

E

1. Le mythe d'Europe de l'antiquité au Moyen Âge

a) Origines

Bien que le mythe de l'enlèvement d'Europe soit très connu, on ignore souvent que la figure de la jeune femme qui porte ce nom est la protagoniste de différents épisodes dans l'ensemble de la mythologie grecque, et elle est décrite de façon différente selon les zones géographiques dans lesquelles le mythe se développe et selon les auteurs qui en traitent le sujet.

Les principales traditions dont nous avons connaissance et dont il faut tenir compte pour comprendre les différentes formes de représentation iconographique sont celles qui descendent de quelques grands auteurs de l'antiquité.

Hésiode, dans sa *Théogonie* (346-361) présente Europe comme l'une des filles de Thétis et Océan:

« Elle enfantait aussi une race sainte de filles qui, avec sire Apollon et les Fleuves, nourrissent la jeunesse des hommes et tiennent ce lot de Zens même : Peithô, Admète, Ianthé, Électre – Dôris, Prymnô, Uranie à l'aspect divin, - Hippô, Clymène, Rhodée, Callirohé – Zeuxô, Clytie, Idye, Pasithoé, - Plexaure, Galauxure, Dioné la charmante, - Mélobosis, Thoé, la jolie Polydore, - Kerkéis, grande et belle Ploutô aux yeux de vache, - Perséis, lancira, Acasté et Xanthé, - la gente Petraié Ménesthô et Europe, - Métis, Eurymomé, Téléstô aux voiles safranés, - Chryséis et Asie, Calypso la ravissante, - Eudore et Tychbé, Amphirhê et Okyrhoe – Styx enfin, la première de toutes ». (Traduction P. Mazon, © Les Belles Lettres, 1967)

Dans un des fragments du même auteur l'épisode de l'enlèvement par Zeus voit comme protagoniste une Europe fille de Phénix, roi de Tyr ou de Sidon (P. Oxy. 1358 fr. I) :

« Elle traversa l'onde amère
domptée par les ruses de Zeus
(Zeus) le père s'unit à elle et lui
donne comme présent
un collier d'or : Héphaïstos abile
forgeron,
de ses savants penses...
l'apportant au père : lui reçut le
cadeau ;
pour la fille du noble Phénix.
Il devait pour Europè aux fines
Chevilles,
le père des hommes et des dieux
près de la jeune fille à la belle
chevelure.
Alors elle enfanta des fils au puissant
Cronide
Des chefs de nombreux hommes,
Minos le fort et Rhadamante le juste

et le divin Sarpédon sans reproches.

... »

(Traduction de Michel Tichit)

Pyndare en fait l'épouse de Poséidon et la mère d'un des Argonautes (*Pytiques*, IV, 44) :

« Car si, de retour à la vieille ville de Ténare, Euphamos, le fils princier de Poséidon, Dieu des chevaux, que la fille de Tityos, Europe, mit au monde sur le bord du Céphise, l'avait jetée dans la bouche souterraine de l'Hadès, sa race, à la quatrième génération aurait pris possession de ce vaste continent avec les Danaens » (Traduction A. Puech, , 1966)

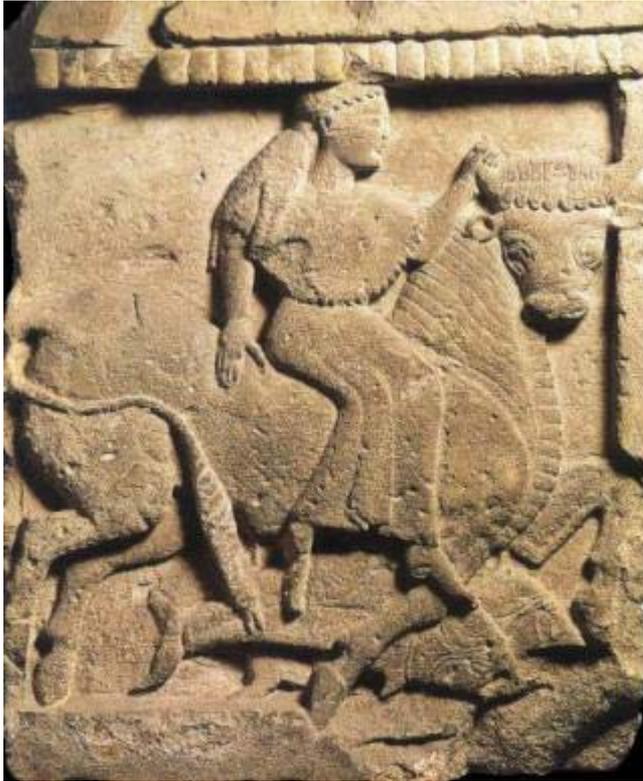
Nous avons cette même interprétation chez Apollonios de Rhodes (*Argonautiques*, I, 181) :

« Quittant de son côté le Ténare, vint aussi Euphémios, le plus rapide des coureurs qu'à Poséidon avait enfanté Europé, fille du vigoureux Tityos. Cet homme courait même sur le flot de la mer verte sans y tremper ses pieds agiles ; il en mouillait juste la pointe en se laissant porter par la route liquide » (Traduction Emile Delage, 1974)

Ces deux dernières interprétations, ainsi que celle de la *Théogonie* d'Hésiode, se relie à une tradition très diffusée dans la zone péninsulaire de la Grèce et dans les îles de la mer Egée, qui fait d'Europe une déesse de la mer, d'où le lien constant dans l'iconographie entre la figure de cette femme mythique et la mythologie marine. Toutefois ce lien se doit aussi bien à la contamination avec d'autres mythes, tel que celui du triomphe de Vénus, où nous retrouvons les flambeaux, les cupidons, et les créatures marines qui accompagnent souvent Europe dans les peintures. Un témoignage de cette contamination est déjà présente dans l'iconographie ancienne, dont nous avons un exemple dans les mosaïques de Djamila en Algérie du IV^e siècle après J.-C. et dans les cratères de la même période conservés au Musée Archéologique de Ferrara.

Nous avons des citations de la princesse du mythe aussi bien dans d'autres auteurs anciens: Nonno de Panopolis, Pausania (5.25.12) et Homère (Il.14.321), qui fait d'elle la fille du roi Phénix.

Les premières représentations de la figure d'Europe se réfèrent à l'épisode de l'enlèvement reporté par Hésiode.



Métope de Sélinonte, Temple Y (580-560 av. J.-C.)
Musée archéologique de Palerme, Sicile



Fragment de vase à reliefs, Ténos-Béotie (640 av. J.-C.)
A. de Ridder, Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale, Paris, 1902, p. 166, pl. 94

Dans ces figures nous voyons déjà apparaître les éléments saillants de l'iconographie d'Europe, qui vont marquer toute la tradition du mythe dans les arts figuratifs: le cortège marin, par exemple, dans la métope de Selinunte, ainsi que la position des mains d'Europe, qui s'appuie avec l'une sur le dos du taureau, tandis que l'autre est

serrée à une corne de l'animal. Ce sont là des éléments déjà présents dans les textes que nous avons cités ou que nous allons voir (c'est le cas du cortège des créatures marines, qui font leur apparition dans la description de Moschos, que nous allons tout de suite prendre en considération, sous la forme de Néréides chevauchant des poissons).

Un élément figuratif qui n'est pas présent ici mais qui fait son apparition déjà dans des reliefs du IV^e siècle avant J.-C. et ensuite dans les monnaies et les mosaïques romaines est le voile qui flotte derrière Europe pendant la nage. Cet élément apparaît aussi dans les mythes relatifs à Galatée et Amphitrite, à témoignage encore une fois des contaminations survenues avec la tradition liée à d'autres personnages. Achille Tatius, écrivain grec du II^e siècle avant J.-C. fait référence à Europe dans son œuvre *Leucippé et Clitophon*, et interprète le voile comme la voile d'un navire (le taureau) qui aurait emporté la princesse phénicienne. Cette interprétation sera reprise au Moyen Âge, comme nous allons le voir, dans les nombreuses tentatives de récupérer les mythes païens dans une tradition chrétienne.

D'autre part le nom d'Europe paraît être lié à une indication géographique par le moyen du mythe de Cadmos, frère de la princesse phénicienne Europe. Selon la *Suite pythique*, Cadmos, à la recherche de la sœur, est conseillé par l'oracle de Delphes de suivre une vache aux flancs marqués par un croissant de lune blanc et de fonder une ville dans le lieu où celle-ci se coucherait. Ce mythe explique ainsi la fondation de la ville de Thèbes, tandis qu'Europe rallierait son nom au périple cadméen d'orient vers l'occident à travers la Béotie, la Macédoine et la Thrace .

La diffusion du mythe en Grèce centrale aurait été favorisée par les relations intenses entre Crète et le temple de Delphes au VIII^e siècle avant J.-C.

Dans un texte qui date à peu près de la fin du VIII^e – début VII^e siècle avant J.-C. le nom « Europe » est effectivement utilisé comme indication géographique. Il s'agit de l'*Hymne homérique* dédié à Apollon. Celui-ci veut construire un temple à Delphes « pour ceux qui habitent le gras Péloponnèse, comme ceux d'Europe et des îles ceintes des flots ».

Toutefois le lien existant entre la dénomination géographique et le mythe du rapt reste un mystère pour les auteurs anciens aussi, comme nous le voyons chez Hérodote, qui s'interroge sur l'origine du nom « Europe » :

II. C'est de cette manière, selon les Perses, mais non selon la tradition, qu'Io vint en Egypte, et ce grief fut l'origine de tous les autres. Après cela, certains Grecs, dont ils ne peuvent même pas dire les noms, ayant abordé à Tyr et en Phénicie, enlevèrent Europe, la fille du roi. On suppose qu'ils étaient des Crétois. Ainsi l'outrage avait été payé par l'outrage » (Hérodote, *Histoire* IV, 45, Traduction P. Giguet, Hachette 1864).

XLV. Personne ne s'est assuré d'une manière positive si l'Europe, soit au levant, soit au nord, est entourée d'eau ; mais on sait qu'en longueur elle atteint presque les deux autres. Je ne puis conjecturer sur quoi l'on est fondé, la terre étant une, pour lui donner ses trois noms, ni pourquoi ces noms sont des noms de femmes, ni pourquoi le Nil en Égypte, le Phase en Colchide, ont été réputés des limites (au Phase quelques-uns substituent le Tanaïs, fleuve de Méotie, et le détroit Cimmérien). Je ne puis savoir les noms de ceux qui ont établi ces limites ni où ils ont pris toutes ces dénominations. La plupart des Grecs

disent que la Lybie porte le nom d'une femme de cette contrée, que l'Asie tient son nom de la femme de Prométhée. Cependant les Lydiens réclament ce dernier nom : l'Asie, disent-ils, est ainsi appelée d'Asius, fils de Cotys, fils de Manès, et non d'Asia, femme de Prométhée ; à cause de cela, une tribu des Sardes s'appelle Asiade. Personne donc, parmi les hommes, ne sait si l'Europe est entourée d'eau, ni d'où elle a pris son nom, ni quel est celui qui peut le lui avoir donné ; à moins que nous admettions qu'elle a reçu le nom de la Tyrienne Europe, et qu'auparavant, elle n'en avait point, non plus que les deux autres. Mais il est clair que cette femme était d'Asie et qu'elle n'est jamais venue dans la contrée que les Grecs maintenant appellent Europe ; ses voyages se sont bornés à passer de Phénicie en Crète et de Crète en Lycie. Que ceci suffise sur ce sujet ; pour nous, nous ferons usages des noms habituels » (Histoires, IV, 47, Traduction P. Giguet, Hachette 1864).

Le poète alexandrin Moschos de Syracuse, vécu au II^e siècle avant J.-C., établit le premier un lien entre l'espace géographique et la jeune femme du mythe. Celle-ci fait un rêve dans la nuit qui précède son rapt :

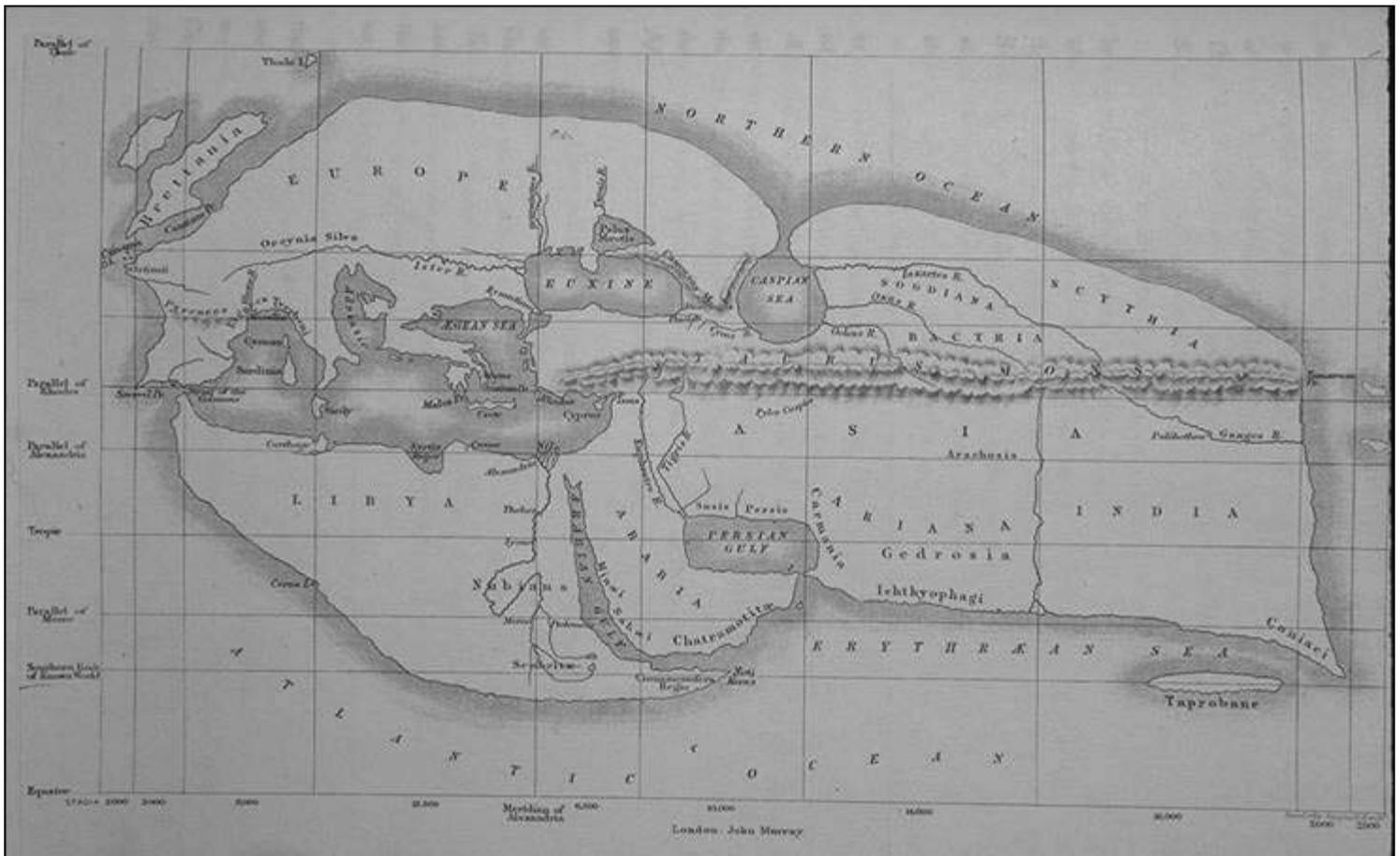
« [Europé] crut voir deux terres se disputer à son sujet, la terre d'Asie et la terre d'en face, leur aspect était celui de femmes. L'une avait les traits d'une étrangère ; l'autre ressemblait à une femme du pays ; elle s'attachait plus fort à la jeune fille, comme à sa fille, représentait qu'elle l'avait mise au jour et que seule elle avait pris soin d'elle ; mais l'autre, la saisissant de force de ses mains puissantes, l'entraînait sans qu'elle résistât, et déclarait que, de par la volonté de Zeus porteur d'égide, il était décidé qu'Europé lui appartenait ».

Moschos ne donne pas de justification au rattachement dénomination géographique – mythe classique. On a voulu interpréter ce récit comme la manifestation d'une volonté politique célébrant l'union des Grecs contre les barbares. Toutefois le doute reste.

Avec le temps les frontières d'Europe se déplacent de plus en plus vers l'ouest : Strabon, géographe du I^{er} siècle avant J.-C., écrit :

Si l'on pénètre par le détroit des Colonnes d'Hercule, l'on navigue en ayant à droite la Lybie jusqu'au cours du Nil, à gauche, de l'autre côté du chenal, l'Europe jusqu'au Tanaïs. L'un et l'autre continents se terminent à l'Asie.

Il paraît que l'Europe serait conçue à cette époque comme séparée de l'Asie par le Phage ou le Tanaïs (Don), comprenant les terres entre l'Adriatique et la mer Noire.



