

TIBOR KLANICZAY

PÉRIODISATION ET INTERPRÉTATION
DE LA RENAISSANCE

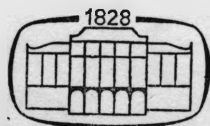
La périodisation de la littérature de la Renaissance ne saurait être

LITTÉRATURE DE LA RENAISSANCE

A LA LUMIÈRE DES RECHERCHES
SOVIÉTIQUES ET HONGROISES

Sous la direction de

N. I. BALACHOV, T. KLANICZAY, A. D. MIKHAÏLOV



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
PUBLISHING HOUSE OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES
VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
MAISON D'EDITIONS DE L'ACADEMIE DES SCIENCES DE HONGRIE
ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК БЕНГРИИ

1978

PÉRIODISATION ET INTERPRÉTATION
DE LA RENAISSANCE

La périodisation de la littérature de la Renaissance ne saurait être considérée comme une question relevant uniquement de l'histoire des lettres et, à mon opinion, il en est de même pour toute autre période littéraire. Littérature, art, musique, idéologie, science, religion, etc. se sont développés, dans l'Europe de la Renaissance, sur les mêmes bases sociales, ils étaient l'expression de la même mentalité humaine. De plus, presque toutes les manifestations de cette culture ont pris aussi une forme littéraire, se sont exprimées par des moyens littéraires. Dans la plupart des cas, même les œuvres fournies par les beaux-arts et par la musique ont été élaborées sur la base d'un programme littéraire. Il va de soi que par littérature nous entendons l'ensemble des œuvres écrites, donc la *litteratura* et non pas le sujet plus restreint des poétiques humanistes: la *poesis*. La périodisation de la littérature de la Renaissance correspond, pour l'essentiel, à celle de l'ensemble de cette civilisation. Dans ce qui suit, nous allons donc considérer la Renaissance toujours dans son intégralité.

Il nous serait impossible d'établir avec succès les limites chronologiques d'une période quelconque de la littérature et de la civilisation, si nous n'étions pas en mesure d'interpréter et d'apprécier correctement les phénomènes fondamentaux de la période en question. Précisément à propos de la périodisation de la Renaissance, Delio Cantimori a pu écrire — il y a une vingtaine d'années — ces phrases remarquables: «Con la parola 'periodizzazione', venuta di moda in questi ultimi anni, s'intende la delimitazione e suddivisione di un processo storico dato (di storia 'universale', di storia nazionale, di storia di una istituzione, ecc.) in termini cronologici, delimitazione e suddivisione tali che l'articolazione così raggiunta a) corrisponda ad una concezione generale dello svolgimento storico, b) permetta di stabilire quali siano i caratteri peculiari di ogni periodo e di chiarire il nesso fra le differenti forme dello svolgimento storico. La periodizzazione assume anche di riordinare il materiale storiografico e di ricondurlo alle tendenze generali fondamentali della società umana del periodo particolare del quale ci si vuole occupare, presuppone cioè quella che si chiama 'interpretazione'. »¹ Périodisation et interprétation sont donc

¹ D. CANTIMORI, *La periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quelle d'Europa*, in *Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, Firenze, 1955, IV, pp. 307—334. (Réimpr. *Interpretazioni del Rinascimento*, Bologna, 1971, pp. 101—125.)

deux procédés étroitement liés : leur interaction est constante et nulle priorité ne prévaut, l'une étant fonction de l'autre. La première influe sur la seconde, tandis qu'une modification quelconque de celle-ci rend nécessaire la correction de l'autre. Par la périodisation de la Renaissance, nous devons — *mutatis mutandis* — donner également une réponse à la question : qu'est-ce que la Renaissance ?

Cette réponse semblait se profiler dans ses grandes lignes à la fin du siècle dernier. Michelet avait fait la découverte de cet âge d'or de l'idée de la liberté humaine;² Voigt y avait décelé le renouveau de l'Antiquité;³ Burckhardt avait reconstitué, dans son essentiel, la nouvelle image de l'homme et du monde créée par cette époque;⁴ enfin, Wölfflin avait défini son style artistique.⁵ Ainsi, en l'opposant au Moyen Age considéré comme obscur et barbare, on avait élaboré le modèle d'une Renaissance éclairée, individualiste, inspirée par la civilisation antique, indifférente et voire même hostile à la religion, découvrant et glorifiant la nature. Il ne fait aucun doute que tous ces traits lui sont propres, mais le panorama qu'ils offrent est partial, simpliste. En fait, la révision de la conception héritée du XIX^e siècle ne se fit pas attendre longtemps.

A partir des années 1920, toute une série de nouvelles recherches importantes ont remis en question le bien-fondé de l'opposition entre le Moyen Age et la Renaissance. Il a été démontré que bien des choses, considérées comme apportées par celle-ci et dont le mérite lui était entièrement attribué avaient déjà été présentes dans la civilisation médiévale; par exemple, la connaissance et le culte de l'Antiquité, la tendance au réalisme, etc.⁶ D'autre part, on réfutait l'idée que la Renaissance eût été impie, éclairée, et on a mis en évidence ses tendances magiques, ésotériques, ainsi que la présence permanente de la religion dans les œuvres des humanistes.⁷ Quant aux arts de la Renaissance, on leur voyait disputer une part toujours plus grande au profit du baroque et, plus tard, du maniérisme, ce dernier étant non seulement séparé de la Renaissance, mais encore catégoriquement opposé à elle.⁸ Tout en admettant que la critique de l'image précédente, surtout burckhardtienne, de la Renaissance a été inévitable, et que nous devons de nouveaux résultats notables aux recherches sur le Moyen Age et sur le baroque, il nous faut constater que l'idée de la Renaissance s'est révélée sensiblement dénaturée dans l'optique de cette révision. Ou bien la délimitation chronologique de la Renaissance devenait tout à fait floue et son originalité, sa nouveauté furent mises en doute, ou

² J. MICHELET, *Histoire de France, IX. La Renaissance*, Paris, 1855.

³ G. VOIGT, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder der erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin, 1859.

⁴ J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1860.

⁵ H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, München, 1888.

⁶ Cf. CH. H. HASKINS, *The Renaissance of the twelfth Century*, Cambridge, Mass., 1927.

⁷ Cf. K. BURDACH, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, Berlin, 1918; G. TOFFANIN, *Storia dell'umanesimo*, Napoli, 1933.

⁸ Cf. W. FRIEDLÄNDER, *Die Entstehung des anticlassischen Stils in der Malerei um 1520*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft », 1925.

bien son rôle fut ravalé au niveau d'un épisode insignifiant.⁹ De cette manière, les exaltations précédentes avaient cédé la place à une dilution, à une dépréciation qui conduisaient quasiment à une falsification de l'histoire de la civilisation Renaissance.¹⁰

Dès les années 1930, les efforts se sont manifestés pour arriver à une conception mieux équilibrée, également éloignée de tous les partis pris et mettant à profit tous les résultats positifs des différentes recherches. C'est avant tout aux travaux de Delio Cantimori, de Federico Chabod et d'Eugenio Garin que nous devons l'élaboration d'un point de vue apportant des corrections justes au concept de la Renaissance hérité du siècle dernier, mais écartant en même temps les nouvelles déformations et outrances.¹¹ Dans la ligne ainsi tracée ou en polémique avec elle, ce fut une véritable mode, à partir de la fin des années 1940, de se pencher sur l'interprétation de la Renaissance, ainsi que sur l'histoire de ses interprétations et appréciations.¹² La riche littérature qui en était le résultat a éclairé beaucoup d'aspects de la Renaissance, inconnus auparavant, et on perdit même définitivement l'espoir de pouvoir définir la Renaissance à l'aide d'une formule quelconque ou de la ramener à un principe unique.

⁹ Cf. surtout H. SEDLMAYR, *Zur Revision der Renaissance*, 1948, in ID., *Epochen und Werke*, Wien—München, 1959, I, pp. 202—234; J. BOUSQUET, *La peinture maniériste*, Neuchâtel, 1964.

