sup>22</sup> Cf. les études contenues dans Dondi Giovanni, *Tractatus Astrarii*, éd Barzon A. et al., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960; et Cipolla Carlo M., *Clocks and Culture, 1300-1700*, London, Collins, 1967, p. 45-46.

<sup>23</sup> Saxl Fritz, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters. II. Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien*, Heidelberg, Winters, 1926, p. 49-68; Federici Vescovini Graziella, « Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova », *Labyrinthos*, 9, 1985, p. 50-73.

<sup>24</sup> La bibliographie est très riche, après l'étude de Warburg Aby, « Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara » (1912), dans *Id., Gesammelte Schriften*, éd Bing G., Leipzig-Berlin, Teubner, 1932, II, p. 459-481, 627-644. Plusieurs contributions dans Varese Ranieri (dir.), *Atlante di Schifanoia*, Modena, Panini, 1989.

<sup>25</sup> Sur le « lieu solennel » dans la peinture et dans l'espace des cérémonies, et son rapport à l'introduction de la perspective, Chastel André, « "Vues urbaines peintes" et théâtre », dans *Idem, Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978, I, p. 493-503.

« *Missing link* », *mémoire vivante*

Le partage du savoir, la circulation des figures ne sont pas des formules vagues, mais des processus concrets. Les écrits de Ludovico Lazzarelli, le chanteur de la joute de Padoue, sont parmi les chaînons qui transmettent les noms des dieux des cercles des humanistes aux apparitions dans les rues, au milieu visuel de la ville de la Renaissance. Selon sa biographie, « il trouva dans une boutique de libraire, à Venise, une collection de très belles figures des Divinités des Gentils avec plusieurs images qui représentaient les Arts libéraux. Sur ces images il composa son ouvrage intitulé *De deorum gentilium imaginibus*, qu'il envoya à Frédéric, duc d'Urbino »<sup>26</sup>. Quelques ans après, il est à Rome, où il écrit (entre 1475 et 1480) un poème inspiré aux *Fasti* d'Ovide, le *Fasti christianae religionis*. Dans ce poème, où le calendrier des saints et des solennités de l'église est chanté à l'instar des festivals païens de Rome, Lazzarelli décrit comme des apparitions parnassiennes les cérémonies des humanistes de l'Académie de Pomponio Leto pour l'anniversaire de la fondation de Rome, les *Palilie*<sup>27</sup>. Dans un incunable intitulé *Epistola Enoch*, il célèbre l'entrée à Rome, en 1484, du prétendu prophète Giovanni Mercurio da Correggio, qui avance orné d'une couronne d'épines, ma qui se fait appeler Mercure et Pimandre, comme les interlocuteurs des dialogues du *Corpus Hermeticum*<sup>28</sup>. Cette entrée solennelle est racontée comme une des causes de la conversion de Lazzarelli des valeurs classiques au christianisme hermétique, voire, pour citer sa préface à un recueil manuscrit d'ouvrages hermétiques, de son passage du Parnasse à Sion<sup>29</sup>. À noter que le titre de l'incunable qui décrit l'entrée du prophète, *Epistola Enoch*, est le même d'un texte de l'apocalyptique judaïque.

Telles sont les traces parsemées dans les écrits de Lazzarelli. Les images des dieux, probablement imprimées, donc multipliées, rencontrées à Venise ; la recherche des images verbales des « *simulacra deorum* » dans le répertoire des humanistes ; les formules qui reviennent dans le maquillage néoclassique de la joute, et qui recourent dans les rites particuliers de l'Académie de Pomponio ; jusqu'à la révélation du prophète de la nouvelle foi syncrétique qui imite l'entrée du Christ à Jérusalem. Dans ce flux le spectacle est le moment où se manifeste dans une pleine évidence, et dans une opération collective et complexe, la relation de l'histoire au mythe dans les jours et les faits solennels du présent. La pratique du spectacle trouve d'ailleurs dans le réveil des dieux la marque de l'efficacité des actions symboliques. Les signes de cette relation avec un passé absolu, éloigné, reviennent dans la mémoire des témoignages. Le spectacle retrouve dans le langage pluriel de ces passages les sources et les valeurs qui l'ont engendré.