Reconstruction d'une carte d'Europe selon Strabon (18 a.C.)

b) Europe et la latinité

Les auteurs latins reprennent le mythe de l'enlèvement d'Europe des anciens Grecs, et ils l'enrichissent par des éléments nouveaux, surtout de type dramatique, qui feront la fortune du mythe tout au long des siècles successifs.

Pour les occidentaux le mythe d'Europe dans sa forme la mieux connue a été fixé par Ovide, dans le second livre des *Métamorphoses* (v. 833-875), qui peuvent être considérées comme la principale source d'inspiration pour tous les écrivains et les artistes qui travailleront par la suite sur les mythes d'origine grecque.

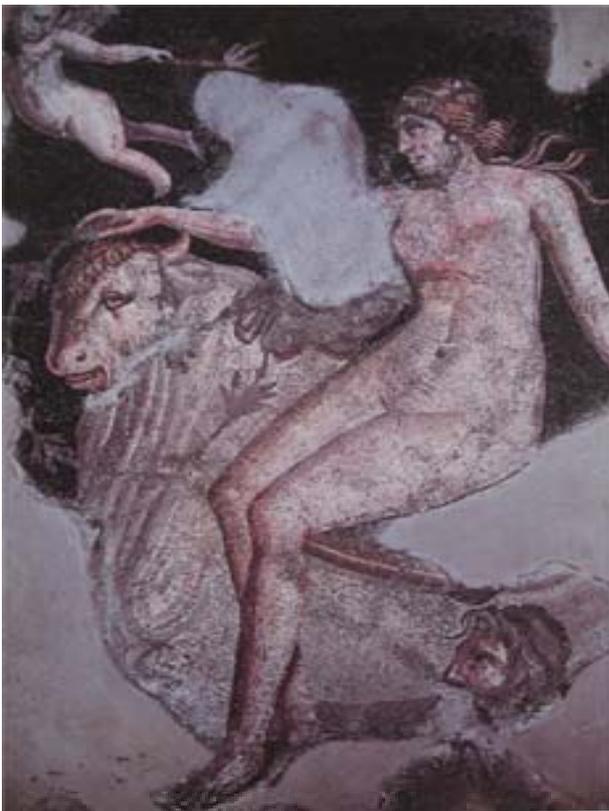
Après s'être ainsi vengé de la jalousie d'Aglauros, Mercure, porté sur ses ailes rapides, abandonne les campagnes que protège Pallas, et remonte au céleste séjour. Jupiter en secret l'appelle, et, sans lui faire connaître l'objet de son nouvel amour : "Mon fils, dit-il, fidèle messager de mes décrets, que rien ne t'arrête ! Vole avec ta vitesse ordinaire, et descends dans cette contrée de la terre qui voit, à sa gauche, les Pléiades et que les peuples qui l'habitent appellent Sidonie. Regarde les troupeaux du roi qui paissent l'herbe sur ces montagnes; hâte-toi de les conduire sur les bords de la mer." Il dit : et déjà, chassés dans la plaine, ces troupeaux s'avançaient vers le rivage où la fille du puissant Agénor venait tous les jours, avec les vierges de Tyr, ses compagnes, se livrer à des jeux innocents. Amour et

majesté vont difficilement ensemble. Le père et le souverain des dieux renonce à la gravité du sceptre; et celui dont un triple foudre arme la main, celui qui d'un mouvement de sa tête ébranle l'univers, prend la forme d'un taureau, se mêle aux troupeaux d'Agénor, et promène sur l'herbe fleurie l'orgueil de sa beauté. Sa blancheur égale celle de la neige que n'a point foulée le pied du voyageur, et que n'a point amollie l'humide et pluvieux Auster. Son col est droit et dégagé. Son fanon, à longs plis, pend avec grâce sur son sein. Ses cornes petites et polies imitent l'éclat des perles les plus pures; et l'on dirait qu'elles sont le riche ouvrage de l'art. Son front n'a rien de menaçant; ses yeux, rien de farouche; et son regard est doux et caressant. La fille d'Agénor l'admire. Il est si beau ! Il ne respire point les combats. Mais, malgré sa douceur, elle n'ose d'abord le toucher. Bientôt rassurée, elle s'approche et lui présente des fleurs. Le dieu jouit; il baise ses mains, et retient avec peine les transports dont il est enflammé. Tantôt il joue et bondit sur l'émail des prairies; tantôt il se couche sur un sable doré, qui relève de son corps la blancheur éblouissante. Cependant Europe moins timide, porte sur sa poitrine une main douce et caressante. Elle pare ses cornes de guirlandes de fleurs. Ignorant que c'est un dieu, que c'est un amant qu'elle flatte, elle ose enfin se placer sur son dos. Alors le dieu s'éloignant doucement de la terre, et se rapprochant des bords de la mer, bat d'un pied lent et trompeur la première onde du rivage; et bientôt, fendant les flots azurés, il emporte sa proie sur le vaste océan. Europe tremblante regarde le rivage qui fuit; elle attache une main aux cornes du taureau; elle appuie l'autre sur son dos; et sa robe légère flotte abandonnée à l'haleine des vents (Traduction de G.T. Villenave, Paris, 1806).

Ici l'auteur conserve presque tous les éléments qui appartiennent à la tradition du mythe, mais au même temps il les rend disponibles à être utilisés dans les arts figuratifs de façon plus immédiate qu'auparavant par son texte au caractère fortement visuel et suggestif, qui évoque tout de suite des images bien précises.

Le poète latin Lucien, dans ses *Dialogues marins*, donne au mythe d'Europe une signification matrimoniale, toujours dans le sillon de la célébration des puissances de l'amour, selon une tradition qui se conservera par la suite pour longtemps, comme nous allons le voir pour les débuts de l'âge renaissant.

À partir de l'analyse aussi bien des textes que des peintures nous pouvons bien dire que l'époque latine met l'accent sur le caractère érotique du mythe, qui devient pour autant un motif privilégié pour la célébration des puissances des instincts et de l'amour à un âge qui ne vit pas encore le conflit entre spiritualité et corporéité qui va caractériser par la suite les siècles marqués par l'emprunt culturel du christianisme. Voici deux exemples de ce que nous venons de dire.



Ces deux mosaïques, dont l'une est illustrée par un couplet des *Métamorphoses*, présentent les aspects figuratifs évoqués par le texte ovidien: le caractère érotique résulte fort évident. Le motif du cortège est encore présent bien que transformé ici par la présence de petits amours en substitution de créatures marines dont Moschos avait déjà parlé, témoignage d'une continuité de la tradition du mythe à l'intérieur des arts figuratifs eux-mêmes, au-delà des influences textuelles.

Ovide conserve aussi bien la tradition géographique du nom, comme nous le voyons dans les *Fastes* (livre V) : « fille de Sidon, Jupiter te rend mère, et tu donnes ton nom à

l'une des trois parties du monde ». Ici le tête du taureau est dite étoilée, d'où parfois dans les représentations le taureau brun à la tête blanche à la place du taureau blanc traditionnel.

L'union entre les deux visages d'Europe, celui du mythe et celui du continent, est scellée dans le monde latin par Horace qui, dans le troisième livre des *Odes* dédié à Galatea, compare celle-ci à une Europe qu'il décrit en larmes, épouvantée après le rapt, mais que Vénus pousse à cesser ses plaintes puisque elle sera tant glorieuse pour son union avec Zeus qu'une partie du monde portera son nom :

Ainsi, quand Europé confia son flanc neigeux au taureau rusé, l'audacieuse pâlit, voyant la mer pleine de monstres et ses abîmes. Récemment occupée de fleurs dans les prairies et de tresser des couronnes dues aux Nymphes, elle ne vit plus rien, à la morne clarté de la nuit, que les ondes et les astres. Dès qu'elle eut atteint la puissante Crète aux cent villes: « O Père, dit-elle, ô nom oublié de ta fille, ô pitié vaincue par mon égarement! D'où suis-je venue ici? Une seule mort est trop douce pour la faute des vierges. Suis-je éveillée, pleurant une action honteuse, ou, innocente, suis-je le jouet d'une vaine image qu'un songe m'envoie par la porte d'ivoire? Valait-il mieux traverser ces flots immenses que de cueillir les fleurs nouvelles? Si maintenant ce taureau infâme était abandonné à ma colère, je voudrais le déchirer avec le fer et briser les cornes du monstre tant aimé! J'ai quitté sans pudeur les Pénates paternels, et sans pudeur je retarde ma mort. Oh! si quelqu'un des Dieux m'entend, puissé-je errer nue au milieu des lions! Avant qu'une honteuse maigreur ait flétri mes joues brillantes et que cette tendre proie soit desséchée, belle encore, je voudrais repaître les tigres. Misérable Europé! ton père absent te crie: Que tardes-tu de mourir? Tu peux, à l'aide de cette ceinture qui t'a heureusement suivie, serrer ton cou suspendu à ce frêne; ou, si ces rochers et ces écueils aigus te plaisent pour mourir, allons! livre-toi à la tempête rapide, à moins que tu n'aimes mieux accomplir un travail servile et, bien que d'un sang royal, être livrée à une maîtresse barbare, comme une concubine. » Tandis qu'elle gémissait ainsi, Vénus souriante et perfide était près d'elle, et son fils, l'arc détendu. Bientôt, s'étant assez jouée: « Abstiens-toi, dit-elle de la colère et des amers reproches, quand ce taureau odieux t'abandonnera ses cornes pour que tu les brises. Tu ne sais pas que tu es l'épouse du victorieux Jupiter. Cesse tes sanglots, apprends à bien porter ta haute fortune. Une part du monde prendra ton nom. » (III, 27, 25-75, Traduction de Leconte de Lisle).

c) Le Moyen Âge

Les siècles qui vont de la chute de l'empire de Rome jusqu'à l'époque humaniste ne sont plus considérés aujourd'hui comme une période de ténèbres intellectuelles, selon une tradition qui a marqué les décennies passées. Nous avons aujourd'hui la conscience du fait que l'époque médiévale a conservé un contact significatif avec le passé classique, même simplement à travers les conservations des textes anciens qui a été rendue possible par le sentiment de respect de l'auctoritas représentée par le texte qui caractérise cet âge.

Cette volonté de conservation doit toutefois faire ses comptes avec les rigides dictés d'une église catholique présente comme jamais auparavant dans toute expression de la vie quotidienne.

Le paganisme dont les textes et les peintures de l'antiquité classique étaient porteurs devait être en quelque sorte épuré pour pouvoir garantir au moins la survivance des thèmes et des motifs classiques.

C'est ce qui se passe pour le mythe d'Europe, qui reçoit de différentes interprétations conciliables avec une vision chrétienne de l'existence.

Les interprétations les plus fréquentes sont celles que nous allons expliquer ici de suite et que nous allons appeler : lecture naturelle (ou physique ou historique), lecture morale et lecture chrétienne.

- lecture naturelle : Europe a été enlevée par le roi de Crète sur un navire qui portait sur la proue ou sur la voile le dessin d'un taureau ; c'est le cas de Boccace et de son ouvrage dédié aux femmes célèbres des époques anciennes (*De claris mulieribus*); celle-ci est une interprétation très répandue dont nous avons un exemple iconographique dans une miniature conservée au British Museum ; l'idée de la voile du navire est suggérée par le motif du voile qui se gonfle derrière Europe au cours de sa navigation en mer sur le taureau, qui est présent dans plusieurs auteurs ainsi que dans l'iconographie ancienne (reliefs du IV siècle avant J.-C., monnaies de l'âge augustéen) ; Achille Tatius avait déjà donné cette interprétation dans *Leucippé et Clitophon*, comme nous l'avons vu, tout aussi bien que Lactance après lui ;



Miniature du Ms. Sloane 2452 du British Museum

- lecture morale : le mythe d'Europe est une fable inventée à l'usage des jeunes filles pour les mettre en garde contre les périls de la séduction, des vices et de l'abandon de la famille; encore le mythe peut être utilisé comme une critique à l'immoralité des puissants, représentés par Zeus ;
- lecture chrétienne : Europe représente l'humanité ; Zeus-Jupiter est Dieu qui se transforme en taureau, c'est-à-dire qu'il s'incarne en Jésus, pour l'amour qu'il porte aux hommes ; la forme du taureau représenterait pour autant la double nature, humaine et divine, du Christ ; le voyage par mer représente la passion du Christ qui a pour but l'île de Crète, c'est-à-dire le monde céleste où c'est à lui seul de conduire l'humanité ; dans cette version Mercure est vu comme l'archange envoyé par Dieu. Une variante de cette interprétation voit Europe comme préfiguration de la Vierge Marie ;



Miniature d'un manuscrit anonyme belge consultable sur le site de Gallica

Ces interprétations se manifestent premièrement par des commentaires écrits en marge des copies manuscrites des textes latins, souvent des *Métamorphoses* ovidiennes, jusqu'à la parution de l'*Ovide moralisé*. L'ouvrage est publié seulement en 1497 : il s'agit d'une traduction d'Ovide en vers de la fin du XIII^e siècle, d'auteur anonyme (peut-être s'agit-il d'un clerc bourguignon qui vécut entre 1291 et 1328). Dans ce texte un préambule est donné à l'histoire d'Europe, où Zeus ordonne à Hermès les démarches nécessaires pour la réussite de l'enlèvement ; c'est Hermès en fait qui conduit le troupeau d'Agénor au bord de la mer, tout près d'Europe et des jeunes filles qui jouent avec elle ; encore, l'*Ovide moralisé* prolonge l'histoire d'Europe après l'enlèvement par la description des noces, de la naissance de Minos, et la mention du continent qui porte le nom de l'épouse de Jupiter. Le texte de la traduction est accompagné par un commentaire qui explicite la signification religieuse du mythe.

Cil dieus en cui tous bien habonde,
 Cil dieus qui fist et mer et monde,
 Et gouverne le firmament,
 Si fet par son commandement
 Plouvoir, tonner et espartir,
 Fouldres espandre et departir,
 Si fist la lune et le soleil,
 Et au gignement de son œil

Fait trembler toute créature, Pour l'amour d'umaine nature
Se vault descendre et abessier,
Sans sa divinité lessier,
Si s'en vint vers Sidoine et Tyr,
C'est : en ce monde, sans mentir,
Pour raiembre l'umain lignage
Et giter d'inferral servage.
D'umaine forme se couvri.
Et maintes tribulation,
Puis souffri mort et passion
Pour nous, si fu menez a paine,
Aussi comme buef que l'on maine
Au sacrefice souffrir mort.
Au tiers jour suscita de mort,
Puis enporta l'umanité
Aus cieulz avueuc sa deïté.
La regne en pardurable gloire
~~-Ce devons nous fermement croire-~~
Si vendra Jugier mors et vis,
Et donner aus bons paradis,
Et aus mauves, o le dyable,
Torment et paine pardurable.
(Texte établi par Françoise Lecoq, in D'Europe à l'Europe, p. 272)

Ce texte connaît une fortune considérable pour l'époque, ainsi que l'interprétation chrétienne qu'il véhicule, ce qui influence de façon considérable l'iconographie d'Europe au Moyen Âge; Europe se présente donc d'habitude dans les illustrations comme une jeune femme sereine, assise en amazone, regardant droit devant elle le terre promise; elle ne se tient même pas et ses compagnes la regardent du rivage en applaudissant et en souriant.



Les *Métamorphoses* : texte latin d'Ovide, traduction et adaptation par Chrétien Legouais (-1385) - Bibliothèque municipale de Lyon - Ms 742, F. 40

2. La renaissance du mythe grec : l'amour et la vierge

a) La fortune des *Métamorphoses* ovidiennes



Albrecht Dürer, Etude pour l'Enlèvement d'Europe (détail), 1494-1495

Ce dessin préparatoire de Dürer pour une représentation d'Europe malheureusement perdue aujourd'hui nous permet de marquer le passage à une époque nouvelle, celle de l'Humanisme, qui s'approche aux thèmes classiques d'une façon tout à fait différente par rapport au passé.

Pour la première fois dans le XVe siècle les hommes de culture commencent à montrer la conscience de la distance historique qui les sépare du passé, et notamment de l'époque classique. Cela leur permet de regarder de façon plus objective et plus correcte à l'art et à la culture classiques.

En effet, comme le relève Panofsky dans ses *Études d'iconologie*, le Moyen Âge n'avait pas le sens de la distance historique qui le séparait du monde grec et romain ; cela interdisait de récupérer, même dans le domaine des arts plastiques, les mythes dans leur forme orthodoxe. Pour utiliser la terminologie de Panofsky le Moyen Âge avait opéré une séparation entre les « motifs » et les « thèmes » classiques. On pouvait donc

par exemple utiliser le motif de Pyrame et Tisbée pour signifier l'amour entre le Christ et l'âme humaine ; c'est exactement ce qui s'était passé avec Europe avec les interprétations allégoriques dont nous avons parlés. Le contraire aussi pouvait arriver, quand on utilisait un motif contemporain pour représenter un thème classique : c'est le cas de Vénus qui se présente sous la forme d'une dame en habit médiéval. Des erreurs de ce type sont causées par toute une série de facteurs, parmi lesquels l'abondance et disponibilité d'exemples iconographiques hérités des époques passées qui se prêtent à être utilisés de façon immédiate pour exprimer des signifiés nouveaux, le sens de contiguïté avec l'époque classique et le manque de sens historique, qui cohabite avec le sens très fort de la fracture existant entre paganisme et christianisme.