¹⁰ Cf. В. Н. Лазарев, *Против фальсификации истории культуры Возрождения* (V. N. Lazarev, *Contre la falsification de l'histoire de la culture de la Renaissance*), in *Против буржуазного искусства и искусствознания* (Contre l'art bourgeois et la théorie bourgeoise de l'art), Moscou, 1951, pp. 106—128 (en italien: *Contro la falsificazione della storia della cultura rinascimentale*, in *Interpretazioni del Rinascimento*, Bologna, 1971, pp. 83—100).

¹¹ CANTIMORI, *Sulla storia del concetto di Rinascimento*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », 2^a serie, I, 1932; F. CHABOD, *Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni*, in « Bulletin of the International Committee of Historical Sciences », N° 19, Paris, 1933, V, pars II, pp. 215—229 (réimpr. ID., *Scritti sul Rinascimento*, Torino, 1967, pp. 7—23 et *Interpretazioni del Rinascimento*, Bologna, 1971, pp. 25—43); ID., *Il Rinascimento, in Orientamenti storici e orientamenti storiografici*, Como, 1942, pp. 445—491 (réimpr. ID., *Scritti...*, pp. 73—109 et *Interpretazioni...*, pp. 45—82); E. GARIN, *Umanesimo e Rinascimento*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, pp. 349—404; ID., *La cultura del Rinascimento*, Bari, 1967 (1^{re} éd. en allemand: *Die Kultur der Renaissance*, in *Propyläen Weltgeschichte*, VI (1964), pp. 429—534).

¹² W. F. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge, Mass., 1948; H. SCHULTE-NORDHOLT, *Het Beeld der Renaissance*, Amsterdam, 1948; *Il Rinascimento. Significato e limiti* (Atti del III. Convegno Internazionale sul Rinascimento), Firenze, 1953; *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age*, éd. T. HELTON, Madison, 1961; F. MASAI, *La notion de Renaissance. Équivoques et malentendus*, in *Les catégories en histoire*, Bruxelles, 1966, pp. 57—86; Н. И. Конрад, *Об эпохе Возрождения* (N. I. Konrad, *L'époque de la Renaissance*), in *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы* (La littérature de l'époque de la Renaissance et les problèmes de la littérature universelle), Moscou, 1967, pp. 7—45; *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, éd. A. ВУСК, Darmstadt, 1969; В. И. Рутенбург, *Итальянское Возрождение и «Возрождение мировое»* (V. I. Rutenburg, *La Renaissance italienne et la « Renaissance mondiale »*), in « Вопросы Истории », 1969, fasc. 11, pp. 93—108; *Interpretazioni del Rinascimento*, éd. A. PRANDI, Bologna, 1971; T. KLANICZAY, *Skizze einer Renaissance-Auffassung*, in « Weimarer Beiträge », 1972, pp. 153—163; C. VASOLI, *Umanesimo e rinascimento*, Palermo, 1976.

De nos jours, il n'y a plus aucun doute sur le fait que les traits caractéristiques, considérés à bon droit comme fondamentaux et démontrés de façon convaincante — tels le renouveau de la culture antique, l'expansion de l'esprit et de l'idéologie laïques, l'épanouissement du génie national et la naissance des littératures nationales, la décadence du féodalisme et l'apparition du monde bourgeois, l'attrait exercé, dans les lettres et les arts, par la réalité, et tant d'autres encore — ne s'avèrent pas suffisants pour rendre l'essence de la Renaissance s'ils sont pris séparément et détachés de leur ensemble. L'apparition de celle-ci n'est pas due à la propagation et à la domination d'un seul principe, d'un facteur culturel, idéologique ou artistique totalement nouveau, mais à la vigoureuse et originale apparition d'un nouveau contexte réunissant toute une série de phénomènes. Isolée des autres, aucune caractéristique de la Renaissance n'est entièrement inédite, chacune d'elles remonte au Moyen Age; pourtant dans *leur ensemble*, elles provoquent une rupture, un bond en avant dans l'évolution: c'est la naissance d'une nouvelle civilisation par rapport au Moyen Age.

Cependant, cette Renaissance qui se dégage ainsi, est loin de constituer simplement un pôle opposé bourgeois, laïque, national, réaliste et anti-quisant de la période précédente, essentiellement féodale, dévote, universaliste, idéaliste et mystique. Les cours princières, l'aristocratie, les prélats ont fait autant que la bourgeoisie pour le développement de la civilisation nouvelle; mais ils l'ont fait avec l'aide du capital bourgeois et dans un esprit laïque. Même la régression de la religion n'est qu'apparente: dès le premier instant, les promoteurs de la nouvelle époque ont considéré le renouveau de la vie spirituelle comme l'une de leurs visées primordiales — ceci soit dans un esprit humanisé (chez les platoniciens et les adeptes d'une réforme catholique), soit en se ralliant aux exigences bourgeoises et nationales (chez les combattants de la Réforme). Le nationalisme en voie d'éclosion n'a pas non plus un caractère exclusif; or, ce n'est pas l'universalisme chrétien médiéval qui lui est opposé, mais le cosmopolitisme bourgeois des humanistes, se nourrissant de l'Antiquité. D'autre part, le culte de l'Antiquité classique et l'amour hédonistique de la vie, aspects si révélateurs de la Renaissance, ne manquaient point non plus à l'époque précédente; toutefois, le premier, qui était seulement un décor, passe maintenant au rang d'idéal de la *studia humanitatis* (Leonardo Bruni), le second — d'abord attrait spontané des plaisirs — devient un programme conscient de la *dolcezza del vivere* (Leon Battista Alberti). La Renaissance n'est donc pas en opposition diamétrale avec le Moyen Age, elle n'est pas la négation de la période précédente, mais forme, en premier lieu, un nouvel ordre de valeurs, une répartition différente et nouvelle des composants de la culture.

De même, la fin de cette époque ne peut signifier autre chose que l'apparition d'une nouvelle configuration des valeurs, désormais au détriment de la Renaissance. Cette dernière vit le déchaînement et l'envol illimité des énergies s'étant accumulées lors d'un long processus médiéval. L'évolution accélérée a sapé, cependant, ses propres assises, et l'élan créateur, l'aspiration effrénée à la liberté ne pouvaient manquer de conduire à une crise. On ne pouvait plus éviter la sévère imposition de l'ordre et

du principe d'autorité; c'est pourquoi l'Église, le dogme et — de l'autre côté — l'exactitude mathématique et géométrique des sciences naturelles barrent la route, sous le signe du baroque triomphant, à toute aventure nouvelle de l'esprit. Certes, les aspirations bourgeoises, l'esprit laïque, l'imitation des classiques de l'Antiquité, les visées nationales, la quête des réalités n'avaient pas disparu: les conquêtes de la Renaissance n'avaient fait que se transplanter, presque toutes, dans la période suivante. Mais leur place, leur fonction étaient modifiées, leur survie n'était plus possible qu'isolément: elles devaient se détacher de leur système, s'intégrer à une nouvelle structure et s'y subordonner.

Sur les traces d'Eugenio Garin, nous sommes en mesure de caractériser cette courbe d'évolution de la Renaissance par la terminologie même de ces temps.¹³ Au début, la *virtù* humaine partait, sûre de soi, en guerre pour écraser la *fortuna* qui avait remplacé la *providentia*; à la fin, la *virtù* était écrasée, la *fortuna* triomphait. L'homme de la Renaissance en déclin avait abdiqué les audacieuses ambitions de la première et, face au pouvoir de la seconde, il cherchait soutien dans la *constantia* rationnelle du stoïcisme, mais ce n'était qu'une solution temporaire qui s'avéra rapidement insuffisante. Le baroque finit par reléguer la *fortuna* au rang de servante obéissante de la *providentia* et, de nouveau, il ne restait plus que la foi pour fournir à l'homme un appui spirituel.

Intercalée entre le Moyen Age et le baroque, la Renaissance est un phénomène universel, une étape autonome de la civilisation européenne, dont le début et la fin sont, à titre égal, fixés par une rupture survenue dans la continuité de l'évolution. Mais le caractère des deux changements d'époque est nettement différent; le premier pourrait être comparé à un bond triomphal en avant; le second plutôt à une crise tragique. Les causes profondes de ces changements sont à chercher dans les corrélations sociales de la Renaissance.