<sup>26</sup> Deux exemplaires du *Libellus*, où il déclare « priscorum formas sequor et simulacra deorum », dans la Biblioteca Apostolica Vaticana, mss. Vat. Urb. Lat. 716-717. Sur les desseins et les textes du *Libellus*, avec la notice sur l'achat des images des dieux à Venise, extraite d'une biographie écrite dans le XVIIIe siècle, cf. Donati Lamberto, « Le fonti iconografiche di alcuni manoscritti urbinati della Biblioteca Vaticana. Osservazioni intorno ai cosiddetti "tarocchi del Mantegna" », *La Bibliofilia*, LX, 1958, p. 48-129.

<sup>27</sup> Sur les *Palilie* et le théâtre à Rome, Cruciani Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

<sup>28</sup> Cruciani F., *Teatro nel Rinascimento*, op. cit., p. 173-179

<sup>29</sup> Kristeller P. O., *Studies*, op. cit., p. 243.

Cette relation est très lisible dans un document exceptionnel, un manuscrit enluminé conservé dans la Bibliothèque Vaticane (Ms. Vat. Urb. Lat. 899). Ce manuscrit contient la description de la fête de Pesaro de 1475 pour les noces de Camilla d'Aragona avec Costanzo Sforza, illustrée par les enluminures qui représentent les figures des ambassadeurs des dieux, et des dieux mêmes, intervenus pendant les deux journées du banquet nuptial<sup>30</sup>.

Dans la fête de Pesaro, avant que les dieux planétaires apparaissent sur leurs chars, comme les dieux "seigneurs des mois" dans les fresques de *Schifanoia* à Ferrare, les divinités olympiques ont envoyé d'autres figures mythiques, des héros et des demi-dieux comme ambassadeurs, pour rendre hommage et consigner les dons aux époux. Erato, Orphée, les Dioscures, le vieux Silène, et beaucoup d'autres, sont les messagers de l'Olympe, introduits dans une séquence qui accompagne les entrées des mets du banquet. Le genre du banquet mythologique a été reconnu comme une étape fondamentale de la dramaturgie néoclassique dans les cours italiennes<sup>31</sup>. Mais pour revenir à l'importance du document, le manuscrit a été choisi par Aby Warburg, avec la séquence intégrale des miniatures, pour la planche 36 de son atlas d'images *Mnemosyne*, où, par le montage des documents iconographiques, on retrace les passages et les survivances de l'Antique dans la Renaissance et dans la modernité<sup>32</sup>. Dans une conférence de 1928 dédiée à l'identité de la fête à la Renaissance (*Festwesen*), en commentant ces images, Warburg parvient à la définition des figures vivantes de la fête comme *missing link* entre l'art et la vie et comme traces de la mémoire vivante :

*Ohne das illustrierte Buch könnten wir gerade jene Gestalten des Festwesens, die das "missing link" wurden zwischen Leben und Kunst, niemals erfassen ; denn eben in jenen Schöpfungen des Festwesens steht die Tragik der Vergänglichkeit im schmerzlichsten Gegensatz zu der überwältigend sinnfälligen Überzeugungskraft ihrer körperlichen Augenblicksexistenz*<sup>33</sup>.

Dans le livre à figures, on saisit la rencontre entre un passé reconnu comme éloigné, séparé par la distance des civilisations, et l'instant de la vie corporelle qui est le propre, l'essence de la fête hantée par les dieux antiques. Dans la situation du spectacle mythologique, la relation entre les figures de l'Antique et la scène du présent parvient à la sensation « très douloureuse » qui accompagne l'apparition des

<sup>30</sup> Parmi les nombreuses études sur le spectacle de Pesaro, Guidobaldi Nicoletta, « Musique et danse dans une fête "humaniste": les noces de Costanzo Sforza et Camilla d'Aragona (Pesaro 1475) », dans *Actes du Colloque Musique et Humanisme*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, p. 25-35.