C'est donc à l'Humanisme de récupérer l'approche correcte à l'époque classique et de rendre possible, de cette façon, un rapprochement aux images (ensembles de motifs et thèmes, toujours selon Panofsky) classiques, qui recommencent donc à véhiculer le sentiment d'une époque, et son caractère le plus universellement humain.

Si cela est illustré dans le domaine des arts picturaux par l'exemple de Dürer, c'est Poliziano (Angelo Poliziano, 1454-1494) que Panofsky choisit pour rendre manifeste le même processus en littérature ; l'écrivain fait ainsi revivre dans les *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici* (I, 105-105) le mythe d'Europe :

Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto spaventosa; e i bei crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso;
La vesta ondeggia, e indrieto fa ritorno,
L'una man tiene al dorso, a l'altra al corno.

Le 'gnude piante a sé ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami invan le dolci sue compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti Europa ciascheduna piagne.
"Europa", suona il lito, "Europa, riedi",
E 'l tor nuota e talor li bacia i piedi¹.

Cette réécriture des aventures d'Europe représente à la fois une traduction du mythe ancien dans le respect de la tradition classique et des éléments que nous avons vu appartenir à l'antiquité, et une expression de la nouvelle poésie du « quattrocento » italien, avec son goût pour l'expression des sentiments les plus communs dans des formes à la fois précieuses et simples.

Pour retourner à Dürer, si nous mettons en comparaison son dessin avec les miniatures que nous avons utilisées comme exemples de l'époque médiévale, nous voyons que c'est une dimension humaine à être récupérée par l'artiste flamand dans

¹ Angelo Poliziano, *Giostra*, I, v. 833-48.

un esquisse qui sent l'effroi, l'angoisse, la passion, la luxure et tous les sentiments que le mythe originaire voulait suggérer; nous avons cru important de nous arrêter un moment sur tout ce discours car c'est exactement cet aspect humain du mythe que l'époque humaniste a su récupérer à avoir fait la fortune du mythe d'Europe dans l'époque immédiatement suivante.

Certes le renouveau de la fortune de la mythologie grecque entre XVe et XVIe siècle doit être attribué à un ensemble de facteurs différents.

En premier lieu la culture de cette époque se caractérise par un regain d'intérêt aux égards des textes et en général des cultures de l'antiquité, telles que la grecque et la latine; cela entraîne des conséquences: le développement des disciplines philologiques porte à la découverte de textes jusqu'à ce moment inconnus, à la publication de textes jamais auparavant édités, et à une attention particulière dans la forme du texte qui doit être le plus possible adhérente à celle originale.

Les mythes, étant un patrimoine de la culture ancienne, deviennent des sujets privilégiés des arts figuratifs dans les milieux cultivés et artistiques, car ils donnent la possibilité de montrer à la fois son érudition et sa propre appartenance à une pensée actuelle (aujourd'hui on dirait d'avant-garde) qui marque désormais l'élite cultivée européenne.

Le mythe d'Europe en particulier met en scène un rapt, ce qui en fait un sujet très aimé par les arts figuratifs, car il contraint l'artiste à représenter une scène de grand dynamisme qui met à l'épreuve sa bravoure, qui permet de jouer sur l'exaltation des anatomies humaines et animales mises en relief par les postures et les mouvements exaspérés et permet d'évoquer des sentiments puissants tels que la peur de l'inconnu, la nostalgie de la terre natale, la fascination du voyage, la sensualité de la séduction amoureuse. Tout cela permet de décliner le sujet de façons différentes, tout en laissant une grande liberté à la créativité de l'artiste.

Le mythe d'Europe doit sa grande fortune pendant la Renaissance à la générale tendance culturelle de l'époque à la récupération de la culture classique, comme nous venons de le dire, mais aussi à des facteurs purement matériels, tel le développement des techniques d'imprimerie qui permettent, à partir de la fin du XVe siècle, une circulation très vaste et très rapide des textes édités dans un pays européen.

C'est le cas des *Métamorphoses* d'Ovide: ce texte, bien qu'étant survécu, en passant par le commentaire et l'allégorisation, au Moyen Âge, connaît son plus grand moment de célébrité pendant les siècles suivants; d'abord parce que, une fois tombées, grâce à l'Humanisme, les restrictions imposées par une culture catholique très rigide, on peut finalement le considérer de façon plus objective pour ce qu'il représente effectivement par rapport à l'époque classique, c'est-à-dire un grand exemple de haute poésie et un compendium de la culture gréco-romaine inégalable; ensuite parce qu'il rencontre le goût de l'époque en fait de motifs et de formes, ce qui en fait une source fondamentale pour tous les artistes et les poètes renaissants et ensuite baroques.

Les très nombreuses éditions de ce texte parues aux XVI^e et XVII^e siècle témoignent de cette énorme fortune; il n'existe pas encore un catalogue exhaustif capable de nous donner les chiffres exactes, mais sur une période d'étendue majeure qui va dès le

début de l'imprimerie jusqu'à l'an 1800 on compte 300 exemplaires, dispersés dans les bibliothèques européennes et américaines². La plupart de ces éditions sont illustrées, surtout celles en vulgaire, destinées comme elles le sont à une diffusion auprès d'un large public qui montre apprécier la présence d'images. Pour les 300 éditions dont on a dit on compte plus de 30000 illustrations. La toute première édition illustrée est une adaptation en langue française parue à Bruges sous le titre significatif de *Bible des poètes* ; ensuite nous avons l'édition de Venise de l'*Ovidio metamorphoseos vulgare* en 1497 de Giovanni des Bonsignori en langue italienne, qui sera réimprimée vingt fois par la suite ; ces deux textes deviennent tout de suite deux répertoires d'images pour artistes et poètes et deux modèles pour toutes les éditions à venir. En effet il faut tenir compte que non toutes les illustrations qui comptent dans le nombre des 30000 sont significatives d'un point de vue artistique, en considération du fait qu'elles sont souvent des copies obtenues parfois sur les mêmes clichés. Les motifs qui justifient ce choix sont souvent d'ordre économique : les plaques en bois ou en cuivre coûtent chers, ainsi que le travail de l'artiste auquel on doit commander une nouvelle illustration. Souvent on utilise les mêmes plaques jusqu'à l'usure, et il n'est pas rare que l'on utilise une série d'images faite pour un livre pour en illustrer un autre, portant un tout autre titre. Cette habitude entraîne un appauvrissement progressif de la figure utilisée qui se trouve de plus en plus simplifiée et qui perd sa valeur artistique, et souvent on a aussi un glissement des signifiés dont il nous paraît intéressant de donner ici un exemple.

En 1557 le graveur Bernard Salomon réalise des gravures pour une édition des *Métamorphoses* parue à Lyon. Ces gravures sont copiées par le graveur de Nuremberg Virgil Solis et utilisées à la fois pour trois adaptations des *Métamorphoses* d'Ovide et pour les *Emblemata* de Nicolaus Reusner. L'explication que ce dernier texte donne du mythe d'Europe prend origine de l'interprétation chrétienne dont nous avons parlé, sauf qu'elle résulte ainsi illustrée par une image ayant un caractère fort érotique tel que l'avait voulu Jean de Tournes pour son adaptation des *Métamorphoses* pour laquelle Bernard Salomon avait expressément travaillé.

² Gerlinde Huber-Rebenich, « L'iconographie de l'enlèvement d'Europe, d'après les éditions des *Métamorphoses* d'Ovide parues jusqu'en 1800 », dans *D'Europe à l'Europe. I*, op. cit., . 169.



Gravure de Bernard Salomon pour les *Métamorphoses d'Ovide figurées*, 1557

C'est donc à quelques détails près la même image qui apparaît accompagnée des mots suivants dans l'édition des Jean de Tournes :

Le haut tonant voulant jouir d'Europe
 Fille de Roy, en beauté admirable,
 Qui lors aux champs jouoit avec sa trope,
 D'un blanc taureau print forme decevable.
 Ainsi mué, la pucelle amiable,
 Le trouvant beau, l'aproche & le manie,
 Monte sur lui, tant il se rend traitable :
 Mais las ! deçus, en fin le vid ravie.

Et de bien différents mots dans le texte de Nicolaus Reusner :

Accipe, mens hominis, regia virgo fuit :
 Per mare quam mundi defert miserabile corpus :
 Saepe tamen patrios respicit illa lares.
 Scilicet humanis mens facta obnoxia curis,
 Te colit, et vero te contemplatur amore :
 Perfruiturque sui cognitione boni.
 Namque bonum summum Deus est, finisque bonorum
 Summus : ab hoc uno vita, salusque datur.

Bien différents les mots, bien différentes les intentions. Le premier texte met en évidence le caractère érotique, fortement sensuel de l'épisode mythologique, où tout

paraît confluer vers le but de la séduction ; le second ignore totalement les implications mondaines du récit, qui devient simple prétexte pour un enseignement doctrinaire pour lequel l'illustration tirée de Bernard Salomon apparaît évidemment trop hardie.

Mais les modèles ne représentent pas toujours une occasion d'égarement dans les intentions des graveurs. Il y a aussi les véritables artistes, qui profitent eux aussi des exemples de leurs prédécesseurs, mais qui savent aussi marquer leur distance par rapport à eux en réalisant des gravures marquées souvent par une grande originalité, qui apparaît évidente des interprétations tout à fait divergentes qu'elles donnent du sujet.

C'est le cas des eaux-fortes d'Antonio Tempesta et des gravures sur bois de Johannes Steinmann qui s'inspirent tous les deux encore une fois au travail de Salomon, mais qui donnent deux visions opposées de la même scène.



Antonio Tempesta, eaux-forte, avant 1598

L'Europe de Tempesta a une expression craintive, un regard de désolation, et les compagnes restées sur la plage s'élancent pour la retenir et l'appeler.



Johannes Steinmann, gravure sur bois, 1582.

Steinmann présente une Europe au regard résolue, qui se tient des deux mains aux cornes du taureau, tandis que celui-ci lèche ses babines avec un regard presque fou, ce qui donne à la scène un caractère érotique et allusif que Tempesta ne suggérait pas.

Ce bref excursus dans les éditions de *Métamorphoses* ovidiennes nous sert surtout à cerner l'importance de ce texte dans la fixation d'une particulière iconographie du mythe tout comme l'importance acquise par le motif mythologique à l'époque renaissante. La présence d'éléments érotiques que nous avons remarquée souligne un goût qui se fait de plus en plus indépendant des dictées ecclésiastiques.

b) Europe comme motif ornemental

La diffusion énorme des éditions des *Métamorphoses* met à disposition des artistes et des artisans un répertoire très vaste de motifs ornementaux très appréciés et familiers aux clients riches et cultivés.

Nous retrouvons le motif d'Europe sur de différentes typologies d'objet, ce qui témoigne de sa popularité de caractère plutôt commercial. Nous en avons des exemples sur les « cassoni » de noce, les faïences, les meubles et d'autres objets qui témoignent de la récupération du signifié originaire du mythe, qui est celui de célébrer les puissances de l'amour et l'union des amants.



Liberale Da Verona, L'enlèvement d'Europe, 1599
Panneau - 39 cm x 118 cm - Paris, musée du Louvre
© [Louvre.edu], Photo Béatrice Oravec

Pour faire un exemple de ce que nous venons de dire, cette image peinte par Liberale da Verona est utilisée pour décorer un coffre de mariage, selon la tradition ancienne qui fait du mythe d'Europe le symbole de la puissance des passions amoureuses, et qui le rend donc apte à célébrer l'union des deux personnes dans le mariage. Ici nous avons une représentation simultanée, qui met ensemble dans la même image des moments différents du mythe. En particulier nous avons sur la droite le moment de la séduction, avec Europe qui, confiante, monte sur le dos du taureau parmi les amies encore en fête, et sur la gauche le moment de l'enlèvement, avec Europe qui regarde derrière soi, vers le rivage où les amies effrayées viennent de passer de la gaieté à l'inquiétude. Encore plus à gauche Europe est représentée en compagnie d'un homme, qui représente Zeus ayant abandonné son aspect de taureau, qui marche sur un rivage, évidemment celui de Crète où les deux amants viennent d'arriver. La

représentation est encore très proche de celles médiévales, ainsi que l'occasion de son exécution.

Une autre peinture sur un coffre de mariage est celle de Bartolomeo di Giovanni ; ici nous avons déjà une représentation plus de synthèse, qui va dans la direction relevée par Huber-Rebenich dans un article présenté au colloque de l'ENS à Tours en 1997³ pendant le XVI^e siècle, quand on passe de la représentation des différentes phases du mythe dans le même tableau à la représentation d'un seul moment de plus intense dramatisation.



Bartolomeo di Giovanni, Le Cortège de Thétis - détail : Europe
Panneau, 42, Paris, musée du Louvre

Ici Europe est l'une des figures du cortège de Thétis. Elle est représentée à califourchon du taureau parmi les divinités marines du groupe, ce qui renvoie à la tradition d'Europe comme figure liée à la mythologie marine. Le mythe est réduit ici à motif ornemental toujours renvoyant à l'exaltation de la passion amoureuse, ainsi qu'il se passe dans la peinture réalisée par le Pérugin pour le Studio d'Isabelle d'Este à Mantoue intitulée *Le combat de l'amour et de la chasteté* de 1503.

³ G. Huber-Rebenich, *D'Europe à l'Europe I*, op. cit.



Pérugin, Le combat de l'Amour et de la Chasteté, détail : Europe
Huile sur toile - 160 cm x 191 cm - Paris, musée du Louvre

En premier plan le Pérugin représente les amours de Psyché, tandis qu'Europe se trouve en arrière-plan, toujours sur le taureau, en train d'aborder le rivage où Apollon l'attend.

Nous voyons dans ces exemples, outre que le témoignage de la popularité du mythe, que l'histoire d'Europe se trouve souvent réduite à simple motif ornemental pour des peintures ayant un sujet principal différent.

Un phénomène pareil peut être observé en littérature. Les gens de lettres connaissent bien les mythes anciens, qui appartiennent au bagage minimum de notions demandé à quiconque veuille faire partie de droit au monde cultivé. Les gens de lettres se confrontent donc souvent avec les sujets mythologiques. Généralement, toutefois, il s'agit seulement de montrer son érudition ou bien de rendre plus plaisante et au même temps plus familière la matière traitée par l'insertion de motifs connus par le public et d'images hautement suggestives et souvent de caractère érotique ou sentimental.

C'est le cas d'Europe, motif qui se prête bien à ces types d'usages, et qui risque souvent d'être réduit à simple motif ornemental, sans qu'il lui soit ajouté rien de significatif et d'original par rapport à la tradition.

Nous avons ainsi plusieurs exemples de traductions des textes anciens qui sont à la base du mythe et qui présentent souvent le caractère de simples exercices de style de la part de poètes d'une certaine importance dans le panorama littéraire de l'époque⁴.

Dans le milieu français un livre intitulé *Le Petit Œuvre d'Amour* (1537 ou 1538) dont l'auteur reste inconnu (il est souvent attribué à Maurice Scève, mais il n'y a aucune certitude à ce propos) en décasyllabe traduit un poème attribué à Moschos où Éros menace Zeus de l'attacher, lui «taureau d'Europe», au joug s'il ne lui assurera pas une

⁴ Des extraits des quelques-unes des traductions ici prises en examen se trouvent dans l'Appendice A.

bonne moisson dans ses champs. La traduction est assez fidèle, sauf pour un petit épisode ajouté.

Clément Marot traduit les deux premiers livres des *Métamorphoses* d'Ovide en 1556.

Jean-Antoine de Baïf traduit l'*Europé* de Moschos (1552) en amplifiant tous les épisodes présents dans l'original jusqu'à arriver à donner un texte de 400 décasyllabes à front des 166 vers de Moschos ; le poète s'attarde surtout dans les descriptions, avec un penchant bien typique de son époque pour les éléments décoratifs, ce qui va dans le sens de notre enquête qui vise à souligner la réduction du mythe de l'enlèvement d'Europe à pur motif littéraire. Le poète s'attarde ici sur la description du réveil d'Europe, sur la bienvenue qu'elle donne à ses compagnes au matin, sur la cueillette des fleurs, sur la démarche du taureau vers la mer, etc., sans toutefois ajouter rien de significatif au mythe. Encore il renforce le caractère érotique de l'épisode en dessinant une Europe plus audacieuse, qui porte les cheveux épars au contraire de ses sages amies aux cheveux bien nouées, qui s'approche la première au taureau qui s'est arrêté devant les « jambes de sa belle » et pas devant ses « pieds » comme chez Moschos. Encore, le narrateur prend souvent la parole pour anticiper des événements, pour prendre ses distances de l'ingénue fille qui court insoucieuse vers son destin. Le poète fait donc de cette traduction un morceau de bravoure à la manière des poètes modernes, tout en confirmant le caractère purement instrumental du motif d'Europe, qui s'avère être un bon sujet pour un exercice littéraire.