Sa naissance avait été précédée par l'accroissement des forces économiques et sociales survenu à la fin du Moyen Age. Or, le moteur et le bénéficiaire principal de ce renforcement était la bourgeoisie, prise au sens le plus large: des grands banquiers jusqu'aux petits artisans — ce qui fit qu'au début les idéaux de la nouvelle civilisation se présentèrent surtout comme l'expression des attentes de cette classe. Grâce à l'élargissement de la production marchande et de l'économie monétaire au cours des derniers siècles de l'époque médiévale, la bourgeoisie s'était tellement renforcée — du moins dans les pays plus évolués d'Europe — qu'elle pouvait se risquer sur la voie de l'économie capitaliste, s'affranchir des contraintes féodales et partir en guerre pour le pouvoir économique et, dans plus d'un cas, politique aussi, mais tout au moins lutter pour une participation. Même si, à l'exception de quelques cités italiennes et d'une partie des Pays-Bas, cette bourgeoisie n'était pas encore en mesure de prendre les rênes du pouvoir et la relève de la classe féodale, elle lança, toutefois, de tendances progressistes nouvelles et elle put tenir un rôle

¹³ Cf. GARIN, *Umanesimo*... , p. 391.

initiateur dans le modelage de la civilisation, de l'idéologie, de l'art. Selon la juste définition de Friedrich Engels : «Im fünfzehnten Jahrhundert waren die Städtebürger bereits unentbehrlicher in der Gesellschaft geworden als der Feudaladel... Während der Adel immer überflüssiger und der Entwicklung hinderlicher, wurden so die Städtebürger die Klasse, in der die Fortentwicklung der Produktion und des Verkehrs, der Bildung, der sozialen und politischen Institutionen sich verkörpert fand.»¹⁴

La Renaissance a reflété l'aube de l'époque capitaliste, la formation de la société bourgeoise européenne; mais le temps de la liquidation de l'ordre féodal, du système nobiliaire n'était pas encore venu. Le système féodal avait, indiscutablement, souffert de coups sérieux, sa forme médiévale s'était, en grande partie, écroulée, mais il continuait à conserver suffisamment de forces pour parer à l'attaque de la bourgeoisie, voire même pour tourner temporairement à son profit les modifications survenues dans le mode de production. Sur ses bases anciennes on ne pouvait plus imaginer le pouvoir de la classe dirigeante : ses représentants voulaient donc innover, eux aussi; leurs regards s'étaient portés vers les jouissances jusque-là méconnues — des plus triviales aux plus nobles et aux plus spirituelles. La culture de la Renaissance s'acquiert facilement une audience dans les classes privilégiées : les princes se liguant avec les bourgeois l'adoptaient tout naturellement, mais — tôt ou tard — la noblesse et le clergé en prirent également possession. L'individualisme de l'idéologie humaniste convenait à tous ces représentants des régimes anciens qui voulaient acquérir un pouvoir nouveau, des biens nouveaux, ou maintenir leurs positions privilégiées à l'aide de moyens conformes à l'esprit du temps.

De plus, l'expansion, la pénétration de la Renaissance s'avéra encore plus large et plus profonde : elle s'était enracinée aussi dans les couches inférieures de la société. A cette époque, il n'y avait pas encore de limite nette, sans transition, entre les bourgeois et le peuple. Le développement économique de la fin du Moyen Age avait favorisé non seulement les citadins, mais aussi une partie de la paysannerie des villages dont la couche supérieure aisée avait, par conséquent, une forme de vie qui ne différait guère de celle des artisans, constituant les éléments inférieurs de la bourgeoisie. Les possibilités de la vulgarisation existaient donc intégralement dans la culture de la Renaissance, tandis que les intellectuels, issus des couches populaires, pouvaient enrichir, par les éléments de leur civilisation propre, les trésors de la Renaissance.

La culture aux racines bourgeoises de la Renaissance ne resta pas, en conséquence, l'apanage d'une seule classe, mais elle fut assimilée par l'ensemble de la société. Les aspirations et les idéaux des meilleurs intellectuels ne restaient point asservis à des objectifs de classe à l'horizon rétréci, mais exprimaient les rêves de toute l'humanité. Le grand rêve de la Renaissance fut l'harmonie de l'univers, de la nature et de l'homme; et, pour créer cette harmonie, l'homme prenant conscience de ses forces illimitées n'avait pas doute de ses moyens. Son modèle était le mythique

¹⁴ *Über den Verfall des Feudalismus und das Aufkommen der Bourgeoisie* [1884], in K. MARX—F. ENGELS, *Werke*, XXI, Berlin, 1962, pp. 392—393.

Hercule qui surmonte toutes les difficultés et s'élève jusqu'aux cieux (Collucio Salutati); ou bien il se plaçait au même rang que les forces divines en s'attribuant une capacité de création souveraine (Pic de la Mirandole). Cet homme était convaincu de la réalité d'une société établie sur la justice (Thomas More), il croyait en la possibilité de la paix éternelle (Érasme); il espérait concilier le christianisme et la sagesse païenne, Platon et Aristote (Ficin); il considérait l'amour, la beauté féminine et la bonté divine comme faisant une unité (Leone Ebreo), de même que la musique, le cosmos et la création (Francesco Giorgio); enfin, dans les arts et les lettres, il arrivait à réaliser l'harmonie de la réalité et de la beauté idéale.

Cependant, les plus beaux idéaux et pensées de la Renaissance, annonçant l'avenir, se sont heurtés aux conditions décevantes, aux circonstances bien peu harmonieuses et ils ne pouvaient que fournir des éléments à une audacieuse et merveilleuse utopie. Pendant un certain temps, les plus grandes figures de l'époque avaient pu croire à la réalité de leurs projets, de leurs conceptions; mais il s'agissait là d'illusions non étayées par les faits. Tous les rêves des penseurs de la Renaissance, tout ce que ses plus grands artistes et auteurs ont évoqué dans leurs peintures, leurs sculptures, leurs poèmes est resté un mythe — peut-être le plus beau mythe de l'humanité. En effet, ce temps aspirant à l'harmonie n'était nullement harmonieux; il était au contraire traversé d'antagonismes et de tensions internes.

Ceux-ci sont étroitement liés à la situation et au rôle de la bourgeoisie de la Renaissance. Celle-ci est une classe ascendante, dont les plus grands esprits proclament un programme d'humanisme et de liberté, mais qui représente et en même temps instaure une forme nouvelle de l'exploitation et de l'oppression — forme, qui sous beaucoup de points de vue est encore plus brutale et plus implacable que la précédente. La nouvelle classe dirigeante, qui professe liberté et humanisme, établit son pouvoir en réduisant des millions à la misère, en noyant dans le sang les insurrections populaires et, dans les colonies, se distingue par des tueries jusqu'alors inimaginables et par l'introduction du nouvel esclavage. Dès les premiers instants ou presque, les idéaux et les intérêts de la bourgeoisie se révélaient être en contradiction antagonistique; or, dans l'histoire, lorsque les idéaux et les intérêts se trouvent opposés, ce sont toujours ces derniers qui l'emportent.

Les antagonismes devenaient encore plus aigus du fait que les idées de la Renaissance et de l'humanisme — du moins en partie — s'étaient implantées aussi dans les autres classes sociales. Ainsi, il arriva plus d'une fois que les camps adverses engagés dans une lutte sans pitié reflétaient des aspects différents de l'humanisme. Ainsi, le chef de la grande révolte paysanne hongroise de 1514, György Dózsa peut être considéré à juste titre comme un combattant de l'humanisme au sens social et éthique du terme; cependant, ses contemporains lettrés le traitaient d'ennemi barbare de l'humanité, alors qu'ils qualifiaient de représentant authentique de l'humanisme le grand juriste István Werbőczy qui, en parfaite possession de l'érudition classique et humaniste, a composé son célèbre corpus juridique codifiant la privation de libertés de la majorité de la société.