<sup>31</sup> Cf. Pirrotta Nino, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>32</sup> Warburg Aby, *Gesammelte Schriften. II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd Warnke M. et Brink C., Berlin, Akademie Verlag, 2000.

<sup>33</sup> Warburg Aby, *Vortrag Handelskammer 1928. Festwesen*, London, Warburg Institute Archive, texte dactylographié, p. 18 (« Sans le livre illustré, nous ne pourrions jamais saisir ces images propres de l'essence de la fête [*Festwesen* peut se traduire soit comme "essence de la fête", soit comme "ordre, système de la fête"], qui sont devenues le "missing link" entre la vie et l'art; car, dans ces créations de l'ordre de la fête, le tragique de la caducité se situe dans une très douloureuse opposition à la puissante et sensuelle force de conviction de son existence corporelle dans l'instant »).

revenants dans la vie de l'instant<sup>34</sup>. On comprend, par cette page de Warburg, quel est l'enjeu de l'avènement des dieux, des leurs ambassadeurs, de leurs simulacres. La force des représentations franchit la distance entre les rites païens et la célébration moderne. Warburg établit une correspondance entre la relation livre-fête, la parade des apparitions et un état psychique. Cet état psychique est le reflet des paradoxes du retour des signes du monde classique dans la Renaissance, et de l'idée même de Renaissance: la présence dans la distance ; la répétition dans la discontinuité ; l'image inanimée qui engendre l'action ; la vie dans la mort.

Le livre de la fête de Pesaro, et les textes de Lazzarelli, ne sont pas que des documents. Il s'agit d'objets et d'énoncés qui fixent dans le spectacle le lieu et le temps de la survivance comme vie nouvelle des symboles incarnés de l'Antiquité. On ramasse les attributs et les clichés littéraires des dieux, des demi-dieux et des héros et on les recompose dans le temps fort de la fête, dans les gestes et les voix de leurs apparitions. La mémoire des images enluminées et des *loci* littéraires fixe le retour des dieux antiques comme retour des images à la vie et comme nœud du savoir et des pratiques. Le spectacle devient un événement mémorable parce qu'il garde les signes de la mémoire vivante, et déclenche le choc culturel qui est l'évocation du passé comme présent, redonnant la vie aux restes de l'Antiquité et imprimant dans les figures et dans les mots les reflets de cette survie, l'ombre et les noms de ses résidus.

### *Venise 1493: un rameau d'olivier et une mythologie d'état*

L'exemple que j'ai choisi pour montrer un passage du paganisme diffusé à une mythologie étatique est l'ensemble des spectacles donnés à Venise à l'occasion de la visite de Beatrice d'Este, épouse de Ludovico Sforza, dit le More, duc de Milan, entre la fin de mai et le début de juin de 1493<sup>35</sup>.

L'idée du « mythe de Venise » est très solide et répandue dans les études. On ne se pose pas pourtant la question de comment ceux qui sont proprement les mythes, les répertoires des récits anciens, aient produit le système d'histoires et d'images qui expriment la mythologie, au sens large et figuré, des valeurs politiques. Il est possible de tracer les liens et les synthèses sous-jacentes à l'imaginaire d'état en suivant les présences des dieux anciens dans les rues, dans les salles, et dans les livres qui produisent et qui reflètent les spectacles.