Rémy Belleau traduit toutes les *Odes anacréontiques* en 1556, pour faire ses épreuves de poète débutant. Entre ces poèmes il y a la 35^e ode « Sur un tableau du ravissement d'Europe », qui souligne son caractère d'ecphrasis marquant une différence par rapport au texte original.

D'autres nouveautés par rapport au texte de départ ont été détectées de façon très ponctuelle par Rémy Poignault dans un article où il prend en examen les textes de quelques poètes français du XVI^e siècle ayant pour sujet Europe, auquel on se rattache ici⁵ : entre autres l'inversion de certains vers, le dénouement de certaines expressions grecques en périphrases, la substitution de l'expression qui signifie en grecque « pucelle sydonienne » avec le nom d'Europe, le soulignement de la puissance physique et de l'impétuosité du taureau, qui semble provenir plutôt de Sénèque (chœur de la *Phèdre*) que de la tradition grecque. Ces quelques remaniements voulus par le poète, qui pour le reste est très attentif à se maintenir fidèle à la musicalité et à la structure du texte original, visent à souligner le caractère érotique de l'aventure d'Europe, ce qui est une constante chez les poètes renaissants comme nous allons le voir.

En Italie nous avons un exemple de réécriture du même type dans un des idylles de Giovan Battista Marino qui composent le recueil de *La Sampogna*. Cet idylle, intitulé *Europe*, est publié isolé déjà en 1607, mais il est présenté déjà comme faisant partie du projet de *La Sampogna* qui apparaît en 1620. À propos de ce poème de 552 vers Leopardi écrit que Marino « non fè che dilatare e allungare, vale a dire, corrompere »

⁵ Pour toute cette partie voir Rémy Poignault, « Réécriture de Moschos, Horace, Ovide et des Anacréontiques : Europe vue par quelques poètes de la Renaissance », dans *D'Europe à l'Europe I*, op.cit., p. 289-315.

le seconde idylle de Moschos. Jugement évidemment dicté d'une mentalité qui regarde à l'Antiquité comme au sommet de la grandeur humaine dans les lettres et qui rejette toutes les élaborations formelles et les complications de la poésie « secentista », mais qui met en évidence encore une fois le caractère de réécriture du texte de Marino. Selon des études postérieures à Leopardi l'idylle de *La Sampogna* serait inspiré aussi dans les *Dyonisiaques* de Nonno de Panopolis, et Marino aurait lu les deux textes anciens en traduction : en français (traduction d'Henri Estienne) celui de Moschos et en latin celui de Nonno.

Le poème de Marino reprend tous les éléments typiques de la tradition du mythe d'Europe, à partir de la cueillette des fleurs, jusqu'au cortège marin, aux lamentations d'Europe, l'arrivée à Crète et l'attribution du nom d'Europe à la partie occidentale du monde. Aucune élément relevant est ajouté, sinon la description des différentes façons de faire la cour à la jeune fille adoptées par les différentes fleurs.

L'immortale amaranto,
Vago d'esser reciso
Dala nova d'Amor Parca innocente,
parea da man sì bella amar la morte.
Il pieghevole acanto
Al'edra et ala vite
invidiò le braccia,
per far tenacemente
a cotanta beltà dolce catena.
La gentil mammoletta,
dal caro peso oppressa
di quelle vaghe piante,
d'amoroso pallor tinta la guancia,
tramortì di dolcezza in braccio all'erba.

Cependant cette partie ne peut pas être considérée une véritable nouveauté pour la tradition du mythe, puisque il touche seulement à l'esthétique de l'épisode, selon le goût de la poésie baroque, sans que cela change en rien la signification du mythe ancien.

Au-delà de ces réécritures des textes anciens il est assez difficile de trouver des textes originales sur le sujet d'Europe entre XVI^e et XVII^e siècle, sinon, encore une fois, sous la forme de simple motifs littéraires utilisés à l'intérieur de textes de différent sujet, tout comme dans les peintures que nous venons de voir. Nous pouvons porter quelques exemples tirés de la poésie française.

On peut utiliser la référence à Europe comme un moyen pour exhiber sa propre érudition, comme c'est le cas chez Ronsard, dans l'« Hymne de Calais et de Zetes » (*Second livre des Hymnes*, 1556) quand Phynée se présente aux Argonautes par ces mots : « Et s'encore il est vray qu'Agenor fut mon pere, / Ayant pour sœur Europe, & Cadmus pour mon frère ».

Mais le plus souvent la présence d'Europe sert à d'autres buts. En 1549 Joachim du Bellay dans ses *Vers lyriques*, utilise l'exemple d'Europe et de quelques autres femmes dupées et aimées par Jupiter, pour mettre en garde les deux demoiselles auxquelles il

s'adresse et les convaincre à préférer un mariage sûr et humble aux feux fragiles de la passion ; les femmes aimées par Jupiter sont évoquées par des périphrases, dont la suivante est dédiée à la figure d'Europe :

Voulez-vous que ma plume ecrive
Comment dessus la verde ryve
De Cadme la peu fine seur,
Eloignant sa fidele trope,
Osa presser la blanche crope
Du divin Thaureau ravisseur ?

La seule nouveauté introduite ici par Du Bellay est une audace inédite d'Europe qui prend l'initiative de s'éloigner des compagnes. Pour le reste les vers semblent inspirés de la tradition ovidienne, comme le confirment la blancheur du taureau et la hardiesse d'Europe qui monte sur sa croupe.

Si l'intention de Du Bellay dans le dernier exemple que nous avons vu était de type moral, il est plus fréquent de voir Europe devenir un motif galant dans la poésie d'amour ; Ronsard s'en sert pour exalter la beauté de son aimée, qu'il craint voir ravie par un dieu tombé amoureux d'elle, dans les *Sonnets et madrigals pour Astrée* de 1578.

Je pensois voir Europe sur la mer,
Et tous les vents en ton voile enfermer,
Tremblant de peur te regardant si belle,
Que quelque Dieu ne te ravist au Cieux,
Et ne te fit une essence immortelle.

Ici Jupiter tombe amoureux d'Europe en la voyant traverser la mer avec son voile qui flotte derrière elle et il décide de l'élever au ciel, ce qui représente un écart par rapport à la tradition, voulu pour plier le mythe aux exigences de l'occasion poétique. Si le poète imagine ici Jupiter comme un rival capable de lui envoler sa douce proie, dans un autre poème il se compare à la figure du taureau qui peut approcher la beauté rayonnante de la femme aimée :

Las ! que ne suis-je en cette trope
Un Dieu caché soubz un Toreau,
Je ravirois encore Europe
Au beau milieu de ce troupeau.

Le même désir d'être transformé en « taureau blandissant », sinon en pluie d'or, est exprimé par la poète dans *Le premier livre des Amours* (1552) .

Encore chez Ronsard Europe devient un symbole de l'amour malheureux dont le poète lui-même vit l'expérience dans « À Madelaine » (*Troisième livre des Odes*, 1550) : si Madelaine veut broder un sujet piteux le poète lui conseille de broder son propre tourment de jeune épouse d'un « vieil mary » et non pas les histoires de Hyacinthe, Europe et Narcisse, qui n'ont assurément pas plus souffert qu'elle. Ronsard rapproche ici de façon originale l'histoire d'Europe à de typiques exemples d'amours tragiques de la mythologie grecque. En effet l'amour d'Europe ne se termine pas de

façon tellement tragique, mais probablement Ronsard s'inspire ici de la figure ovidienne d'Europe, qui se plaint de sa triste situation et de la solitude qu'elle souffre loin de la terre natale.

La connotation négative du mythe est encore présente dans une élégie de Ronsard (livre III des *Élégies*, XIV, antérieur à 1565) dédiée à Marie Stuart qui est séparée de Charles IX par la mer, élément négatif pour elle comme il l'a été pour Europe :

Vous n'estes seule à qui ceste marine
S'est fait connoistre envieuse & maligne.
Hero le sçait, Helles, & cette là
Que le Toreau desguisé viola,
Qui fut ensemble & si sage et si belle,
Que nostre Europe a porté le nom d'elle.

Ici c'est l'Europe d'Horace, victime de la brutalité de Jupiter, à être présente à l'auteur, qui cependant n'hésite pas, dans d'autres occasions, à utiliser le mythe d'Europe comme motif pour célébrer les puissances d'amour et pour justifier les imprudences que la passion pousse à commettre. Dans une autre de ses élégies (*Recueil de nouvelles poésies*, 1594), le poète porte l'exemple des amours de Jupiter et d'Europe pour convaincre une dame de condition sociale supérieure à accepter sa cour, pour ce que l'amour justifie même le choix de rabaisser sa condition pour jouir des plaisirs de la passion, comme le démontre la transformation en bête de Jupiter, roi des dieux. Ou si cela se révélait impossible dans cette vie le poète imagine que dans l'autre vie toute barrière sociale tombera et il peut ainsi dire :

Nous irons pas à pas après les grandes Deesses,
Qui jadis en vivant des Dieux furent maîtresses,
Helene, Europe, Io [...].

Le plus souvent c'est quand même le motif galant qui prévaut et qui fait choisir au poète l'exemple d'Europe comme une louange pour la dédicataire. Dans une élégie écrite en occasion du départ de Marie Stuart pour l'Écosse le poète compare la princesse aux favorites des dieux de la mythologie pour montrer que la beauté de Marie surclasse celle des autres (« Élégie à H. L'Huillier » dans *Recueil des Nouvelles Poésies*, 1563): « Car celle que porta le Beuf Sydonien, / Que le cygne trompa, près d'elle ne sont rien ».

Le motif galant se colore parfois des teintes d'un érotisme plus marqué, comme dans le *Premier Livre des Amours* de Ronsard (1553), qui dit à propos des seins de sa femme:

S'Europe avoit l'estomach aussi beau,
De t'estre fait, Jupiter, un toreau,
Je te pardonne.

Le motif des seins d'Europe était déjà présent dans la tradition qui soulignait chez Nonno de Panopolis (*Dyonisiaques*, I, v. 71) et chez Achille de Tatius (*Leucippé et*

Clitophon, I, 10-11) la transparence des vêtements d'Europe ou la caresse du vent sur sa peau durant la traversée de la mer. Quelques lignes après la citation Ronsard n'oublie pas toutefois d'exprimer le désir de pouvoir se retransformer en homme une fois la nuit descendue pour pouvoir jouir de plus grands plaisirs avec sa belle.

Cette hardiesse dans la poésie érotique est tout à fait commune chez le poète qui se pousse à des images encore plus allusives, comme le fait par exemple Marc Papillon de Lasphrise dans les *Amours de Téophile* ; celui-ci souhaite se transformer comme Jupiter pour jouir de la femme qui est à la fois Danaé, Europe et la toison d'or, ce qui le pousse à dire qu'il voudrait devenir pluie et taureau comme Jupiter, mais aussi le Jason de la situation. Les quatrains dédiés à ce sujet se terminent ainsi : « Que ne suis-je échangé en taureau blanchissant, / Pour paistre, bienheureux, en ta belle prerie ? », image dans laquelle nous avons une allusion très claire à l'acte amoureux mais où se rejoignent aussi d'autres thèmes chers au poète, tel que celui du couvent de Saint Julien du Pré, où le Téophile du titre fait son noviciat, et ceux du jeu lexical avec le pré et l'or qui lui permet de suggérer l'anagramme du nom de l'aimée, telle Renée Le Poulchre.

À tel point le mythe est réduit parfois à simple motif littéraire qu'on s'en sert donc pour des allusions un peu grossières ainsi que pour des véritables plaisanteries poétiques, comme le fait Rémy Belleau dans un poème (« Les cornes ») faisant partie de ses *Petites inventions*, qui vise à consoler un ami cocu en évoquant tous les cocus célèbres qui lui sont compagnons dans la mésaventure : entre ceux-ci il nomme aussi Jupiter :

Iupiter amoureux d'Europe,
Epris de la belle Antiope,
Changea-t-il pas de poil, de peau,
Pour l'une se faisant un taureau,
Et pour l'autre un cornu satyre
Pour mieux déguiser son martyre ?

Encore le mythe est utilisé dans un autre sens là où les poètes mettent l'accent sur le caractère stellaire de la légende, en évoquant la transformation du taureau en constellation sous le signe de laquelle le printemps ouvre le nouveau cycle vital de l'année. Dans cette idée du taureau à la fois amant d'Europe et constellation printanière s'unissent les deux motifs de la puissance d'amour et du renouveau de la nature, qui prend son élan de cette puissance vitale fondamentale. Dans ces cas c'est le taureau à être au centre de l'évocation du mythe, tandis qu'Europe est présente seulement comme déterminant du sujet en question (le taureau dont on parle est la constellation qui s'est formée à la suite de l'entreprise amoureuse de Jupiter). Le motif est utilisé ici surtout pour exalter la grandeur du dédicataire, qui apparaît au début du poème et qui rejoint ainsi la gloire des dieux célestes⁶ à travers le parcours poétique, qui se conclut sur l'apothéose du taureau transformé en constellation.

⁶ Pour ce thème voir les poèmes de Du Bellay, « Chant de l'amour et du printemps » et « Chant de l'amour et de l'hiver », dans *Divers jeux rustiques*, 1558 et « Sur le papat de Paul IV », dans *Poésies diverses* et de Ronsard, « Avant-venue du printemps », dans *Premier livre des Odes*, 1550).

De plus en plus Europe se fait dans la poésie motif galant et mondaine, bon pour flatter les grands comme le témoigne encore sa présence, beaucoup plus tard, dans un poème d'Isaac de Benserade (Paris, 1613- Gentilly, 1691), poète de cour de Louis XIV, qui compose les *Métamorphoses d'Ovide en Rondeaux* pour le Dauphin, dont les vers dédiés à l'épisode d'Europe se présentent ainsi :

Quand on est belle, on fait bien du fracas ;
La jeune Europe avoit beaucoup d'apas,
Et Jupiter de qui l'ame estoit tendre
Se void contraint pour elle de descendre
En taureau blanc qui la suit pas à pas.

Elle s'y jouë, elle y prend ses ébas,
Et met sur luy ses membres délicas :
Tout sied fort bien, quoy qu'on veuille entreprendre

Quand on est belle.

Avec sa charge, & sans qu'il en soit las,
De la mer vaste il passe à nâge un bras,
Il na faut plus songer à se defendre,
Il n'est plus temps de penser qu'à se rendre,
Quelle fortune aussi ne court on pas

Quand on est belle ?

c) La grande peinture

Pour retourner dans le spécifique des arts figuratifs, il faut dire aussi, après cet excursus sur l'usage du mythe en question comme d'un élément décoratif secondaire, que les peintres des siècles XVI^e et XVII^e choisissent pourtant souvent de faire de l'enlèvement d'Europe le sujet principal de leurs tableaux, ce qui témoigne encore une fois de son effective fortune à cette époque.

Il est intéressant à ce sujet d'aller voir ce que les grands protagonistes de la peinture choisissent de mettre tour à tour en relief. Il vaut la peine d'analyser de plus près quelques-unes des grandes peintures de l'époque pour comprendre ce qui en fait l'originalité et la grandeur et pour pouvoir mieux interpréter les œuvres qui s'inspirent de ceux grands modèles dans les siècles suivants.

C'est justement aux grands peintres renaissants que l'on doit la récupération du sens original du mythe, c'est-à-dire en particulier de son contenu fortement sentimental, lié donc avant tout à la volonté de raconter et d'expliquer les passions de l'homme et sa rencontre avec le divin. Ce contenu étant interdit en époque médiévale il faut attendre l'humanisme pour que les possibilités expressives des artistes soient libérées par les contraintes plus fortes d'ordre idéologique.

Les plus célèbres interprétations picturales du mythe d'Europe au XVI^e siècle sont dues à deux peintres de l'école vénitienne, le Véronèse et le Titien, et deviennent des modèles pour toutes les deux siècles à venir (n'oublions pas à ce propos que presque

la moitié des éditions des *Métamorphoses* d'Ovide dont nous avons déjà souligné l'importance sont publiées dans la lagune, entre autres celle de l'*Ovide vulgarisé* de 1497). De leurs œuvres on peut dire à raison qu'il s'agit des produits d'une sensibilité fortement humaniste, dans le sens que le mythe est vu ici comme quelque chose qui peut à la limite être vraiment utile à affronter l'expérience humaine de la vie, sans qu'il soit présent aucune finalité politique particulière ou sans qu'il soit établi aucun lien entre le mythe d'Europe et la géographie de notre continent.