Mais l'expression la plus flagrante des contradictions intérieures de la Renaissance est la Réforme qui porta un coup mortel aux illusions sur l'unité, l'harmonie, la paix. Non par le fait même d'une réforme de l'Église, puisque, depuis le Concile de Constance, elle se préparait manifestement et les humanistes étaient, précisément, ses promoteurs les plus enthousiastes; mais par sa réalisation même qui ne put se faire que par une rupture, par la voie d'une confrontation avec Rome. De cette manière, la Réforme fut non seulement un aboutissement des aspirations humanistes à une réforme interne de l'Église, mais encore un prolongement des mouvements hérétiques du Moyen Age, opposés à bien des tendances fondamentales de la Renaissance. La Réforme a renié les éléments hédonistes et profanes de son idéologie; elle s'est manifestée comme une force rétractrice précisément dans le domaine où la Renaissance avait fait le plus: les arts et les lettres. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, selon des opinions anciennes et plus récentes, la Réforme signifiait la fin de la Renaissance, et que, aussi, on ne devrait pas la rentrer dans les cadres de celle-ci. Pourtant, tout en limitant et ralentissant le développement et l'expansion de la Renaissance, la Réforme a, d'autre part, facilité son vaste épanouissement. En étendant à la Sainte Écriture le principe du libre examen, elle a imposé, de façon conséquente, une tendance fondamentale de l'humanisme; sa politique scolaire a permis la large diffusion de l'érudition humaniste; quant au remplacement de la langue latine utilisée dans l'Église romaine par les langues nationales, il a donné un essor immense aux variantes nationales de la Renaissance dans la plupart des pays de l'Europe.¹⁵

Les contradictions de la Renaissance, l'affrontement entre ses diverses tendances caractéristiques et les déviations dissonantes de ses normes idéales ne sauraient encore signifier sa désagrégation ou sa fin. On peut établir un programme idéal de la Renaissance, mais elle ne peut y être réduite. Léonard, avec son désir inépuisable du savoir et de la création, d'une part, et l'apôtre de la magie, le sceptique Agrippa, de l'autre, sont des membres, sinon de valeur égale, mais de droits égaux du panthéon de la Renaissance. Celle-ci ne se fonde pas seulement sur des mythes et des utopies parés des plus belles fleurs de l'imagination humaine, mais elle repose aussi sur la critique de ceux-ci, sur la désillusion qui s'ensuit, sur la réalité qui s'y oppose. C'est pourquoi la Renaissance ne doit pas être considérée comme un courant, mais comme un ensemble complexe de phénomènes culturels, composite à l'extrême et comprenant diverses tendances. N'en est-il pas de même pour le Moyen Age ou le baroque ayant également multiples facettes? La Renaissance n'est pas un bloc monolithique, l'expression de normes closes et de dogmes rigides, et ce n'est pas en tant que telle qu'elle se différencie des périodes qui l'ont précédée et suivie. Elle est bien plutôt un ensemble d'aspirations, d'idées, de phénomènes idéologiques et artistiques qui se distingue d'une part, du Moyen Age, d'autre part, du baroque par la qualité propre de son système, par

¹⁵ Cf. A. DUFOUR, *Humanisme et réformation. État de la question*, in *Comité International des Sciences Historiques*, XII^e Congrès International des Sciences Historiques, Horn—Wien, 1965, pp. 57—74.

l'ordre interne de ses valeurs, par la hiérarchie même des phénomènes qui la composent.

Tout comme il n'est pas permis de limiter la notion de Renaissance à ses éléments harmonieux et s'adaptant à son mythe, nous pouvons considérer comme non moins erronée cette conception plus récente qui parle, face à une Renaissance « idéale », rétrécie, d'une sorte de Contre-Renaissance.¹⁶ Dans ce cas, il nous faudrait désigner non pas une période de la Renaissance, mais une période caractérisée par l'antagonisme entre Renaissance et Contre-Renaissance. Une telle conception veut ranger sous cette dernière catégorie tous les phénomènes truffés de contradictions, disharmonieux, ésotériques, tout ce qui s'éloigne des lettres et des arts de type classique, conformes aux normes antiques. Ainsi, cette catégorie deviendrait un amoncellement de choses tout à fait disparates, qui n'ont en commun qu'un seul élément — négatif —, leur décalage, dans un sens ou dans un autre, par rapport au modèle décrété idéal. Une telle classification rend impossible la juste interprétation historique des phénomènes, puisque, sous la catégorie désignée comme pôle opposé de la Renaissance, nous trouvons aussi bien des courants « non classiques » de celle-ci, des survivances du Moyen Age et des éléments anticipant déjà l'avènement de la période suivante. Restée sur cette voie, la recherche serait obligée d'établir artificiellement une certaine unité à partir de tout cela, et de réduire finalement la civilisation et la littérature de l'époque à un schéma dualistique: la lutte entre deux idéaux contraires.

Les partisans de cette théorie se réfèrent surtout à la Renaissance tardive et la considèrent comme le triomphe de leur Contre-Renaissance. Dans ce contexte, le maniérisme ne serait que l'accomplissement de la Contre-Renaissance, alors qu'il s'agit de toute autre chose: de l'expression de la crise de la Renaissance.

« Le soir du XVI^e siècle! Lucien Febvre a l'habitude de parler des hommes tristes après 1560. Tristes hommes, oui, sans doute, ces hommes exposés à tous les coups, à toutes les surprises, à toutes les trahisons des autres hommes et du sort, à toutes les amertumes, à toutes les révoltes inutiles... Autour d'eux et en eux-mêmes, tant de guerres inexpiables... »¹⁷ C'est Fernand Braudel qui, en 1950, a rappelé ainsi la pensée de son grand prédécesseur qui avait été le premier à remarquer les hommes tristes, les héros tragiques, les révoltés devançant de beaucoup leur temps dans la phase tardive de la Renaissance. Ils étaient les fils de la génération du sommet, de l'âge d'or de la Renaissance, ils étaient les dépositaires du legs d'Érasme, de Luther, de Machiavel, de Copernic, de l'Arioste, de Rabelais, de Michel-Ange. Et ils n'en ont pas été indignes: le Tasse, Bruno, Montaigne, le Greco, Gongora, Shakespeare, Donne — voilà une liste de noms tout aussi brillante que la liste précédente. Mais quel monde différent! Les premiers avaient pu, pour la plupart, quitter la vie au sommet de leurs succès, entourés des cohortes de leurs enthousiastes fidèles; et, si le sort

¹⁶ H. HAYDN, *The Counter-Renaissance*, New York, 1950; E. BATTISTI, *L'anti-rinascimento*, Milano, 1962.

¹⁷ *Positions de l'histoire en 1950*, in F. BRAUDEL, *Écrits sur l'histoire*, Paris, 1969, p. 37.

en avait décidé autrement, ils pouvaient, tout de même, espérer le triomphe de leurs idées. Aucun d'entre eux n'a connu la déchéance. Mais le Tasse, le Greco, Gongora ont péri l'esprit troublé, Bruno est monté sur le bûcher, Montaigne a cherché refuge dans le scepticisme, Shakespeare a été contraint de jeter la baguette magique de Prospéro; quant à John Donne prenant conscience de l'absurdité du monde, il n'a guère dû être consolé par la pitié mortifiante.