Les traces sont nombreuses dans les différents domaines de la célébration. Un poème latin sur une fête de noces de 1497 introduit l'éloge de la Vierge et de Vénus comme protectrices de la ville avec Mercure, et décrit la représentation de la lutte des dieux contre les Géants, tirée du premier chant des *Métamorphoses* d'Ovide<sup>36</sup>. On peut associer ces motifs aux figures des dieux comme symboles et patrons des vertus de Venise ; notamment à la présence de Neptune et de Mercure qui s'imprime dans le

<sup>34</sup> Pour l'interprétation de la « survivance » chez Warburg, à voir maintenant l'ouvrage de Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002.

<sup>35</sup> Sur les sources des spectacles de 1493, cf. Guarino R., *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 86-95.

<sup>36</sup> Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. XI 46 (4014).

plan de la ville gravé par Jacopo de' Barbari en 1500. Mais cette iconographie se produit aussi bien par la diffusion des images vivantes dans les célébrations du régime. Les spectacles pour l'accueil de Béatrice en 1493 sont le symptôme de la profondeur de l'investissement politique de l'imaginaire mythique dans les apparats d'état.

Voilà la relation écrite par la même Beatrice dans une lettre à son mari Ludovic le More:

Pendant le cortège sur le Canal Grande, une barque s'approcha du Bucentaure, et sur la poupe de ce bateau on avait monté un échafaud avec la représentation de Minerve et Neptune. Les dieux étaient assis face à un mont avec un château sur le sommet. D'abord, Neptune dansa avec des entrechats, et après sa danse, Minerve suivit en faisant le même. Ils s'approchèrent l'une à l'autre et dansèrent ensemble. Par la suite Minerve frappa le mont avec un dard, et y apparut un olivier. Neptune frappa la pierre avec son trident et en sortit un cheval. Il y avait, à côté du mont, des gens avec des livres qui signifiaient le jugement qu'on devait porter sur le nom à donner à la ville sur le mont. Et on jugea en faveur de Minerve, parce que c'est la paix qui maintient les états, et pour cela c'est aux dieux qui sont propices à ses effets de donner le nom aux villes. Et cela s'est passé pour Minerve, qui a donné le nom à Athènes, où est, comme on dit, l'origine du savoir.

L'enjeu n'est pas seulement le nom de la ville ancienne, mais le destin de terre et de mer, de guerre et de paix, de pouvoir et de prospérité, de la nouvelle Athènes. La mythologie n'est pas ici seulement le répertoire d'un imaginaire religieux élargi et localisé. Elle fonctionne aussi comme parabole d'un conflit de valeurs. Dans le récit d'Ovide qui est une des sources de l'épisode (*Métamorphoses*, VI, v. 70-82), les savants qui jugent les dons des dieux sont, à leur tour, un concile des dieux (parmi les autres sources, Hérodote, VIII, 55 ; et Apollodore, *Bibliotheca*, III, 14). Et on peut remarquer le contraste du dynamisme de la danse avec la tension dialectique du débat, qui est ici le jugement des savants « avec des livres », et qui est présent comme élément figuratif et spectaculaire dans les représentations du thème d'Hercule  au carrefour et du sujet analogue du jugement de Pâris<sup>37</sup>.

Du point de vue strictement iconographique, on peut rappeler la présence d'Athéna avec le rameau d'olivier, symbole de la paix, dans un des premiers projets visibles des mythologies d'état, les frises des trois piédestaux en bronze des étendards de la *piazza san Marco* (1505-6), précisément dans le cortège allégorique du piédestal du milieu<sup>38</sup>. Mais les spectacles pour Béatrice ne s'achèvent pas avec la dispute des dieux.

<sup>37</sup> Cf. Panofsky Erwin, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1930.

<sup>38</sup> Pour l'analyse des frises des piédestaux, Jestaz Bernard, « Requiem pour Alessandro Leopardi », *Revue de l'Art*, 55, 1982, p. 23-34 (qui souligne les relations avec les apparats des fêtes); Rosand David, « Venezia e gli dei », dans Tafuri Manfredo (dir.), *Renovatio urbis*, Roma, Officina, 1984, p. 201-215 ; Fortini Brown Patricia, *Venice and Antiquity*, New Haven and London, Yale University Press, 1996, p. 265-268.