Tiziano, *Il ratto d'Europa*, 1559-1562, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Le tableau du Titien (Tiziano Vecellio, dit le Titien, Pieve di Cadore vers 1488/1490 – Venise, 1576) est réalisé par le peintre dans le cycle des « poesie » (poésies), tableaux de fantaisie, généralement inspirés des sujets mythologiques, souvent tirés des *Métamorphoses* d'Ovide, destinés à l'infant Philippe (1527-1598) fils de l'empereur Charles V. Le Titien, peintre officiel de la République de Venise, jouit d'une grande renommée déjà à l'époque de la commission, ce qui lui donne une liberté dans le traitement des sujets qui n'est pas imaginable pour d'autres peintres d'importance mineure.

Ce tableau a été commissionné pour un « camerino » privé de Philippe (devenu entre-temps Philippe II après l'abdication de son père) dont on ne sait s'il a vraiment existé,

mais qui justifie tout de même l'intimisme et l'érotisme de cette peinture qui n'aurait pas été apte à décorer un salon officiel.

Le Titien choisit de représenter une Europe décidément inspirée des écrits d'Ovide, sans tenir compte des interprétations plus ou moins chrétiennes ou morales qui existaient à l'époque. Dans une lettre à Philippe II il explique d'avoir voulu pour ses « poesie » une peinture difficile, audace, compliqué du point de vue formelle, capable de mettre en relief l'habileté du peintre par la variété des poses, les effets de lumières, et les choix de composition. Toutefois il faut dire que, nonobstant cette déclaration de goût maniériste, il reste évident chez lui une forte formation classique qui conserve à l'ensemble du tableau qui nous intéresse ici grande harmonie et lisibilité.

Europe est représentée ici durant le traversée de la mer qui s'avère être d'un dynamisme tellement brutale que la jeune fille se trouve presque renversée sur le dos du taureau dans l'acte de retenir désespérément son voile qui flotte. Au dynamisme du taureau fait pendant le vol des angelots qui paraissent destinés à rester en retard par rapport au couple qui court en laissant une striée d'écume dans l'eau et qui se trouve pressée, presque, dans un coin du tableau comme si le peintre lui-même avait pu à peine les figer dans un « photogramme » avant de les voir sortir de son champ visuel. La solution proposée par le Titien est d'une nouveauté énorme, et met l'accent sur les sentiments de la jeune fille que nous pouvons imaginer épouvantée, angoissée, surprise par la violence du taureau auquel son attitude voluptueuse peut suggérer un abandon volontaire au début de la course.

Plusieurs interprétations critiques ont voulu voir dans ce tableau l'expression d'une volonté moralisante ou, dans le sillon des gender-studies, d'une espèce d'allégorie du viol qui va suivre la traversée et qui commence avec la perte de l'innocence de la part d'une Europe qui se trouve tout à coup effrayée par ce qu'elle avait cru un jeu de jeune fille. Certes il ne faut pas oublier que ce tableau fait partie d'un cycle qui représente d'autres mythes grecs faisant allusion aux dangers des passions, aux punitions qui attendent ceux qui osent aimer une divinité (Actéon) et semble donc avoir un prétexte moral assez évident. On aurait vu dans les poissons menaçants qui nagent dans l'eau (en italien « pesci-diavolo ») l'expression des périls qui se cachent derrière les amours passionnés.

De notre part nous préférons voir dans ce tableau la récupération des éléments fondamentaux du mythe païen (tels le voile qui flotte, la frayeur d'Europe qui retire ses pieds pour ne pas se baigner, le désespoir des compagnes d'Europe dans le lointain) dans une volonté purement esthétique, qui fait du sentiment de frayeur d'Europe non pas un repoussoir pour les désirs passionnés des jeunes filles, mais plutôt un ultérieur motif de charme pour une aventure qui se charge d'érotisme et de mouvement et qui permet à l'artiste de remplir les vœux exprimés dans sa lettre à Philippe II de réaliser une peinture maniériste, dans le but, comme il le dit, de procurer « plaisir » aux spectateurs de ce spectacle qui semble se produire dans l'espace tout aussi bien que dans le temps du regard qui contemple cette œuvre magnifique. Par exemple, Europe apparaît ici comme une belle femme habillée à la façon du XVI^e siècle, portant ce qu'on appelait un « schiavonetto », une tunique légère que les femmes vénitienes utilisaient pour la toilette et le bain qui, une fois

mouillée, révèle les formes du corps plutôt qu'elle ne le cache ; de plus, le peintre choisit de la tradition seulement les éléments qui peuvent en quelque sorte être utilisés pour mettre l'accent sur le caractère hédoniste de la scène, comme les angelots de Lucien dans les *Dialogues marins*, le sein à demi découvert d'Achille Tatius, le dauphin de Moschos. C'est un autre fait qui confirme à nos yeux la finalité principale du peintre comme étant le plaisir des yeux.

Nous voyons ici le plus bel exemple de l'interprétation humaniste du mythe dont nous avons parlé au début de cette section en faisant les noms de Dürer et de Poliziano. Si nous allons relire les vers de ce dernier nous verrons de nombreux points de contact entre le tableau du maître de Cadore et la poésie de Poliziano, que le peintre connaissait sans doute. Encore le dynamisme que nous avons vu pour la première fois chez Dürer, c'est le même que nous retrouvons chez le Titien, qui ne peut pas l'avoir adopté à partir des maîtres classiques auxquelles il s'inspirait d'habitude. Nous voyons donc ici la parfaite réalisation de l'aspiration qui se manifeste chez le graveur allemand et chez le poète italien grâce à un artiste qui a su mettre ensemble la nouveauté des techniques, la puissance des sentiments, la connaissance des sources, le goût décoratif et la vitalité d'une véritable renaissance du mythe classique.

Il y a dans ce tableaux des éléments qui anticipent de façon évidente le goût de la peinture baroque : la lumière livide, les tons chauds des couleurs dans lesquels les figures semblent perdre leurs contours et devenir des pures taches en mouvement, la perspective oblique et fuyante qui suggère la profondeur.

Toutefois ces éléments, qui feront de plus en plus partie de la chiffre du Titien dans la dernière période, ne semblent pas suggérer la prévalence d'un contenu explicite et angoissant qui ferait l'objet d'un enseignement moral dans sa production, mais plutôt l'expressions inconsciente d'une sensibilité nouvelle qui ne se reconnaît plus dans les symétries et la régularité de la Renaissance et qui ne perçoit plus un contraste absolu entre la vie et la mort, la volupté et la frayeur, la beauté et la force brute, et qui fera vraiment la nouveauté de l'art baroque.



Veronese, 1580 ca., Sala dell'Anticollégio du Palais des Doges, Venise

Dans la peinture de Véronèse (Paolo Cagliari, dit le Véronèse, Vérone, 1528 – Venise, 1588) nous avons une atmosphère tout à fait différente que dans l'autre grand modèle renaissance de Tiziano ; tout ici évoque la galanterie et le calme ; la peinture pourrait être définie apollinienne face à celle, tout à fait dionysiaque, de Titien. L'intention est purement décorative, comme le montre bien le choix du moment représenté, celui de la toilette qui précède l'enlèvement ; ce moment constitue en fait un motif très répandu dans la peinture galante du XVI^e siècle. Nous avons l'impression d'assister aux préparatifs pour un mariage, rien n'est laissé au hasard, tout ce qui va se passer est prévu, ce qui enlève au tableau tout caractère d'inquiétude, et marque la plus grande distance du tableau du Titien, comme le montrent bien les chérubins qui s'opposent de façon presque symétrique aux poissons diaboliques du cortège voulu par l'autre.

Cette peinture est plus proche que celle du Titien à la valeur décorative du mythe d'Europe dont nous avons parlé ; en effet, le tableau est commissionné à Véronèse par un membre d'une très noble famille vénitienne, Jacopo Contarini, probablement en occasion d'un mariage (comme le montre, entre autres éléments, le sein découvert d'Europe, signal distinctif des jeunes épouses), selon la tradition qui voyait dans le

mythe d'Europe surtout un mythe hiérogamique. C'est pour cela que le peintre choisit une représentation simultanée, selon un goût archaisant typique de l'époque ; c'est encore pour aller à l'encontre des goûts du public que le moment élu pour le premier plan résulte celui de la toilette qui précède le rapt, et qui vient à coïncider ici avec une scène de préparatifs de mariage. Encore, la riche texture des étoffes brodées, les vêtements contemporains des jeunes filles et d'Europe elle-même, l'attitude paisible du taureau qui ressemble ici à un bœuf, la lumière claire, fraîche, les surfaces polies, les couleurs claires et tendres, l'attitude des personnages (avec le geste timide d'Europe vue de dos sur le taureau qui voudrait être un geste de frayeur), tout le climat du tableau, contribuent à donner une impression mondaine, élégante, de scène qui se déroule dans le beau monde des riches familles vénitiennes ; Europe semble consciente du destin glorieux qui l'attend, et qui lui est réservé à cause de sa naissance et de sa noblesse.

La multiplication des instants représentés, la centralité du moment de la toilette, l'atmosphère détendue de ce tableau dispersent la tension que le Titien avait voulu concentrer dans un seul instant fugace ; il n'y a plus de drame, il n'y a plus de densité de sentiment, il n'y a plus de trouble ; et pourtant c'est à ce tableau que s'inspirent la plupart des artistes qui affrontent le sujet d'Europe dans les presque deux siècles suivants. Bien que resté pour longtemps inaccessible aux public ce tableau voit immédiatement de nombreuses copies et reproductions de toute sorte, qui se multiplient à tous les niveaux d'habileté artistique.

Par contre, le tableau du Titien, bien que connu, reste à peu près unique dans son genre. Il lui arrive de subir le même sort destiné à la table peinte en 1540 environ par le Tintoret (Jacopo Robusti, dit le Tintoret, Venezia 1519-1594) qui avait donné une représentation d'*Europe sur le taureau* faisant partie d'une série de 14 peintures octogonales inspirées des *Métamorphoses* d'Ovide, aujourd'hui dans la Galerie des Estes à Modène. L'originalité de cette représentation qui propose une perspective très audacieuse, du bas vers le haut, très synthétique, avec le taureau qui va se lever après avoir reçu la jeune fille sur son dos, aux couleurs très violents, aux clairs-obscurs très marqués, lui avait empêché d'avoir une grande suite exactement comme il s'était passé pour le Titien.

Dans le sillon de Véronèse le mythe d'Europe prend donc de plus en plus en peinture un caractère galant et courtois qui faillit stériliser la prégnance de signifié du mythe original.

Annibale Carrache (1560-1609) affirme s'être inspiré du style du Titien pour son frise de quatre peintures inspirées du sujet d'Europe dans la Salle d'Europe (1583-1584) du palais Fava à Bologne, mais non pas de façon spécifique à son *Enlèvement d'Europe*, qu'il devait pourtant connaître ; dans une autre occasion le peintre bolonais se mesure encore avec le sujet d'Europe pour un médaillon peint vers 1597-1600 pour la galerie du Palais Farnèse de Rome, peinture qui ne semble avoir aucun lien avec le succès considérable que le mythe d'Europe connaît dans ces années-là parmi les peintres bolonais.

Entre autres, Guido Reni (1575-1642) donne plusieurs versions du sujet vraisemblablement inspirées de l'exemple de Véronèse, en soulignant encore plus l'élégance et l'érotisme de la situation⁷.

Beaucoup de peintres italiens se sont confrontés au sujet d'Europe à partir des deux grands exemples que nous avons pris en examen ; parmi les autres Guido Cagnacci (1601-1663), Carlo Cignani (1628-1719), Bernardo Cavallino (1606-1656), Mattia Preti (1613-1699), Pier Francesco Mola (1612-1666), Carlo Maratta (1625-1713), Alessandro Varotari dit le Padovanino (1588-1649) et Bernardo Strozzi. À l'exception de Guido Cagnacci, qui donne une interprétation du sujet centré sur le nu féminin où la présence d'Europe n'est qu'un prétexte, les autres peintres ici cités se limitent le plus souvent à développer le modèle de Véronèse dans le sens d'une majeure légèreté et galanterie, dans des atmosphères de plus en plus statiques et sereines.

Quand les peintres portent une certaine attention au paysage cela tourne inévitablement à l'Arcadie, tant en Italie qu'en France, avec Claude le Lorrain, par exemple, et Simon Vouet.

Peter Paul Rubens (Siegen 1577-Anversa 1640) donne sa version du mythe en 1636 environs, avec un ébauche d'un tableau destiné à être réalisé ensuite par un de ses élèves. Rubens avait réalisé une copie célèbre du tableau du Titien dans sa période de Madrid en 1630, mais ici il paraît donner une version du mythe beaucoup plus édulcorée, en repoussant la caractère dramatique voulu par le peintre vénitien.

Pourtant c'est souvent du côté de la peinture nordique que nous avons plus d'exemples d'originalité dans l'interprétation des mythes anciens. On remarque d'abord chez ces peintres une plus grande liberté interprétative par rapport au mythe classique ; ils ont plus de facilité à introduire des inventions nouvelles, comme nous le voyons chez Rembrandt, qui ouvre un peu la voie aux expériences de ce type. Dans la gravure que nous avons déjà prise en examen il entre en jeu des facteurs pratiques qui rendent plus difficile l'introduction de nouveautés, qui est par contre plus évidente dans la peinture. On peut remarquer en outre une tendance à donner plus d'importance à l'étude du paysage, comme chez Rembrandt (1606-1669) et Van Everdingen, tandis que ces mêmes peintres restent plus indifférents au drame des sentiments sur lequel les Italiens focalisent de façon plus nette.

Rembrandt, en particulier, donne un tableau reparté en deux: d'un côté nous avons le groupe des suivantes, sur l'une desquelles tombe une lumière directe qui souligne son geste d'épouvante et de désespérément, tandis qu'un riche char en deuxième plan introduit un élément contemporain, qui s'accorde au paysage urbain et portuaire sur le fond qui rappelle, avec sa lumière baignée, les nuances denses et les forts clair-obscur un paysage décidément nordique, qui contraste un peu avec la scène qui se déroule sur la partie gauche du tableau avec Europe qui entre dans l'eau sur la croupe du taureau habillée à la mode du grand siècle. L'élément le plus remarquable de la composition est représenté par ce paysage inédit qui fournit un cadre tout à fait insolite à une scène typique de la peinture du siècle.

⁷ De ces versions il subsiste encore un fragment (Vaduz, collection Lichtenstein), une version conservée à Ottawa, à la Galerie Nationale du Canada et un tableau de la collection Mahon de Londres.

Cette attention au paysage doit peut-être quelque chose au peintre italien Giorgione, dont un tableau perdu représentait une Europe très petite au milieu d'un vaste paysage qui devenait le vrai protagoniste de la peinture.



Rembrandt, *L'enlèvement d'Europe*, 1632, Los Angeles, Paul Getty Museum



Jacob Jordaens, *L'enlèvement d'Europe*, 2^{ème} quart du XVII^e siècle, Lille, Musée des Beaux-Arts

Chez Jordaens nous voyons une grande liberté expressive dans le développement du thème qui présente ici des caractères fortement érotiques. Toutefois le mythe n'est pas qu'un prétexte comme nous le voyons souvent dans s'autres tableaux de la même période, ce qui fait la valeur de son interprétation.

3. La naissance d'un mythe moderne : la reine Europe

a) Les nouvelles exigences d'Europe et la tradition du mythe

Le XVI^e siècle marque le début de la contamination du mythe avec des exigences d'ordre différent: c'est la période des découvertes géographiques et des explorations et les peuples d'Europe se trouvent tout à coup dans l'exigence de prendre conscience de l'existence d'autres nombreuses réalités géographiques, ethniques et culturelles qui dépassent les limites du monde connu jusqu'à ce moment.

De nouvelles exigences se mettent donc en place : de comprendre la disposition des terres les unes par rapport aux autres, d'en déchiffrer les identités et d'établir des hiérarchies politiques capables de sauvegarder l'ordre dans un monde qui risque de s'effondrer sous le poids des nouveautés auxquelles il doit faire face : n'oublions pas que le XVI^e est aussi le siècle qui voit le plus grand développement des techniques et des arts.

Si le mythe originaire d'Europe se conserve sous les formes que nous avons vues, il assume aussi d'autres formes pour faire face à tout ce bouleversement des coordonnées traditionnelles ; il subit des changements, des hybridations, et il commence de plus en plus à être utilisé comme un moyen, un instrument, pour transmettre un message ayant une finalité qui déborde la simple exigence décorative ou esthétique que nous avons prise en considération jusqu'ici et qui cache d'éventuelles valeurs de contenu d'autre type sous des formes qui ne s'éloignent point de la tradition iconographique du mythe.