Leur vie et leur œuvre montrent qu'on en était arrivé au crépuscule de la Renaissance. La crise économique, sociale, politique et idéologique de la seconde moitié du XVI^e siècle avait définitivement balayé l'utopie de la plénitude humaine, de l'infinité du savoir et du pouvoir de l'homme, de l'harmonie idéale entre l'homme et l'univers. Néanmoins, les plus grandes figures de ce temps se sont efforcées de continuer, de maintenir, de faire évoluer, voire même de dépasser les résultats de la Renaissance à son apogée, alors qu'en réalité c'était déjà la maturation d'une nouvelle époque: le baroque qui procèdera à la restauration du principe d'autorité, de la puissance idéologique des Églises, le baroque, parti à la recherche non pas de l'harmonie terrestre, mais de l'harmonie divine. Dans la phase tardive de la Renaissance, le renforcement du système seigneurial, la décadence momentanée de la bourgeoisie promotrice des nouvelles conquêtes, l'assujettissement accru des masses, le perfectionnement de l'appareil d'oppression de l'État et de l'Église — tout cela était inévitable. L'esprit humain, la pensée progressiste, la libre activité créatrice avaient outrepassé les possibilités réelles offertes par l'histoire. Les lois de l'impitoyable nécessité historique forçaient l'évolution à faire un détour, les forces du progrès humain et intellectuel devaient accuser un recul temporaire, et, au lieu d'assister à l'avènement de l'humain, l'homme devait connaître des souffrances répétées. La Renaissance avait révolutionné l'esprit, mais non pas la production; elle devait donc aboutir à une crise et la libre envolée devait céder la place à une lente et pénible concentration des énergies. C'est à celle-ci que correspondaient et convenaient la civilisation et l'art de la période suivante, celle du baroque.

L'ultime phase de la Renaissance est l'un de ces rares moments de l'histoire où les principes de l'évolution et du progrès furent en antagonisme total. Du point de vue de l'évolution européenne, la naissance d'une nouvelle variante du système féodal et du pouvoir des nobles et, corollairement, l'apparition d'une civilisation baroque étaient inévitables. Par contre, l'idéal progressiste exigeait le maintien, voire le perfectionnement des conquêtes de la Renaissance et de l'humanisme. Nul doute que cette confrontation ne pouvait mener les fidèles et les défenseurs de la tradition progressiste, humaniste qu'à de fatales conséquences. Conscients de la supériorité, de la vérité de leurs idéaux, ils devaient pourtant voir — même ressentir dans leur chair — que l'histoire ne leur donnait pas raison, qu'ils étaient incapables de réaliser leurs buts, qu'ils allaient échouer. Quant à ceux qui ne pouvaient plus supporter la tension, il ne leur restait plus qu'à abandonner leurs idéaux et à passer au compromis. Voilà pourquoi les penseurs, les auteurs, les artistes de la fin du XVI^e siècle étaient des hommes tristes.

Leurs activités n'ont pas été l'expression d'une Contre-Renaissance quelconque, mais celle de la crise de la Renaissance. Nous désignons par maniérisme les symptômes idéologiques, psychologiques, littéraires et artistiques de cette crise. Le maniérisme est donc indissociable de la Renaissance, dont il représente la phase ultime, la variante tardive. Même si certains phénomènes de surface, de forme laissent croire que le maniérisme est plus proche du baroque que de la Renaissance classique, ce n'est pas entre la Renaissance et le maniérisme que nous trouvons la véritable ligne de partage, mais entre le maniérisme et le baroque.¹⁸

Les considérations que nous venons d'exposer fixent déjà *grosso modo* le cadre de la périodisation de la Renaissance et les principes de sa délimitation par rapport aux périodes qui l'ont précédée et suivie. Pourtant, il nous serait impossible d'établir des cadres chronologiques nettement définis et fixés par des dates. En effet, les divers pays présentaient de sensibles décalages de temps quant à leur évolution économique, sociale et culturelle, si bien que la Renaissance, plus précisément ses différents constitutifs ne pouvaient se présenter partout au même rythme et avec une intensité égale. Les mêmes tendances, les mêmes phénomènes se sont imposés avec un décalage chronologique dans les divers pays ou les diverses régions du continent européen. La chronologie et la périodisation ne se recourent pas avec exactitude, puisque nous devons considérer cette dernière comme le jalonnement de certaines phases de l'évolution, et non pas comme l'établissement de dates. Or, dans les différents pays, la même phase peut être rattachée à de différentes dates. L'homogénéité de la périodisation ne provient pas d'une exacte concordance chronologique, mais de la succession approximativement identique des étapes évolutives principales dans les pays respectifs. Ce n'est qu'en respectant ce principe que nous pourrions désigner les points cruciaux de l'histoire de la Renaissance en général et ceux de l'évolution de sa littérature en particulier.

La première phase de l'histoire de la Renaissance est caractérisée par l'apparition et l'expansion du nouvel esprit humaniste. C'est ici que les humanistes, qui font figure d'avant-garde d'une nouvelle époque naissante, représentent et, la plupart du temps, font triompher les objectifs de la Renaissance dans un milieu encore médiéval. Le début de ce processus présente de grandes variétés d'un pays à l'autre. En Italie, le commencement de la Renaissance est marqué par l'apparition de Pétrarque, de Boccace, de Cola di Rienzo ; mais dans les autres États d'Europe, les conditions propices aux humanistes ne mûrissent qu'au cours du XV^e siècle et, parfois, seulement à sa fin. Dans cette période, la littérature de la Renaissance est presque exclusivement de langue latine, tandis que les littératures de langue nationale sont le prolongement de la littérature médiévale. Même en Italie, et malgré les chefs-d'œuvre de Pétrarque et de Boccace écrits en italien, le latin restera pendant près d'un siècle la langue de la haute littérature.

¹⁸ T. KLANICZAY, *La crise de la Renaissance et le maniérisme*, in « Acta Litteraria Acad. Scient. Hung. », 1971, pp. 269—314 (en italien: *La crisi del Rinascimento e il manierismo*, Roma, 1973).

A son sommet qui se situe à sa deuxième phase, la Renaissance européenne connaît l'épanouissement intégral de ses idéaux et la plénitude de ses grands mythes. Elle atteint à sa vraie apogée en Italie qui continue à tenir un rôle directeur à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e. C'est alors que la peinture et la sculpture produisent leurs grandes œuvres ; c'est alors que les noms les plus brillants éclairaient les lettres : Laurent le Magnifique, Politien, Bembo, Castiglione, l'Arioste, Machiavel — qui optent, désormais, pour la *lingua vulgaris*. Au-delà de la péninsule italienne, l'humanisme en arrive à ses meilleurs produits, marqués du nom d'Érasme et de More ; cependant, la majeure partie de la grande littérature reste ici encore de langue latine, comme dans le cas du plus grand poète cisalpin du temps, Jean Second.

Lorsque la Réforme lève l'étendard et progresse rapidement, c'est le début de la troisième phase, celle de l'épanouissement, de l'enrichissement, du renforcement de la Renaissance sur tout le continent. Alors les positions de la *lingua vulgaris* s'établissent et dominent partout ; c'est alors que les meilleures œuvres littéraires de la Renaissance voient le jour les unes après les autres avec une rapidité vertigineuse dans les langues nationales les plus différentes. Alors, la poésie classicisante, aristocratique, visant à la perfection de la forme se fait le modèle de toute l'Europe ; mais c'est également dans cette phase que la culture de la Renaissance pénètre, par l'entremise de la Réforme, toutes les couches de la société : c'est la floraison des formes populaires de la littérature, des ouvrages populaires comme les *Volksbücher*, la commedia dell'arte, la poésie madrigalisante, les chants épiques en Europe de l'Est. A ce moment, ce n'est plus tellement aux questions vivantes de l'humanité et de la société que la tendance érudite, latine de l'humanisme cherche à donner réponse, mais elle s'excellente plutôt dans le domaine de la science et de la philologie, contribuant largement au triomphe des sciences naturelles de la Renaissance. Les conquêtes de Copernic, Paracelse, Vésale, Cardan, etc. appartiennent à cette troisième articulation.