Quelques jours après, dans la fête au palais Ducal, à la fin des danses, à la suite des symboles des princes qui ont créé une ligue, et d'un cortège d'animaux exotiques et fantastiques, on représente l'histoire de Méléagre. Beatrice écrit, dans une autre lettre à son mari :

Vinrent quatre chars de triomphe : dans le premier il y avait Diane, dans le suivant la Mort, dans le suivant la mère de Méléagre, dans un dernier d'autres gens armés. Sur chacun des chars il y avait quatre à cinq personnes, et tous étaient faits pour représenter la vie de Méléagre, qui fut représentée de la naissance jusqu'à la mort très dignement par des danses (« *qual cum balli fu representata dal nascimento fino alla morte molto dignamente* ») .

L'aspect le plus relevant est la relation entre la dispute des dieux et le mythe du héros de Calydon, relation qui a échappé soit aux études sur l'accueil à Béatrice soit aux recherches sur l'iconographie du mythe de Venise. Il faut chercher le sens originaire des associations des symboles aux récits mythiques pour toucher à la signification qui a guidé le choix des histoires antiques. Dans un essai intitulé *Un éphèbe, un olivier*<sup>39</sup>, Marcel Détiéne a souligné le lien entre la plante dominante, nourricière et dispensatrice de vie dans l'économie d'Athènes (avec son repère étiologique dans le récit d'Hérodote sur la dispute entre Athéna et Poséidon), et les récits mythiques autour de certains héros. Dans une version du mythe de Méléagre, l'enfant royal est né sortant du ventre de sa mère Althaia avec une pousse d'olivier (*thallos elaias*), et ce rameau devient et reste son corps parallèle, celui destiné à provoquer en brûlant la mort du héros. Le rameau d'olivier est l'objet où la relation sous-jacente aux deux récits mythiques se manifeste. Ce même objet introduit aussi un parallélisme évident avec le motif du *lignum vitae* chrétien. Et c'est surtout l'élément qui explique la liaison entre le spectacle dans le bateau et le spectacle dans la salle, et qui démontre la profondeur de la conception mythologique des deux représentations.

Pour retracer le *missing link* entre Méléagre et l'olivier, qui seule explique la liaison des deux épisodes mythiques, il faut remonter aux commentaires byzantins des mythes classiques. Que la branche qui garde la vie du héros soit un rameau d'olivier n'est pas dit en effet dans Hérodote, ni dans Ovide ou Apollodore. Il s'agit d'une version témoignée dans les commentaires du grammairien Tzetzes (XII<sup>e</sup> siècle) à l'*Alexandra* de Lycophrone<sup>40</sup>, et auparavant dans la *Chronographia* de l'historien Malalas (VI<sup>e</sup> s.)<sup>41</sup>, où les mythes grecs sont inscrits dans la géographie et la chronologie de l'histoire humaine.

Le motif de l'olivier marque le renversement d'un signe de vie et de paix, dans un mythe de fondation, en signe et instrument de mort dans un récit de discorde familiale. Ce renversement, qu'on peut lire en relation avec les présages de guerre et les auspices de paix de la république, exige un langage en même temps précis et pathétique, qui passe des dons et des débats des dieux au drame familial du héros de

<sup>39</sup> Détiéne Marcel, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 71-84.

<sup>40</sup> *Lycophronis Alexandra*, éd. Scheer E., Berlin, Weidmann, 2 vol., 1881-1908, I, p.178.

<sup>41</sup> I. Malalas, *Chronographia*, éd. Thurn H., Berlin, de Gruyter, 2000, p. 128 (VI, 21).