Cette tradition pour ainsi dire « instrumentale » du mythe doit beaucoup aux époques précédentes, qui représentent une étape fondamentale dans le procès d'hybridation de la figure d'Europe ; il suffit de penser aux interprétations allégoriques du Moyen Âge pour comprendre comme des interprétations iconographiques telles que celles que nous allons voir n'auraient pas été possibles sans cette expérience. Europe en 1500 se présente déjà comme une figure hybride, qui se prête à véhiculer toute une série de signifiés parce qu'elle a subi une évolution dans les époques précédentes qui lui confèrent cette souplesse.

Au même temps le mythe de la pucelle et du taureau se révèle insuffisant pour véhiculer une identité qui se fait de plus en plus précise et de plus en plus moderne et distante de la figure du mythe traditionnel ; nous allons voir l'apparition d'autres figures d'Europe qui conservent très peu des traits de la princesse phénicienne, sinon l'identité féminine, et qui se chargent d'attributs pouvant contribuer à définir l'identité du nouveau continent au fur et à mesure que ceux-ci se fixent et deviennent présents à la conscience des peuples européens. C'est un nouvel continent celui qui est inventé après la découverte de l'Amérique et c'est une nouvelle image du continent que la femme nommée Europe est appelée à représenter.

Entre XVI^e et XVII^e siècle la figure de la princesse phénicienne est souvent utilisée pour représenter le continent européen dans des ouvrages tels que les cartes géographiques, les atlas, les descriptions d'usages et des coutumes des différents pays et semblables.

La cartographie est un phénomène important de l'époque moderne, et sa popularité parmi les gens cultivés date exactement de la Renaissance, quand les riches prennent

l'habitude de faire faire des cartes qui illustrent leurs terres, et les puissants commencent à étudier les stratégies de guerre sur des cartes. L'évolution de la cartographie à cette époque est très rapide, et elle témoigne des exigences dont nous avons dit de marquer l'identité de l'Europe par rapport aux autres continents, ainsi que sa puissance et sa suprématie.

L'idée antique selon laquelle la terre est conçue comme un ensemble unique entouré par l'océan en forme de cercle résiste longtemps, jusqu'à ce que les navigateurs de la Renaissance familiarisent les gens avec l'idée de l'existence d'autres continents, et l'Europe forme son identité à ce moment.

Dès le début la cartographie ancienne montre une sorte d' *horror vacui* qui pousse à bonder les cartes d'images de toute sorte, représentatives en quelque manière des éléments pouvant contribuer à définir les caractères spécifiques d'une terre : des vents, des animaux, des villes, des symboles, et des scènes mythologiques aussi, qui se prêtent bien à cette fonction de remplissage.

Dans ce cas-là, tout aussi bien que dans le cas des autres types d'ouvrages dont nous avons dit (atlas, mœurs et coutumes, etc.) nous voyons la rencontre en époque moderne entre le mythe grec et la géographie des terres connues, ce qui va dans le sens d'un renouveau des significations du mythe, et qui entraîne des changements dans la façon de le représenter.

Parfois il s'agit tout simplement de rattacher l'image de la jeune fille sur le taureau à la dénomination d'Europe, comme nous le voyons par exemple dans le frontispice d'un ouvrage publié à Amsterdam en 1581 avec le titre de *Omnium Pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentius Habitus*.



Joos de Boscher (Bosscher), *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium Habitus*, Frontispice, 1581, Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Ici nous voyons les quatre continents représentés, comme il était usuel, en forme de quatre femmes. L'Asie se présente comme une dame noble richement habillée qui soutient de sa main un perroquet ; l'Afrique comme une femme nue allongé sur un drap qui porte un couvre-chef d'épis de blé et un éventail de plumes, avec des sandales d'esclave, à côté d'un petit éléphant ; l'Amérique est elle aussi nue, sauf pour un manteau et un couvre-chef de plumes, elle porte des bijoux à la façon amérindienne et elle tient dans sa main une flèche pour signifier son appartenance à des peuples sauvages et guerriers. L'Europe est représentée selon la tradition du mythe grec comme une jeune femme richement habillée assise sur le taureau blanc dont il tient une corne avec sa main ; dans l'autre main elle a une guirlande de fleurs et on voit le voile de sa tunique former un arc derrière sa tête décorée de fleurs. Près d'elle, en petit, on voit un cheval, considéré comme étant l'animal le plus représentatif du continent européen. Le couple formé par Europe et le taureau baigne dans l'eau dans laquelle plonge aussi la figure de l'Afrique en position symétrique sur la gauche. Nous avons ici un exemple de la différence qui marque au début la distance entre Europe et les autres continents: le continent européen est le seul qui possède un mythe classique pouvant expliquer son origine, ou quand même pouvant mettre l'accent sur l'antiquité de sa culture.

Ce mythe constitue un point de repère pour rattacher l'identité de son continent d'appartenance à un passé que l'époque renaissante perçoit comme un modèle familial. Pour toutes les autres parties du monde les représentations ne peuvent se baser que sur les éléments naturels et ethnographiques qui les caractérisent.

Pourtant le mythe dans sa forme traditionnelle se révèle insuffisant à donner l'idée de l'ensemble des caractères qui font la spécificité du continent européen par rapport aux autres. En effet, le mythe en soi ne dit rien des traits qui déterminent l'identité européenne sinon l'antiquité de sa culture. C'est pour cela que nous voyons apparaître ici le cheval, en parallèle avec l'éléphant africain, et, en position moins évidente sur des colonnettes, le chameau pour l'Asie, et un autre petit animal (un chacal ?) pour l'Amérique. Le cheval représente en fait l'animal le plus familier en Europe, et en plus il est un symbole de civilisation et de force militaire.

Un usage semblable du mythe d'Europe est fait dans le frontispice de la *Relation du voyage de sa Majesté britannique en Hollande* de 1692, où, parmi d'autres scènes tirées de la tradition mythologique pour célébrer le roi, on voit au centre Europe désespérée et le taureau en arrière-plan. La scène n'a aucun attribut moderne ou qui renvoie à la notion géographique d'Europe, mais c'est dans ce sens-là que la figure du mythe est utilisée dans une œuvre qui se veut un hommage au roi d'Angleterre présenté ici comme défenseur du continent contre les tyrans.



On doit au célèbre géographe Mercator (1512-1594) une tentative de sauvegarder la tradition iconographique du mythe d'Europe dans les représentations du continent,

faite dans son atlas paru en 1595, dans lequel il propose un improbable rapprochement entre le caractère du taureau et celui des peuples européens :

Aucuns, Méprisant ces fables la disent [Europe] avoir été ravie et enlevée en un navire, portant en proue la figure d'un taureau. Et aucuns reconnaissent la nef, portant l'effigie de Jupin tutélaire et du taureau. Palephatus dit qu'un Candiot nommé Taurus enleva d'Italie ou régions des Tyrrhéniens, avec autres filles, Europe fille du roi prisonnière. Y a qui disent, qu'il y eut une légion de gens de guerre, qui portait entre autres enseignes un taureau. Quelques-uns disent qu'elle fut ainsi appelée, à cause de sa beauté par la ressemblance de cette fille ravie. Le taureau certes, par lequel il veulent qu'Europe fut portée, ne représente pas mal à propos les mœurs et naturels des Européens. Il est d'un courage un peu élevé, insolent, embelli par ses cornes, de couleur blanche, d'un gosier large, d'un col gras, guide et commandeur des haras ; de très grande continence, mais il s'est amené à sexe dissemblable, il se montre être de chaleur extrême, toutefois en après chaste et modéré. Tel est quasi le naturel des Européens, nommément les plus septentrionaux⁸.

Toutefois il résulte de plus en plus évident la nécessité de créer une allégorie d'Europe capable de mettre en relief de façon adéquate ses caractères particuliers, ses richesses, ses pouvoirs, et tout ce qui doit servir à marquer sa supériorité sur les autres continents.

Il nous paraît important de souligner que toutes les figures d'Europe que nous avons vues jusqu'ici cohabitent et se développent en même temps que celles que nous allons voir tout de suite. Le mythe en particulier reste un sujet très fréquent parmi les artistes jusqu'au moins à la fin du XVIII^e siècle ; ce que nous aimons souligner ici c'est le développement entre XVI^e et XVII^e siècle d'un type de représentation différente des celles que nous avons vues jusqu'ici dans le sens qu'elle néglige les éléments du mythe pour devenir une figure plus indicative de l'identité du continent européen.

Pour mieux faire comprendre ce processus de création d'un nouveau mythe prenons un exemple inverse, typique de l'*habitus mentis* renaissant et qui nous donnera en même temps l'occasion de rendre compte d'une interprétation du mythe d'Europe entre XVI^e et XVII^e siècle.

Si nous prenons en considération l'ensemble des représentations d'Europe faites entre XVI^e et XVII^e siècle résulte évident dans la plupart des cas la tendance à privilégier le moment de l'enlèvement proprement dit, quand Europe vient de monter sur le taureau et va commencer ou vient de commencer sa traversée de la mer de façon imprévue.

Bien évidemment ce moment est choisi comme étant le plus intense, le plus dramatique et au même temps celui qui permet la confluence d'un plus grand nombre de thèmes dans la même image : le goût pour le voyage, la peur de l'inconnu, la perte de l'innocence, l'opposition entre *virtus* et *voluptas*, qui sont tous des thèmes chers aux intellectuels de l'époque.

Il faut rappeler toutefois qu'il existe une autre justification pour ce choix, de dérivation néoplatonicienne, que nous pouvons mieux comprendre par les mots d'Edgar Wind dans son livre *Misteri pagani nel Rinascimento* : « les dons que les dieux

⁸ Cité par Christian de Bartillat et Alain Robba, *Métamorphoses d'Europe*, op.cit., p. 69

distribuent aux êtres inférieurs sont conçus par les néoplatoniciens comme une sorte d'effusion (*emanatio*) qui produit un ravissement vivifiant (*raptio* ou *vivificatio*, *conversio*) à travers lequel les êtres inférieurs sont rappelés au ciel et se réunissent avec les dieux (*remeatio*) »⁹.

L'enlèvement d'Europe représenterait donc ce moment de ravissement de l'âme humaine qui conduit à l'union avec le divin (représenté en fait par l'union d'Europe avec Zeus qui va suivre le rapt).

Toutes les représentations que nous avons vues jusqu'ici pour le XVI^e siècle restent assez fidèles, tout compte fait, au mythe grec, sauf pour le choix de moderniser quelques éléments secondaires, comme les vêtements des personnages, et d'opérer un choix parmi tous les éléments fournis par les textes classiques, selon le sentiment que l'on souhaite transmettre.

Giulio Camillo et Piero Valeriano suivent la vogue bolonaise, ensuite exportée à Rome, d'un art inspiré au néoplatonisme hermétique et dans leurs écrits on trouve souvent des allusions au mythe d'Europe de même que des indications sur la façon dont il faut le représenter. Giulio Camillo, dans le *Idea del teatro della memoria* écrit :

Sotto il convivio di Giove saranno due immagini, una sarà Giunone suspesa, e l'altra Europa [...] Europa rapita dal toro e per lo mare portata, riguardando non la parte alla quale ella è portata, ma quella onde si è partita, è l'anima portata dal corpo per lo pelago di questo mondo, la qual si rivolge pure a Dio terra sopraceleste, e questa coprirà un volume appartenente al Paradiso vero e cristiano e a tutte le anime beate già separate, e questo è dato a Giove per essere pianeta di vera religione. Et questa sotto Prometeo significherà conversione, consentimento, annichilazione, santità e Religione.¹⁰

Piero Valeriano, *Hyeroglyphica*, dans le 59^{ème} livre, toujours en décrivant Europe:

Una donna che sia a sedere sopra un toro, et da quello per mare portato, havendo però volta la faccia verso le spalle et risguardando il lito che ha lasciato lontano, significa l'anima dell'uomo, la quale il corpo per il mondo di questo mare porta et nondimeno essa la terra che ha lasciata cioè Dio creatore et con avidi occhi risguarda.¹¹

Il était donc possible de charger le mythe d'une valeur symbolique qui faisait référence à un courant philosophique très répandu en Europe, et d'en masquer ainsi les connotations plus explicitement érotiques et hédonistes.

Nous avons ici l'allégorie la plus discrète et celle de plus difficile interprétation de toutes celles que nous allons maintenant prendre en considérations. En effet le néoplatonisme se voulait un peu une pensée d'initiés, modérément cryptique et qui

⁹ Edgar Wind, *I misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1985, p. 48.

¹⁰ « Sous le convive de Jupiter il y aura deux images, l'une sera Junon suspendue, et l'autre Europe [...] Europe pavie par le taureau et emportée à travers la mer, en regardant non pas le bord auquel elle est amenée, mais celui duquel elle est vient, et l'âme emportée par le corps à travers la mer de ce monde, laquelle aussi se tourne à Dieu terre supracéleste, et celle-ci couvrira un volume appartenant au Paradis vrai et chrétien et à toutes les âmes béates déjà écartées, et cela est donné à Jupiter en tant que planète de vraie religion. Et celle-là sous Prométhée signifiera conversion, consentement, annihilation, sainteté et Religion ». Giulio Camillo, *Idea del teatro della memoria*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 81.

¹¹ « Une femme qui soit assise sur un taureau, et par celui-ci portée par mer, tout en ayant le visage tourné vers les épaules et regardant le rivage qu'elle a quitté, signifie l'âme de l'homme, laquelle est emportée par le corps par le monde de cette mer et cependant elle regarde la terre qu'elle a quittée c'est-à-dire Dieu créateur avec des yeux avides ».

ne cherchait pas de réclame. Par contre, nous allons voir qu'ils existent des formes d'allégorie qui naissent explicitement comme des instruments de propagande pour des finalités bien plus concrètes que de conforter l'âme humaine par la conscience de sa possibilité d'accéder au divin par le biais de l'amour.

Cette interprétation allégorique de la figure d'Europe se rattache en quelque sorte à l'allégorie médiévale qui voyait en Europe l'âme humaine. Nous nous rappellerons que dans d'autres interprétations du même ordre Europe venait à coïncider avec la Vierge Marie. Cette dernière vision se continue à la Renaissance par quelques représentations de la reine Elisabeth d'Angleterre comme Europe, image qui sert à exalter le culte de la Reine Vierge. Un exemple de cette possible interprétation est dans l'image suivante.



Estampe du XVII^e siècle, Bruxelles, Collection A.R.

De plus en plus la princesse phénicienne du mythe est doublée par une présence nouvelle, reine ou guerrière, qui donne valeur à la force, à la sagesse, à la connaissance, à la religiosité, en contraste avec la figure traditionnelle d'Europe, jeune fille qui ne pouvait pas devenir le symbole de toutes ces valeurs en étant traditionnellement une figure symbole d'innocence, de naïveté, de frayeur et de volupté.

a) La création d'une nouvelle allégorie

Une pièce de théâtre telle que *l'Europe* de Jean Desmarets de Saint-Sorlin peut nous aider à faire comprendre l'exigence diffusée au XVII^e siècle de construire une image

allégorique de notre continent capable de transmettre un sens de puissance, de force, d'intelligence, et surtout de sacralité. Nous avons déjà étudié les raisons pour lesquelles le pouvoir éprouve à un moment donné un certain besoin de promulguer une idée d'Europe bien précise. Ce qui nous intéresse ici est d'aller voir de quelle façon se présente l'image de cette nouvelle Europe pour aller voir ensuite comment elle est transposée par les artistes dans les arts figuratifs, et notamment dans la peinture et le dessin dont nous nous sommes occupés de plus près jusqu'ici.

L'Europe voulue par Richelieu dans la pièce de Desmarets se présente comme une femme bien sage, pas trop jeune, pudique et modérée, qui paraît connaître très bien ses devoirs et ses besoins et qui, au contraire de la jeune fille du mythe, semble bien déterminée à ne pas sacrifier au feu de la passion ses devoirs de maîtresse de nombreuses terres dont elle confie la protection à Francion, qui l'aime d'un amour prêt à sacrifier la passion et les désirs personnels à la volonté exprimée par sa bien-aimée de garder sa virginité pour mieux protéger ses domaines.

La sagesse de cette Europe est un peu celle qui permet à Ronsard d'établir un lien entre la belle princesse du mythe et le continent dans un des poèmes que nous avons cités (voir p. 26).

Vous n'êtes seule à qui ceste marine
S'est fait connoistre envieuse & maligne.
Hero le sçait, Helles, & cette là
Que le Toreau desguisé viola,
Qui fut ensemble & si sage et si belle,
Que nostre Europe a porté le nom d'elle.

Bien que dans la version définitive du poème Europe est définie seulement belle (il était assez rare de voir Europe chantée pour sa sagesse chez les poètes renaissants, comme nous avons pu le constater), il est intéressant de remarquer que la seule fois que Ronsard se trouve dans l'exigence de créer un lien entre la figure du mythe et le continent se base sur la sagesse.