La quatrième et dernière phase de l'histoire de la Renaissance est celle de la crise, du maniérisme, et, en même temps, celle des signes précurseurs de la nouvelle période, des promoteurs du baroque. Ses débuts sont partout corollaires à des catastrophes économiques, sociales, politiques, à l'ébranlement des forces qui assuraient la base sociale de la civilisation de la Renaissance. Les premières manifestations de la crise et du maniérisme se signalent en Italie, dès les années 1520 ; mais même là, elles ne deviennent dominantes que dans la seconde moitié du siècle. Dans les autres pays d'Europe, c'est seulement dans les années 1560 que commence cette phase tardive de la Renaissance ; et là où sa grande époque n'est arrivée qu'avec un retard relatif — par exemple, en Pologne, en Hongrie, en Angleterre —, ce moment survient encore plus tard. C'est au cours de cette phase tardive, phase de crise, qu'une balance des résultats de la Renaissance s'établit à l'échelle européenne. Il n'y a plus de pays qui puisse jouer le rôle de chef de file : la culture de haut niveau de la Renaissance est implantée sur tout le continent, les plus grands penseurs, auteurs et artistes — ces hommes tristes de Lucien Febvre — se recrutent dans

les nations les plus diverses. Face à eux, c'est la poussée de plus en plus vigoureuse des hommes des temps nouveaux, des Jésuites, des théoriciens de la néo-scholastique, des premiers grands artistes baroques, des représentants d'une science naturelle débarrassée de ses boulets magiques, ésotériques. Vers 1600, ou à d'autres régions, aux alentours du début de la Guerre de Trente Ans, la Renaissance tardive avec le maniérisme perd définitivement pied face au baroque. Ce n'est qu'aux confins de l'Europe, en Scandinavie et dans les pays de l'Est que ses répercussions se prolongent jusqu'au milieu du XVII^e siècle.

Donc, prise dans sa dimension la plus intégrale, la Renaissance peut être étendue sur quelque trois cents ans — du milieu du XIV^e siècle jusqu'à celui du XVII^e. Or, dû aux décalages chronologiques, la durée de la Renaissance dans les différents pays se réduit *grosso modo* à deux siècles à peine. Cette période, l'une des plus éclatantes de la civilisation européenne ne saurait être serrée entre des dates exactes, dans une tranche exclusive de l'évolution historique; elle représente la forme complexe d'une culture historiquement et socialement déterminée dont les limites temporelles, les étapes ne peuvent être exprimées avec assez de souplesse qu'en partant des problèmes de contenu. La périodisation synthétique — marquée par des dates de l'ensemble de la Renaissance et, dans ce cadre, de toute sa littérature européenne — ne peut être qu'approximative et de caractère hypothétique.

LA THÉORIE ESTHÉTIQUE DU MANIÉRISME

Le XVI^e siècle et surtout sa seconde moitié représentent l'une des périodes les plus fécondes de la critique littéraire et de la théorie des arts. Dans ces domaines, le rôle dirigeant revient, incontestablement, à l'Italie où auteurs et artistes, philologues, humanistes et militants de l'Église ont produit en masse des écrits critiques, des pamphlets littéraires et artistiques, des manuels de poétique souvent bien volumineux. Cette floraison de l'activité critique est due aux grands succès littéraires et artistiques de la Renaissance italienne. Jamais auparavant, ni ailleurs, l'activité artistico-littéraire n'avait été un composant aussi important de l'existence. Quand la réalisation de la nouvelle œuvre d'un grand artiste ou écrivain était attendue quasiment par le pays tout entier, quand des curieux et des éditeurs avisés faisaient recopier en cachette et diffusaient les œuvres littéraires en préparation, quand les habitants des villes plus éloignées affluaient en véritable migration pour voir telle ou telle grande fresque à laquelle on venait de donner le dernier coup de pinceau, il ne pouvait certainement pas manquer de réflexions critiques et théoriques relatives aux lettres et aux arts.¹

¹ Voici les principaux ouvrages de synthèse sur la critique littéraire et artistique en Italie à l'époque de la Renaissance : J. E. SPINGARN, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1899 (3^e édition en 1963, avec une introduction de B. WEINBERG ; en italien : *La critica letteraria nel Rinascimento*, avec une introduction de B. CROCE, Bari, 1905). — G. SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, II, Edinburgh—London, 1902 (6^e édition en 1949). — C. TRABALZA, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, 1915. — E. PANOFKY, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig—Berlin, 1924, 1960 (en italien : *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, 1952). — J. SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, 1924 (en italien : *La letteratura artistica*, Firenze, 1935, 1956). — CH. S. BALDWIN, *Renaissance Literary Theory and Practice*, New York, 1939. — R. W. LEE, *Ut Pictura Poesis : the Humanistic Theory of Painting*, in «The Art Bulletin», 1940, pp. 197—269 et tiré à part, New York, 1967. — Sir A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450—1600*, Oxford, 1940, 1956, 1959, 1962 (en français : *La théorie des arts en Italie, 1450—1600*, Paris, 1966). — A. BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952 (Beihäfte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 94). — C. VASOLI, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano, 1959, pp. 325—433. — P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, I—III, Bari, 1960—1962 (Scrittori d'Italia 219, 221, 222). — B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I—II, Chicago, 1961. — R. MONTANO, *L'estetica del Rinascimento e del*

Celles-ci ont, petit à petit, donné naissance à la théorie de la littérature et de l'art qui, vers le milieu du XVI^e siècle, arriva en Italie à une synthèse homogène et équilibrée, propre à la Renaissance. C'est de la désagrégation, des ramifications de cette synthèse que s'est développée, dans la seconde moitié du siècle, l'esthétique du maniérisme. Pour définir son caractère et son contenu, il semble utile de procéder d'abord à une esquisse du *status quo* de la théorie littéraire et artistique aux alentours de 1550.²

Les trois composants majeurs de la théorie littéraire de la Renaissance étaient la rhétorique classique ressuscitée, l'idéal platonicien de la beauté et la poétique aristotélicienne. D'abord, au XV^e siècle, ce fut la rhétorique qui prédominait ; la poétique se bornait à l'étude de la prosodie distinguant le vers de la prose. Le poète est alors *poeta rhetor* et toute œuvre poétique de valeur est tout autant *opus rhetoricum* qu'un discours, une épître humaniste ou un traité d'histoire. Il va de soi qu'à ce moment la rhétorique est un terme pris dans un sens beaucoup plus large qu'aujourd'hui. Elle signifie non seulement l'éloquence ou, comme au Moyen Age, la composition des œuvres écrites, mais, en général, la théorie et la pratique de l'expression de niveau élevé tant orale qu'écrite. Selon l'heureuse formule de Cesare Vasoli, la rhétorique du Quattrocento se définit comme un « metodo formativo di una personalità coerente ed armoniosa, capace di esprimersi con linguaggio terso ed eletto e di raggiungere un assoluto dominio dei propri mezzi espressivi ».³ C'est la rhétorique ainsi réinterprétée qui a introduit les principes de la composition bien proportionnée, de l'expression correcte et précise, du raisonnement logique et limpide, de la pureté linguistique, de l'élégance et de l'ampleur, et, dans l'intérêt de toutes ces exigences, le principe de l'imitation des grands modèles antiques. Dans cette pensée centrée sur la rhétorique, le critère de la beauté n'apparaît pas encore de façon autonome. La beauté n'accèdera à ses droits qu'avec le renouveau de la philosophie platonicienne.

L'une des catégories centrales du système philosophique néo-platonicien de Marsile Ficin sera la beauté qui n'est autre que le symbole de la perfection, le réfléchissement du Bien suprême dans le monde sensoriel, l'aspect visible de la justice céleste. La beauté doit son existence à un acte créateur divin ; donc le mortel qui se révèle capable de faire surgir la

Barocco, Napoli, 1962. — J. KOLTAY-KASTNER, *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* (La théorie littéraire de la Renaissance italienne), avec une introduction de I. BÁN, Budapest, 1970. — B. WEINBERG, *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, I—III, Bari, 1970—1972 (Scrittori d'Italia 247, 248, 253). — A. BUCK—K. HEITMANN—W. METTMANN, *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*, Frankfurt a. M., 1972. — P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, I—III, Milano—Napoli, 1971—1975.

² Dans l'aperçu général qui suit, je me suis appuyé, en premier lieu, sur les ouvrages de Panofsky, Buck, Blunt, Vasoli, Weinberg et Montano. Je considère le tableau d'ensemble proposé par Vasoli comme étant le plus clair, le mieux équilibré ; quant à l'œuvre monumentale de Weinberg, elle se distingue par l'énumération minutieuse des écrits de critique littéraire de l'époque et par l'exposé exact de leur contenu.