Calydon. On sait que l'histoire de Méléagre avait été traitée par Euripide dans une tragédie perdue. On assiste ici, selon la description de Béatrice, et selon l'autre source sur le spectacle qui est une lettre de l'humaniste Sabellico, à une tragédie sans parole, à un récit chorégraphique animé par les actions et les figures de la chasse, de la guerre, de la vengeance, de la mort, étalées dans les chars qui modulent dans l'espace la succession des épisodes. Cette histoire est racontée par la danse, c'est-à-dire par un langage propre à la fête de cour, et diffusé à Venise dans les écoles de danse auxquelles étaient confiés les cortèges mythologiques, dits *momarie*, effectués dans les rues et les *campi* au temps de Carnaval<sup>42</sup>. Et il faut rappeler ici le vers de Lazzarelli sur le spectacle de la joute mythologique de Padoue: « Splendida sic mimo veterum monumenta... ». C'est le mime qui raconte souvent les histoires des héros prêtées aux princes et aux citoyens du XV<sup>e</sup> siècle.

Il y a une dramaturgie des actions qui régit, sur l'échafaud monté dans un bateau, ou parmi les chars qui traînent les éléments du mythe dans le lieu de la fête, l'agencement de la danse, du discours, et des figures, et la liaison difficile mais signifiante entre la dispute des dieux et la légende de Méléagre. Cette dramaturgie ne dérive pas des modèles littéraires de la tragédie classique, mais actualise le mythe avec les moyens et les langages, et dans les espaces, de la fête moderne.

À la conclusion de ce bref parcours, il faut retenir quelques concepts fondamentaux. Un mimétisme archéologique général inspire le passage des signes et des images de l'Antique entre l'usine des savants, les milieux de la cour et de la ville, et les chantiers de la célébration. Un polymorphisme déjà à l'œuvre dans la religion des citoyens explique le syncrétisme des simulacres dans les fêtes et le polythéisme des récits, des monuments, des histoires communautaires, à côté des spéculations et des syncrétismes proprement philosophiques et des survivances littéraires et visuelles. La composition des spectacles témoigne du dépassement des modèles de la dramaturgie littéraire et démontre l'importance autonome de la danse, de la musique, de la pantomime. Ces techniques et ces langages reçoivent des mythes classiques une marque d'anoblissement et leur apportent une nouvelle puissance d'expression, par le choc culturel du retour d'un passé éloigné dans les actions symboliques du présent. Ces lignes de recherche invitent à explorer la richesse des langages et la profondeur des sens où puisaient les créateurs de spectacles mythologiques à la Renaissance, dans le sillon des grandes lectures des spectacles des cours des Valois et des Médicis au XVI<sup>e</sup> siècle, proposées par A. Warburg et F. Yates<sup>43</sup>. Par les images vivantes des dieux, par leur survie, par leur vie renouvelée, se dégage le sens du spectacle et des ses chantiers pour les hommes de la Renaissance, et la valeur de ses comparaisons au spectacle de l'Antiquité. Ce qu'on appelle théâtre était pour eux le jeu profond de la consécration des gestes ; le déguisement sous les masques de divinités et de démons

<sup>42</sup> Sur la danse, la pantomime et les mythes dans les *momarie*, cf. Guarino R., *Teatro e mutamenti*, op. cit., passim; Tichy Susanne, *Et vene la mumaria. Studien zur venezianischen Festkultur der Renaissance*, München, scaneg Verlag, 1997.

<sup>43</sup> Warburg Aby, «I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 » (1895), dans *Idem, Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1932, I, p. 259-300; Yates Frances A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, The Warburg Institute, 1947.

hétérodoxes ; l'appel aux puissances des dieux revenants et à l'envergure des récits mythiques, à la beauté et au prestige des appareils archaïsants ; le travail de la genèse, de la répétition et de l'appropriation des symboles. Dans ces jeux et ces oeuvres se cachent et se métaphorisent les énergies, les savoirs et les désirs d'une civilisation, et sa relation complexe, inquiète, souvent ambiguë, avec les sphères et les signes du sacré.