Peut-être que le poète voulait tout simplement adresser un compliment à Marie Stuart à laquelle les vers sont dédiés, mais c'est pourtant à lui que nous devons un exemple à notre connaissance unique d'allégorie du continent dans une poésie. Dans l'ode « À Monsieur d'Angoulesme » (devenue ensuite « À Monseigneur le duc d'Alençon ») le poète écrit :

L'Europe avoit les cheveux blonds,
Son teint sembloit aux fleurs descloses,
Les yeux verds, & deus vermeillons
Couronnaient ses levres de roses.
Sur sa robe furent portrais
Mains ports, mains fleuves, maintes isles,
Et de ses plis sourdoient espais
Les murs d'un million de viles.¹²

¹² Ronsard, *Le troisième livre des Odes*, 1555, VII, 65-74.

À cette figure d'Europe aux vêtements brodés de villes, de ports et de fleuves, s'opposent les images de l'Afrique au « poil retors », aux « lèvres grosses aux deux bords », avec la « face halée » et les « yeux noirs », dont l'habit est orné de serpents et de lions qui s'affaissent autour d'une mer qui bouillonne. L'intention de ce poème est évidemment politique : Europe et Afrique se disputent, comme dans le rêve fait par Europe dans le poème de Moschos, autour du berceau du futur Henri III et finalement, comme chez Moschos, c'est la terre étrangère qui l'emporte (dans ce cas l'Afrique, pour dire la soumission des peuples africains au roi de France). Encore, dans l'« Élégie à Mylord Robert Du-Dlé » l'Europe porte couronne et sceptre et, assise sur un trône d'ivoire, ayant à côté la Renommé :

Comme elle veult, ceste Europe commande
Aux Roys sceptrez assis d'une grande bande
Pres de son trosne [...]

Beaucoup plus dans l'iconographie que dans les lettres nous pouvons suivre le développement de cette nouvelle Europe qui prend de plus en plus d'importance et qui se présente souvent sous forme de reine ou de guerrière comme réflexe de la situation politique de l'Europe à l'époque, souvent dévastée par les guerres intestines et au même temps de plus en plus marquée par une attitude impérialiste aux égards des autres continents.

Voilà quelques exemples de figurations allégoriques du continent européen.



Ce dessin qui représente Europe en officier romain est un esquisse réalisé pour une des figures qui ornent le parcours de Guillaume III, roi d'Angleterre, à son entrée dans la ville de La Haye, qui se trouve dans une des ses provinces des Pays-Bas. L'inscription « Europae foedera » rend compte de nombreuses propositions faites à l'époque de réaliser un pacte ou une alliance parmi les principaux états européens pour garantir la paix rêvée depuis longtemps dans les régions dévastées par les guerres. Europe est ici habillée en guerrière, et à ses pieds il y a le globe terrestre qui marque sa suprématie sur les autres parties du monde.



Jean Le Pautre (1618-1682), Estampe gravée par Mariette, Bruxelles, Collection A.R.
Anonyme, XVII^e siècle, Bruxelles, Collection A.R.

Dans cette image nous voyons les éléments du mythe qui se mélangent aux attributs politiques du continent : Venise, en guerre contre les Turcs pour sauver Candie assiégée depuis 1645 (en haut, protégée par l'effigie de la Gorgone) fait appel à l'Europe, femme couronnée assise sur le taureau blanc ; aux épaules d'Europe un corne d'abondance souligne sa richesse.

On voit quelque chose de semblable dans cette autre image qui représente un plat en faïence de 1725, dont le dessin est tiré d'une estampe de 1640.



Plat en faïence de Delft, datée de 1725, dessin central faisant partie d'une série de quatre estampes édité en 1640 à Amsterdam, Amsterdam, Rijkmuseum.

L'estampe originale de Visscher évoque les malheurs de la guerre des Trente Ans. Europe est casquée, elle tient une lance dans sa main, et elle se penche à contempler les misères de sa terre, les batailles, les morts, la pauvreté. Elle conserve toutefois des éléments traditionnels du mythe, tels que le voile qui flotte à ses épaules, et surtout la présence du taureau qu'elle monte.

Parfois le taureau est remplacé par un cheval qui est considéré plus représentatif de l'identité européenne, selon ce que nous avons déjà dit sur la valeur de cet animal dans ce type de représentations.



Michel Dorigny (1617-1665), copie de l'Europe peinte sur le plafond de la salle du conseil d'Anne d'Autriche à Vincennes, Paris, Musée du Louvre

Cette figure de Dorigny où le cheval remplace la présence fidèle du taureau à côté d'Europe, est imaginée pour donner prestige à une salle de conseil (celle d'Anne d'Autriche à Vincennes) et l'image apparaît par conséquent comme celle d'une femme triomphante, ayant à son côté des armes, des flèches et une hache, peut-être, qui va être couronnée par un amour avec la palme de la gloire et de la paix.



Martin De Vos (1532-1603), esquisse pour décoration, Anvers, Cabinet des Estampes.

Cet autre esquisse pour une décoration célébrant l'entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594 montre une Europe reine avec un sceptre, un rameau de la paix, une boussole et un livre sur ses genoux, une pendule à sa droite. Ces éléments représentent les attributs du continent européen : le livre la Sagesse, le rameau la paix, la boussole l'entendement, l'horloge la raison, la couronne le pouvoir impérial.



Grooten Atlas par Joan Blaeu, allégorie de la ville d'Amsterdam, XVII^e siècle, BNF, Société de Géographie

Dans l'illustration précédente pour un atlas, la ville d'Amsterdam est représentée comme une femme montée sur un char triomphal traîné par deux lions conduits par deux angelots et entouré par les figures allégoriques des quatre continents. L'Europe, qui tient par la bride un cheval, porte la couronne impériale et quelque chose comme une lance dans sa main. Ici, son image est utilisée pour exalter le pouvoir économique et la richesse de la ville d'Amsterdam.

Il existe une quantité énorme d'exemples de ce type de figures allégoriques d'Europe. Simplement à partir de l'examen de ces figures nous pouvons constater les multiples finalités qui caractérisent ces images : politiques, encomiastiques, économiques, pour solliciter une alliance, pour flatter un roi ou un noble, pour donner prestige à un puissant ou à une ville, et ainsi de suite.

Il y aussi une autre forme de représentation allégorique d'Europe beaucoup plus spécifique, dont il existe un nombre plus limité d'exemples. Nous parlons de très célèbres cartes géographiques allégoriques qui représentent Europe en forme de femmes dont le corps résulte de l'ensemble des nations européennes. L'exemple le plus célèbre de cela est sans aucun doute celui de Münster, suivi de la carte de Hans Buentig (professeur de théologie à Hannover, il publie un *Itinerarium Sacrae Scripturae*

en 1544 avec une « Europa Prima Pars Terrae in Forma Virginis » sur le récent modèle de Münster).



Sébastien Münster (1489-1552), suisse, publie à Bâle une *Cosmographia Universalis* avec sa fameuse représentation d'Europe que nous voyons ci-dessus. Il s'agit d'un ouvrage en six livres, dont un de généralités, trois consacrés à l'Europe, un à l'Afrique et un à l'Asie. Le texte qui accompagne la figure reste tributaire de l'Antiquité et de Ptolémée et reprend largement Strabon. Toutefois Münster est le premier qui affirme la supériorité sur les autres continents d'Europe, qui est vue pour la première fois comme une individualité, première partie du monde, supérieure à toutes les autres. Chez lui la volonté documentaire et le critère d'exactitude se combinent avec la volonté de faire une œuvre d'art dédiée à Europe.

Europe donc est la région du monde qui est moindre que les autres, mais très peuplée, très fertile, et bien cultivée, et ne cède en rien à l'Afrique, combien qu'elle soit plus longue et plus large... Il n'y a lieu ou région en Europe tant abjecte, en laquelle les hommes ne se soient fait habitation, et où ils ne puissent commodément procurer les choses qui sont nécessaires à la vie [...] elle a grand multitude de gens propres au combat et d'autres qui cultivent les terres et d'autres aussi qui entretiennent les villes. Et est excellente, et rapporte très bons fruitz, nécessaires à la vie, et aussi les métaulx autant qu'il en fault pour nostre usage. Semblablement elle a grande quantité de bestial. Mais elle a peu de bêtes sauvages et cruelles¹³.

¹³ Sébastien Münster, *Cosmographie universelle*, éd. Française de Bâle, 1555, p. 43.

C'est là un autre aspect de la cartographie du XVI^e siècle, qui devient évident à partir à peu près de 1570. L'allégorie entre en jeu à la place de la figure mythique que nous avons vue être souvent utilisée comme ornement dans les cartes géographiques, mais incapable de véhiculer une idée fortement caractérisée de l'Europe. Voilà donc que des figures allégoriques commencent à peupler de plus en plus les cartes géographiques.

Cela devient une mode pour les mappemondes peints à frais des palais italiens ; en 1573-1574 Antonio Vanonino de Varèse accompagne ses cartes par des figures allégoriques au Palais Farnèse à Caprarola : l'Europe y porte un sceptre dans la main gauche, une sphère dans la droite, et deux enfants jouent à ses pieds. Ces figures seront reprises par Egnazio Donati pour la Galerie des Cartes Géographiques du Vatican en 1581-83.

Martin De Vos est peut-être l'auteur d'une autre allégorie, celle qui apparaît dans la page de titre de la carte d'Europe d'Ortelius, où Europe figure comme une femme assise au sommet d'un arc de triomphe entourée par les emblèmes du pouvoir temporel et spirituel. Ortelius est le géographe de Philippe II de 1573. Jusqu'à ce moment l'allégorie d'Europe ne marque pas encore une spécificité nette, on pourrait la confondre avec les figures des autres continents, rien ne la rend immédiatement identifiable aux yeux dans les représentations picturales. C'est justement avec Ortelius et son *Theatrum Orbis Terrarum* que la figure d'Europe suggérée par Sébastien Münster dans sa carte de 1544 assume un aspect précis, qui sera fixé ensuite par le cartographe liégeois Théodore de Brye. Celui-ci, à partir de 1590, publie une série de travaux, dont les *Grands Voyages aux Indes Occidentales* et les *Petits Voyages aux Indes Orientales*, enrichis de cartes et gravures qui hésitent entre réalisme et grandiloquence, dont le mérite reste celui d'avoir fixé l'allégorie d'Europe pour les siècles à venir : une figure de reine qui tient dans ses mains un sceptre et une corne d'abondance ; à ses pieds gisent un caducée, des armes, une sphère armillaire, des instruments scientifiques, des instruments de musique, tout pour monter sa prééminence sur les autres parties du monde en matière de guerre, d'arts, de sciences. La notion de continent commence finalement à prendre corps dans la conscience européenne.

Il faut préciser cependant que toutes les allégories dont nous avons dit jusqu'à ce moment restent des allégories laïques, dans lesquelles les symboles religieux peuvent être présents mais sans revêtir un rôle de particulière importance, sans être considéré prééminents dans le symbolisme qui identifie l'Europe.

L'église ne peut pas assister à la naissance d'un nouveau mythe d'Europe, de grande actualité et puissance, sans intervenir et sans y apposer son approbation, bien consciente de la valeur qu'une telle symbole peut avoir dans le processus d'affirmation de sa puissance en cours après la Réforme.

c) Le continent chrétien

La familiarité avec la culture classique est telle parmi les gens cultivées que le fait de mélanger le sacré et le profane, surtout dans les décorations, les peintures, les ouvrages d'artisanat, est quelque chose tout à fait à l'ordre du jour.

Même pas les ecclésiastiques n'échappent au désir de s'entourer d'images mythologiques pour décorer leurs villes et leurs palais. Mais parfois des voix se lèvent contre cette habitude scandaleuse.

Paolo Cortesi dans le traité *De Cardinalatu* (1510) sent l'exigence de préciser que les maisons des cardinaux doivent être décorées de scènes tirées de l'Ancien Testament, et non pas de « narrazioni mitologiche così come sono rappresentate nei dipinti »¹⁴. Quelques années plus tard Jules de Médicis, le futur pape Clément VII, écrit toutefois dans une lettre à l'évêque Mario Maffei à propos de la décoration de la Villa Medici de Montemario : « Quanto alle storie o fabule piacemi siano cose varie [...] le cose di Ovidio che Vostra Podestà mi scrive, mi vanno a gusto, però veda di eleggerne le belle il che a lei rimetto [...] Le cose del Testamento Vecchio bastino alla Loggia di Nostro Signore »¹⁵. Toutefois les exigences doctrinales de l'église catholique ont encore un poids considérable dans l'iconographie d'Europe.

C'est pour ça que les hommes d'églises, s'il peuvent parfois accepter l'utilisation d'images allégoriques pour de motifs purement esthétiques, ne peuvent pas toutefois tolérer que l'image allégorique d'Europe soit une image tout à fait dépourvue de connotations religieuses.

Si l'Europe n'est plus du tout un continent catholique, elle reste quand même le siège du Pontificat et le berceau de la religion chrétienne, et dans un moment où toute identité religieuse est mise en discussion par les fractures de la Réforme l'église de Rome ressent plus fortement l'exigence de donner des points de repère aux dévots et de renforcer son contrôle sur eux par l'imposition d'une image forte et rassurante.

Le XVII^e siècle en particulier s'avère être un moment de fort syncrétisme des savoirs, mais au même temps un moment de passage d'un savoir plus ou moins encyclopédique à un savoir spécialisé : la *summa* des connaissances acquises au XVII^e siècle est devenue tellement grande qu'elle ne peut plus être maniée avec désinvolture par un seul homme, ce qui pousse de plus en plus vers la divisions des savoirs qui sera typique de l'époque moderne.

À ce propos l'église se fait charge à cette d'un diffusé besoin de systématisation du savoir et des connaissances en même temps qu'elle procède avec son œuvre de propagande.

Cesare Ripa se fait l'interprète d'une telle exigence avec son *Iconologie*. Cet ouvrage se veut un *compendium* de toute la tradition iconologique mais aussi un moyen pour donner des directives aux artistes employés dans la décoration de monuments, édifices, livres, etc. pour que leur travail soit conforme à la volonté de l'église catholique et ne devienne pas véhicule d'éloignement de l'orthodoxie chrétienne, ce

¹⁴ « Narrations mythologiques ainsi qu'elle sont représentées dans les peintures ».

¹⁵ « Pour ce qui est des histoires et fables j'aime que ce soient des choses variées [...] les choses d'Ovide dont Vostar Podestà m'écrit, sont de mon goût, mais prenez garde d'en choisir des belles, pour cela je me confie à vous [...] Les choses de l'Ancien Testament suffisent à la Loggia de Notre Seigneur ». Citations tirés de Rémy Poignault et Odile Wattel-de Crioizant (éd.), *D'Europe à l'Europe*, op. cit., p. 123.

qui est un risque concret par exemple quand on réutilise des mythes anciens dérivés de la tradition païenne. Déjà Saint Augustin s'était exprimé contre ce risque, en se déclarant contre « le vin d'un coupable désirs qui peut fermenter dans l'âme à cause des mythes ».

Pour l'iconologie d'Europe Ripa fait un choix très précis : en premier lieu il adhère à la tradition qui représente le continent sous la forme d'une femme, née avec le moine italien Opicinus de Canistris. Celui-ci, qui vivait à Avignon et était en contact avec l'auteur de l'*Ovide moralisé*, représente une Europe en forme d'homme en opposition à une Afrique en forme de femme. En 1337 il inverse les rôles (Europe est une femme et l'Afrique est un homme) sans changer les habits qui n'apportent aucune information spécifique sur les identités des deux personnages. Selon l'idée d'Opicinus de Canistris les deux figures allégoriques représenteraient le couple évangélique. Cette nouveauté, voulue par un moine extravagant et visionnaire que certains disent avoir voulu représenter dans la femme continent la Sainte Vierge, connaît dans les époques suivantes une fortune énorme, en supplantant ainsi d'autres traditions mineures issues des milieux chrétiens. La plus connue de ces traditions mineures est celle qui se sert du mythe de Japhet, très diffusée au Moyen Age.



Enluminure attribuée à Simon Marmion dans *Les fleurs des histoires* de Jean Mansel, 1459, Bibliothèque Royale de Belgique.

Selon Saint Jérôme (346-420) dans son *Liber Hebraicarum questionum in Genesim*, et selon Saint Ambroise (né en 340) les trois fils de Noé, Sem, Cham et Japhet, ont reçu en partage les trois parties du monde, Asie, Afrique et Europe. Selon ce mythe qui se fonde sur l'interprétation de la Genèse, les fils de Sem sont bons, les fils de Cham

mauvais et les fils de Japhet indifférents, attachés aux biens de la terre, mais pourtant capables de se convertir. De celui-ci descendraient les peuples de l'Occident, qui, selon un verset du Genèse interprété par Saint Augustin comme une prophétie, étendraient leur domaine jusqu'aux terres de Sem, ce qui veut dire qu'ils se convertiraient au vrai Dieu. L'Europe serait ainsi selon ce mythe la terre de Japhet.