³ *Op. cit.*, p. 336.

beauté dispose, lui aussi, de dons divins. De cette manière, le Beau devient la caractéristique principale et l'essence de la création poétique, artistique ou musicale ; et le poète ou l'artiste participe au mystère de la création divine, se fait l'instrument de celle-ci. En conséquence, il n'exerce pas un métier, il ne pratique pas l'*ars* selon l'interprétation médiévale, mais fait son œuvre grâce à l'inspiration métaphysique, divine, grâce — selon l'expression de l'époque — au *furor poeticus*. Ce sont les *idées* nées dans son intellect qu'il introduit — tout comme Dieu — dans la matière ; et comme les *idées* de création divine et celles proposées par l'artiste sont de caractère identique, les produits divins et artistiques, c'est-à-dire la nature et l'art, harmonisent également.

Quelque grande que fût la différence entre la conception littéraire rhétorique et la théorie esthétique platonicienne, quelques ardents que fussent les débats qui s'ensuivirent dans les années autour de 1500, elles n'en étaient pas pour autant incompatibles. En effet, la divergence prévalait, avant tout, quant aux points de départ théoriques, tandis que les résultats, les conséquences pratiques se révélaient plutôt similaires. Pour ce qui est de son contenu, de ses éléments constitutifs, l'idéal néo-platonicien du Beau formulait des exigences semblables à celles de la conception professant l'omnipotence de la rhétorique. Ici et là, la proportion des parties, l'harmonie la plus parfaite possible, la pureté des moyens d'expression (langue, ligne, ton, etc.) sont des *desiderata* fondamentaux. Et le principe de l'imitation restait également au premier plan, en revêtant, toutefois, un sens plus profond. Car, si l'artiste travaille sous l'effet de l'inspiration divine, son œuvre reproduit la nature créée par Dieu ; et, si certains grands classiques ont déjà fourni des exemples parfaits de l'imitation de la nature et des types idéaux de la beauté, leur imitation est indispensable à l'artiste et au poète lors de la transplantation, dans l'univers sensoriel, des *idées* conçues dans son esprit. Naturellement, chez les néo-platoniciens, il ne s'agit pas de l'imitation des détails, des éléments de la forme, mais de celle de l'idéal, de l'universel. De cette manière, la discipline dans la forme et l'harmonie artistique des proportions recevaient, sous le signe de la beauté métaphysique, une motivation plus profonde et philosophique. La théorie de la beauté idéale, rapportée à la poésie — au début du XVI^e siècle, Pietro Bembo en fut le représentant le plus marquant — disposait en même temps de l'héritage de la tradition rhétorico-humaniste.

Grâce à la prépondérance des points de vue philosophiques, l'évolution platonisante de la réflexion littéraire et esthétique permettait, désormais, une approche plus spécifique des problèmes essentiels de l'art. Tandis que l'idée que la rhétorique se faisait de l'imitation, poussait, en premier lieu, à l'étude de la langue et du style des classiques, donc nourrissait un intérêt éminemment philologique, les platoniciens considérant l'œuvre poétique comme l'incarnation d'une *idea* dirigeaient l'attention sur le message philosophique des œuvres. L'exégèse philologico-rhétorique cédait la place au sondage du sens plus profond, de la signification cachée, allégorique de l'œuvre poétique. On ne se contentait plus de prendre connaissance du sens direct et des contenus accessibles à tous, mais on s'efforçait de dégager « et l'or brillant . . . de la théologie, et le nectar. . . de la philosophie », pour

citer l'expression du poète hongrois János Rimay, représentant tardif des vues esthétiques platonisantes.⁴

Pour la pensée littéraire imprégnée de platonisme, la différence substantielle entre les œuvres rhétoriques et les œuvres poétiques se faisait toujours plus évidente. Alors que les premiers humanistes avaient témoigné un intérêt égal à chaque genre d'*opus rhetoricum* et avaient formulé, à chaque cas, des exigences de langue et de stylistique identiques, les platoniciens prenaient conscience du fait que les normes de la rhétorique ne suffisaient plus aux véritables œuvres poétiques, voire même qu'elles n'y étaient pas applicables. On en arriva, ainsi, à une redécouverte de la poétique en tant que science, tandis que la rhétorique, dégradée, dut se contenter d'être la science de l'éloquence et des œuvres dissertatives. Ce fut d'abord l'*Ars poetica* d'Horace qui mit à la mode la poétique. Par la suite, de nombreux commentaires de l'ouvrage horatien (le premier étant écrit en 1482 par Cristoforo Landino) et des manuels autonomes de poétique virent aussi le jour ; parmi les plus importants, rappelons *De arte poetica libri III* (1527) de Girolamo Vida et *Della poetica* (1536) de Bernardino Daniello. Cependant, ces ouvrages d'inspiration horatienne, d'ailleurs assez pédantesques, furent bientôt relégués à l'arrière-plan par l'effet fécondant de la *Poétique* d'Aristote.

Ce sommet de la théorie littéraire de l'Antiquité fut imprimée, pour la première fois, en 1498, dans la traduction latine de Giorgio Valla ; puis Aldo Manuzio publia également, en 1508, l'original grec ; cependant, en ces temps, la *Poétique* ne suscita pas d'intérêt particulier. Ce ne fut que l'édition bilingue — gréco-latine — d'Alessandro de' Pazzi, en 1536, qui s'imposa : des réimpressions suivirent en 1537 et 1538 ; et, en 1541, la *Poétique* d'Aristote trouve sa place dans l'enseignement universitaire. Bartolomeo Lombardi fut le premier à la commenter régulièrement à Padoue. Les commentaires en latin, parus en 1548 de Francesco Robortello, ainsi que la traduction en italien de Bernardo Segni (1549) ouvrirent, ensuite, la série des nouvelles éditions, des traductions et des interprétations. L'explication de ce succès ayant lentement mûri, puis éclaté, doit être cherchée dans le fait que l'œuvre d'Aristote fournissait une réponse géniale à plusieurs questions fondamentales dont on ne pouvait plus retarder l'éclaircissement. Enfin, la connaissance de l'ouvrage du philosophe antique permettait aux humanistes de développer la poétique sur des bases solides, scientifiques. Pour que la poétique puisse devenir une véritable science, il fallait, avant tout, bien définir son sujet et délimiter sa compétence par rapport à d'autres domaines. Aristote offre à cet égard des critères bien nets, valables jusqu'à nos jours, séparant la poésie (selon la terminologie de notre temps, les « belles-lettres »), d'une part, de la science et, d'autre part, de l'historiographie. La poésie se différencie de la première par son caractère de *mimesis* et de la seconde, par le fait que sa description ne porte pas sur ce qui est effectivement arrivé, mais sur ce qui peut arriver, donc ce qui est vraisem-

⁴ RIMAY János *Összes Művei* (Œuvres complètes de J. R.), publié par S. ECKHARDT, Budapest, 1955, p. 40.

blable. De cette manière, la forme en vers cesse d'être le trait distinctif de la poésie, puisque l'histoire ou la science peuvent être aussi bien présentées en vers. Les diverses sortes de *mimesis* — c'est-à-dire les genres littéraires — prennent d'autant plus d'importance et la *Poétique* fournit également les bases scientifiques pour discerner ceux-ci, pour asseoir une théorie sur eux. Grâce à Aristote, l'étude des véritables problèmes de la littérature a pu remplacer les spéculations abstraites sur la beauté; à la suite d'une interprétation spiritualisée de la poésie, ce sont à nouveau les objectifs humains de celle-ci qui sont revenus au premier plan.