Ce mythe reste très diffusé en Europe jusqu'à la Renaissance, au moment où le retour à la culture classique et la récupération des mythes grecs fait préférer ses derniers dans les représentations officielles. Europe elle-même devient le symbole de notre continent, comme nous l'avons vu, bien qu'elle change sa physionomie dans le temps. Ripa choisit donc d'adhérer à une tradition qui naît sous le signe du laïcisme, et il démontre ainsi une grande capacité d'adaptation à la sensibilité esthétique de ses contemporaines, pour lesquels la figure d'Europe en forme de femme est déjà très connue et infiniment plus agréable selon les goûts de l'époque.

Au même temps cependant, tout en reprenant cette tradition, Ripa lui impose une nouvelle direction.

La première édition de l'*Iconologie* de Ripa est publiée à Rome en 1593 sans illustrations. Europe y est décrite comme une femme qui « con la destra mano tiene un bellissimo tempio »¹⁶. La présence de ce temple change tout à coup le symbolisme traditionnellement attaché à Europe. Le particulier apparemment simple du temple est mis en relief comme étant celui qui caractérise beaucoup plus que tout le reste la figure du continent. Europe est avant tout le siège de l'Église chrétienne, symbolisée dans le temple.

En 1603 la première édition illustrée de l'*Iconologie* augmente la portée de ce changement.

¹⁶ « Avec la main droite tient en main un temple magnifique ».



Illustration d'Europe dans l'édition de 1604 de l'*Iconologie* de Cesare Ripa

La qualité de la xylographie n'est pas excellente, mais l'illustrateur non seulement est très habile à mettre en évidence le temple dont Ripa parle dans le texte (qui ressemble au *tempietto* de Bramante, symbole de la chrétienté) mais il interprète aussi les mots de Ripa dans un sens favorable à l'église, peut-être de son initiative, peut-être suivant des ordres. En effet Ripa cite, parmi les attributs d'Europe, « corone diverse »¹⁷, et le graveur met en évidence avant tout la couronne papale.

Le succès énorme du livre de Ripa dans tous les pays européens en fait un point de repère fondamental pour les artistes et garantit à la papauté de Rome une sorte de prise de possession de l'allégorie du continent européen.

Le texte en français, remaniement de tel Jean Baudouin de 1664, récite :

Cette partie du monde qui excelle par-dessus toutes les autres, nous est figurée par une dame royalement vestue d'une robe de plusieurs couleurs. Elle porte sur la teste une riche couronne, et se voit assise au milieu de cornes d'abondance [...] Outre ces choses elle tient de la main droite la figure d'un beau temple, et de la gauche un sceptre. Un cheval est remarquable auprès d'elle, avec quantité de trophées, et d'armes de toutes sortes. À quoy sont joints encore à costé, des diadèmes, des couronnes, des mitres, des livres, des globes, des compas, des règles, des pinceaux et d'instruments de musique [...] On luy fait tenir un temple dans la main droite, pour signifier que dans son étendue est cultivée la vraye et parfaite religion [...]

L'énorme fortune de l'*Iconologia* n'empêche l'apparition de représentations allégoriques assez libres par rapport à cette description. Toutefois ce qui a été fixée

¹⁷ « Différentes couronnes ».

par Cesare Ripa c'est l'identité chrétienne du continent, qui apparaît désormais indiscutable.

En 1594, Léonard Gaultier grave le frontispice d'un ouvrage du Père Henry Castela intitulé *La guide et adresse pour ceux qui veulent faire le S. Voyage de Hiérusalem*. Le titre est entouré par les allégories des quatre parties du monde ; Europe est représentée comme une reine qui tient sur l'épaule droite une croix latine et une corne d'abondance. Le symbole de la croix choisi par Gaultier témoigne d'une érudition moins poussée en sens humaniste et d'une plus ouverte adhésion aux modèles figuratifs populaires, mais au même temps ne dément pas la vocation chrétienne d'Europe.

Henri Scherer, professeur de mathématique au collège des jésuites à Munich dans la seconde moitié du XVII^e siècle, géographe et cartographe, réalise l'*Atlas Novus*, publié en 1710 après sa mort. Voulant représenter l'expansion des jésuites dans le monde Scherer réalise une carte où se distinguent des groupes d'individus qui entourent chacun un missionnaire jésuite qui a opéré dans la partie du monde correspondante. Pour l'Europe nous avons Ignace de Loyola, assis sur un trône royal. Une figure masculine et historique remplace ici la figure féminine allégorique, mais la transformation est faite toujours au service de la foi catholique.

Cette liberté d'expression ne change en rien l'importance du dictionnaire iconographique de Cesare Ripa, qui change la substance elle-même de l'identité européenne, depuis restée une constante pour longtemps. Nous avons des évolutions de l'image voulue par Ripa qui produisent des versions soit plus simples soit plus compliquées, mais qui conservent l'esprit de célébration du caractère chrétien d'Europe voulu par le cardinal.

L'*Iconologie* est encore publiée en 1758 en Europe centrale avec des illustrations de Johann-Georg Hertel, véritable triomphe de l'iconographie catholique baroque. Les symboles chrétiens qui accompagnent la figure allégorique d'Europe se multiplient. Le temple, en second plan par rapport à la figure d'Europe, perd la simplicité initiale pour devenir un vrai édifice à l'architecture originale, avec une ample ouverture qui semble vouloir permettre le passage de la grâce divine à l'intérieur. Il est décoré par les statues de la Foi, de l'Espérance, de la Charité et de la Prière. Le tout est surmonté par la figure de la Trinité. À l'intérieur on voit l'autel surmonté par le livre sacré, un cierge, un calice et le Christ en croix. Deux devises accompagnent la figure : « L'Europe domine les autres parties du monde. Pour être la plus fertile de toutes, elle fournit les ressources de toute activité. Les hommes eux-mêmes sont les plus ingénieux et intelligents et honorent le vrai Dieu » ; et encore : « L'Europe. La foi dans le Christ, l'intelligence, les arts, ont toujours régné dans ses régions ».

Donc, à partir de la parution de l'*Iconologie* de Cesare Ripa nous pouvons bien dire que la figure allégorique d'Europe est perçue comme un symbole de la chrétienté, souffrante et souvent mise en discussion peut-être, mais plus que jamais capable d'exploiter tous les moyens de communications à sa disposition pour répandre une image idéale d'elle-même chez les peuples européens, en confirmant ainsi, encore une fois, le caractère de plus en plus « de masse », et donc de plus en plus moderne, de la société qui se prend forme entre XVI^e et XVII^e siècle.

Bibliographie

Christian de Bartillat et Alain Roba, *Métamorphoses d'Europe. Trente siècles d'iconographie*, Bartillat, Fondation pour une civilisation européenne, s.l., 2000

Erwin Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975

AA.VV., *Il mito di Europa, da fanciulla rapita a continente*, Firenze, Giunti, 2002

Rémy Poignault et Odile Wattel-de Croizant (éd.), *D'Europe à l'Europe – I. Le mythe d'Europe dans l'art et la culture de l'antiquité au XVIII^e siècle*, actes du colloque tenu à l'ENS, Paris (24-25 avril 1997), Tours, Centre de Recherches A. Paganiol, 1998

Victor Tapié, *Baroque et classicisme*

Appendice A – Les traductions des *Métamorphoses d'Ovide* dans le milieu français

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE par Clément Marot

Au ciel venu, son pere à part le huche,
Et sans vouloir luy descouvrir l'embusche
De ses amours: luy dit pour abreger,
Mon trescher filz, & feal messenger,
Descen là bas, va t'en, et point ne tarde,
Droit au pais, qui à gauche regarde
Le Ciel, où luit de ta mere le signe,
C'est en Sidon, Cité noble, & insigne:
Et le troupeau royal, que tu vois paistre
Là loing, desus la montaigne champestre,
Fais le venir sans bruit, et sans chommer,

Là bas, au long des rives de la Mer.
 Ces mots finiz, soudain du hault herbage
 Les Bœufz chassés alerent au rivage,
 Là ou du Roy la file trescherie
 Jouoit avec les files de Tyrie.
 Majesté grande, & amour mal conviennent,
 Et en un siege ensemble ne se tiennent:
 Parquoy laisant son Sceptre glorieux,
 Ce pere & Roy des hommes & des Dieux,
 Qui main armée a de trois feuz ensemble,
 Qui d'un clain d'œil fait que le monde tremble,
 La forme print d'un Toreau mugisant,
 Et chemina sur l'herbe verdisantn
 Avec les Bœufz : bel estoit le possible,
 Sa couleur fut de blancheur indicible,
 Neige sembloit d'aucun pied non foulée,
 Ne par Auster pluvieux escoulée.
 De muscles a un gros col evident,
 Sur l'estomach est sa gorge pendent,
 Cornes avoit certainement petites,
 Mais à les veoir un chacun les eust dictes
 Faictes de main à bien ouvrer idoine,
 Et transluisoient plus que pur Casidoine.
 Le front n'avoit ridé ne redoutable,
 Ne tant soit peu la veue espouventable.
 Rien, sinon paix, en la face n'avoit.
 La file au Roy, qui de bon cueur le voit,
 S'esbahit fort de ce qu'il est si beau,
 Et qu'il ne fait guerre à nul du troupeau.
 Mais quoy qu'il eust de la douceur beaucoup,
 D'en approcher craingnit du premier coup ;
 En fin s'approche, & fleurs, & herbe franche,
 Luy apporta pres de sa gueule blanche.
 Dont eut l'amant un merveileux plaisir,
 Et atendant son esperé desir,
 Baise la main de la vierge modeste,
 Et peu s'en fault, qu'il ne prenne le reste.
 Ores se joue à ele expresément,
 Pour l'aseurer peu à peu doucement.
 Ores il saulte au milieu des prez vers,
 Ores se veaultre, en l'areine à l'envers.
 Puis, quand il voit qu'ele n'est plus farouche,
 A ele vient ; ele sans peur le touche,
 Et de sa Main virginale luy orne

De fresches fleurs, & l'une, et l'autre corne.
En fin ele a tel' hardiesse prise,
Que sur le Dos du Toreau s'est asise,
Sans savoir, las, à qui ele se frote.
Lors, pas à pas, droit à la Mer qui flote,
Il la porta, & des qu'il y arive,
A mis ses Piedz dedans l'eau de la rive.
De là soudain plus outre se transporte,
Et son butin parmy la Mer emporte.
La peur la prend, & regarde estonnée
Desjà de loing la rive abandonnée ;
De la main dextre une des cornes tient,
De l'autre main sur le dos se soustient,
Et ses habitz, de soye & fine toile,
Branloient en l'Air, & au vent feirent voile.
Fin du I. livre

(Trois premiers livres de La Métamorphose d'Ovide traduits du latin en vers françois,
le premier
et le second par Clément Marot, le troisième par Barthélémy Aneau, Édition de Lyon :
M.
Bonhomme, 1556, p. 180-184.)

LE RAVISSEMENT D'EUROPE par Jean_Antoine de Baif

.....
.....L'aube au rosin atour
Les cieux voysins bigaroit alentour,
Les parsemant de safran et de roses ;
Et le soleil, ses barieres descloses,
Mit sous le joug ses chevaux souflefeux,
Enflammant l'air de ses épars cheveux.
Lors se levant la pucele s'apreste,
Nue en chemise, à fin que rien n'arest
Son partement, quand sa pudique bande
Frapa son huys, qui deja la demande.
La bande estoit de douze damoiseles,
L'elite et fleur d'entre mille puceles
Des environs, toutes de haut lignage,
Des mesmes ans et de mesme courage.
Avecques soy tousjours la bele Europe
Souloit mener cete gentile trope,

Fust pour chasser par les monts caverneux,
 Ou se baigner aux fleuves areneux,
 Fust pour cueilir par les vertes prairies
 Le bel esmail des herbetes flories.
 Ja tu tenois, Europe, à la fenestre
 Pour te pigner l'yvoire dans ta destre,
 Lorsque voicy des files la brigade
 Aux crins nouez, en simple vertugade,
 Portant chacune un panier en ses doigts,
 Et te pignant accoure tu les vois,
 Mais tant te tient de jouer le desir,
 Qu'à peine adonc tu te donnes loisir,
 Ny d'agenser ta blonde cehevelure,
 Ny d'aviser à ta riche vesture ;
 Ainsi tu troussas en un neu simplement
 Tes crins espars, et pour abilement
 Sur toy tu mis une cote de soye
 Rayée d'or, qui luysamment ondoye
 Parmi l'éclat d'un serien satin,
 Puis te chaussant, un bienfaitis patin, A ribans d'or à ta jambe lié,
 Hativement tu prens à chaque pié.
 D'un ceinturon à doubles chesnons d'or
 Desus les flancs tu te ceignois encor,
 Quand les voicy : tu leur ouvres ta porte,
 Les bien veignant la première en la sorte :
 « Bon jour mes sœurs, bon jour mon cher soucy.
 Las ! que sans vous il m'ennuyoit icy
 Vous atendant. Compagnes partons ores
 Que la fraischeur est rousoyante encores,
 Ores que l'air n'est encore cuisant
 Sous le rayon du soleil doux luysant,
 Or que sa flamme espargne les campagnes
 Dardant ses rais aux simes des montagnes.
 Mais alon doncq, alon ma chere trope ;
 Suivez les pas de vostre chere Europe. »
 Ainsi disant, en sa main ele prit
 Un panier d'or, ouvré de grand esprit
 Et grand façon, en qui se montrait l'euvre
 Et l'art parfait de Vulcan le dieu feuvre.
 Ce paneret chargeoit la main d'Europe
 Quand ele saute au milieu de sa trope,
 Et, se meslant parmy eles, s'avoye
 Par un sentier qui dans les prez convoye,
 Oû de coutume eles souloyent s'ébatre,

Au bruit du flot qui la coste vient battre.
 Tandis la vierge au milieu du troupeau,
 Tenant en main de roses un houpeau,
 Ores courbée avoit basse la teste,
 Les mains aux fleurs, ores ele s'areste,
 L'encourageant ses compagnes hastives
 Courbes en bas à la prée ententives ;
 Là tout luy sied, ou soit qu'ele se baise,
 Ou soit encore que haute ele se dresse.
 Mais tu ne dois, pauvre, tu ne dois pas
 Long tems aux prez jouir de tels ébats ;
 Or que tu as ta bande et le loisir,
 Or soule toy, soule toy de plaisir :
 Voicy venir Jupiter qui t'apreste
 Bien d'autres jeux et bien une autre feste. A ribans d'or à ta jambe lié,
 Hativement tu prens à chaque pié.
 D'un ceinturon à doubles chesnons d'or
 Desus les flancs tu te ceignois encor,
 Quand les voicy : tu leur ouvres ta porte,
 Les bien veignant la première en la sorte :
 « Bon jour mes sœurs, bon jour mon cher soucy.
 Las ! que sans vous il m'ennuyoit icy
 Vous atendant. Compagnes partons ores
 Que la fraischeur est rousoyante encores,
 Ores que l'air n'est encore cuisant
 Sous le rayon du soleil doux luisant,
 Or que sa flamme espargne les campagnes
 Dardant ses rais aux simes des montagnes.
 Mais alon doncq, alon ma chere trope ;
 Suivez les pas de vostre chere Europe. »
 Ainsi disant, en sa main ele prit
 Un panier d'or, ouvré de grand esprit
 Et grand façon, en qui se montrait l'euvre
 Et l'art parfait de Vulcan le dieu feuvre.
 Ce paneret chargeoit la main d'Europe
 Quand ele saute au milieu de sa trope,
 Et, se meslant parmy eles, s'avoye
 Par un sentier qui dans les prez convoie,
 Où de coutume eles souloyent s'ébatre,
 Au bruit du flot qui la coste vient battre.
 Tandis la vierge au milieu du troupeau,
 Tenant en main de roses un houpeau,
 Ores courbée avoit basse la teste,
 Les mains aux fleurs, ores ele s'areste,

L'encourageant ses compagnes hastives
Courbes en bas à la prée ententives ;
Là tout luy sied, ou soit qu'ele se baise,
Ou soit encore que haute ele se dresse.
Mais tu ne dois, pauvre, tu ne dois pas
Long tems aux prez jouir de tels ébats ;
Or que tu as ta bande et le loisir,
Or soule toy, soule toy de plaisir :
Voicy venir Jupiter qui t'apreste
Bien d'autres jeux et bien une autre feste.

(Jean-Antoine de Baïf, Poèmes, Livre neuvième)

LES ODES D'ANACRÉON TÉIÉN, POÈTE GREC
Traduties en français par Remy Belleau

SUR UN TABLEAU DU RAVISSEMENT D'EUROPE

Ce toreau qui porte en croppe
La Sidonienne Europe,
Et qui pase la grand mer,
Je croy que c'est Jupiter.
Voies comme il coupe et sonde
Les flotz de la mer profonde
De l'ongle, puis du tropeau
Jamais on ne vit toreau
Traverser l'humide espace,
Si ce n'est luy qui le pase.

(Belleau, Rémi, Œuvres complètes, Tome I / nouv. éd. publ. d'après les textes primitifs avec variantes et notes par A. Gouverneur, Paris)