L'une des causes majeures de la brusque popularité de la *Poétique* a été que cet ouvrage permettait — aussi par sa forme inachevée et par suite des incertitudes de la tradition textuelle — des interprétations différentes sur nombre de points décisifs. Les théoriciens nourris à la tradition rhétorique et aux enseignements platoniciens, ne recevaient pas la *Poétique* comme une œuvre opposée aux aspirations précédentes, exigeant la révision des idées établies, mais comme une justification classique de celles-ci fournissant même les chaînons faisant jusque-là défaut dans leur recherches théorétiques. S'il est vrai qu'au lieu de l'imitation des modèles classiques et de l'aspiration à la beauté idéale, la *mimesis* interprétée par Aristote désignait l'imitation de la nature, de la réalité comme l'essence de la poésie et, en général, de l'art, les deux théories de l'imitation — la traditionnelle et celle d'Aristote — ne semblaient pas se contredire. Comme la *Poétique* ne réclame pas la copie objectale, servile de la réalité, mais la représentation du vraisemblable, du possible, de ce qui n'est pas contraire à la réalité, c'est-à-dire une « imitation idéale », selon le terme de l'époque, ses enseignements peuvent être aisément adaptés à la théorie de la beauté idéale et de l'harmonie. Ce qui plus est, celle-ci ne pouvait devenir une doctrine intégralement applicable à la pratique poétique, artistique de la Renaissance que si elle était contrebalancée par l'exigence de la représentation réaliste, puisque les œuvres artistiques et littéraires de cette époque sont caractérisées par l'exigence du réel et du Beau, se supposant mutuellement et se complétant de façon limitative. L'aspiration à la beauté idéale posait des limites à la représentation du réel, tandis que l'enracinement dans la réalité, en revanche, ne permettait pas au culte du Beau de se dégénérer en un jeu d'abstractions vides.

Ce principe fondamental de l'art de la Renaissance, son évolution continue et ascendante se reflètent dans l'essor qui mène de Pétrarque à l'Arioste et de Masaccio à Michel-Ange. A l'apogée de cette évolution, la splendeur des chefs-d'œuvre permit à la tradition rhétorique, à la théorie platonicienne de la beauté idéale et à la fidélité aristotélicienne à la réalité de s'unir en une synthèse dans les années 1540 — bien qu'au prix de quelques contradictions et tensions internes. Les deux variantes les plus mûres de cette synthèse sont *Naugerius sive de poetica dialogus* de Girolamo Fracastoro (vers 1540) et *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes* de Francesco Robortello (1548); le premier est plutôt platonicien, le second plutôt aristotélicien, mais tous les deux ont fondu ensemble et consigné — d'une main heureuse et peut-être à la dernière heure — les résultats de la prise de conscience esthétique et poétique de l'époque de la Renaissance.

Les traités théoriques relatifs aux beaux-arts, ou même à la musique également contribuèrent dans une certaine mesure à la formation de cette vaste synthèse. A propos des beaux-arts, c'étaient les problèmes de la peinture qui se signalaient de la manière la plus marquante bien que les théoriciens eussent de sérieuses difficultés à surmonter. Au Moyen-Age et même au Quattrocento, la peinture et la sculpture étaient considérées comme des métiers, et le but des traités qui s'y rapportaient était, avant tout, d'établir les règles du métier et d'aider le perfectionnement de la technique. L'artiste lui-même était considéré comme un artisan n'ayant rien à voir avec l'univers de l'élite intellectuelle, car son métier était d'un niveau inférieur, ne comptant pas parmi les sept arts libéraux. En effet, depuis l'Antiquité, on rangeait parmi ceux-ci les *artes* — aujourd'hui nous dirions les sciences — comme la grammaire, la rhétorique, la logique, etc., dont la connaissance ne donnait pas accès à une occupation lucrative quelconque, étant donc « libres » des intérêts matériels. La poésie non plus ne relevait pas de cette catégorie, mais, grâce à ses rapports étroits avec la rhétorique, les poètes réussirent plus facilement à la faire reconnaître. De nombreuses œuvres furent composées pour défendre la poésie, cependant, celles-ci n'entraient en lice, la plupart du temps, que pour les poètes païens de l'Antiquité, pour les thèmes profanes ou pour le droit de la poésie de s'exprimer en langue nationale. L'appartenance de la poésie aux activités intellectuelles d'un niveau plus élevé n'était jamais remise en question.

Par contre, la peinture et la sculpture furent obligées d'arracher leur émancipation et de faire accepter leur appartenance aux arts « libéraux ».⁵ Les arguments plaidant pour le rang élevé de la peinture furent rassemblés le plus intégralement par une personne aussi importante que Léonard de Vinci. Il va sans dire que la preuve principale en fut fournie par la pratique elle-même qui laissait toujours moins de doute quant à la qualité intellectuelle de la peinture. La perspective, l'élaboration des justes proportions exigeaient de sérieuses connaissances mathématiques et géométriques. D'après les thèses du platonisme, il était également indubitable que le peintre ne se contente pas de façonner la matière conformément au but qu'il s'est proposé, mais qu'il s'efforce aussi d'exprimer une certaine essence générale des choses. Dans la première moitié du XVI^e siècle, l'idée commença à s'établir que le peintre crée, lui aussi, sous l'effet d'une préconception s'installant dans son intellect à la manière de l'*idea* platonicienne ; le peintre tend, lui aussi, à faire surgir la beauté idéale et à reproduire les choses visibles dans la nature par la voie d'une sélection idéale. Le côté esthétique de la peinture mis en valeur et son étroite parenté avec la poésie devinrent plus flagrants, l'identité de leur nature dans le fait esthétique se révéla. Tandis qu'auparavant ces deux branches artistiques étaient rangées dans des sphères tout à fait différentes de l'activité humaine, maintenant on répétait volontiers que la peinture est de la poésie muette et la poésie de la peinture audible. Cette opinion permit l'application des thèses

⁵ Un excellent résumé de la question est fourni par R. E. WOLF, *La querelle des sept arts libéraux dans la Renaissance, la Contre-Renaissance et le Baroque*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, 1972, pp. 259—288.

de la *Poétique* d'Aristote à la peinture et à la sculpture également, amenant ainsi des bases scientifiques plus solides à la théorie de l'art, comme en témoigne l'ouvrage de Benedetto Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti* (1546). Pourtant, jusqu'au milieu du XVI^e siècle des traités de niveau et de portée philosophique semblables aux ouvrages de poétique n'ont pu voir le jour concernant les beaux-arts. La cause principale en devait être le fait qu'on ne disposait pas, dans ce domaine, de systématisations théoriques laissées par l'Antiquité — à l'exception de l'architecture rangée d'ailleurs à part. Cette lacune était difficile à combler et la théorie de l'art n'y réussit qu'avec l'avènement du maniérisme, à la fin du siècle.

Dans ce contexte, la situation de la musique et de sa théorie se révèle assez spéciale. La musique n'avait pas à faire reconnaître son rang, elle comptait parmi les sept arts libéraux, on l'a même désignée souvent à la première place. N'est-elle pas la science de l'harmonie qui représente le secret majeur, porteur et garant de la beauté idéale ? Dès le XV^e siècle, l'harmonie était considérée comme le principe fondamental — pour ainsi dire le principe fondamental musical — de l'art. Les analogies empruntées à la musique étaient souvent appliquées à la poésie, à la peinture, à la sculpture et, surtout, à l'architecture : les projets des grandes constructions de la Renaissance furent contrôlés par des théoriciens de la musique pour savoir si les caractéristiques dimensionnelles et proportionnelles correspondaient effectivement aux règles de l'harmonie musicale. La musique était donc devenue un principe esthétique régulateur tandis que, grâce aux spéculations néo-platoniciennes, son harmonie idéale prenait des dimensions cosmiques. Dans son ouvrage *De harmonia mundi totius* (1525), Francesco Giorgio développa l'idée que l'harmonie musicale n'est autre que l'écho de l'harmonie divine pénétrant tout l'univers. Et si l'art est imitation, la musique, et l'harmonie qu'elle transmet, ne peuvent être que la réalisation de l'imitation du cosmos et de la divinité.⁶

Cette rencontre des arts, le discernement de leurs traits communs, leur réunion dans une même catégorie sur la base du fait esthétique représentent une des grandes conquêtes de la Renaissance. Vers le milieu du XVI^e siècle, on n'a plus guère à prouver que toutes les activités artistiques méritent d'être rangées parmi les arts libéraux ; les voici qui aspirent déjà à un statut plus élevé. On croit désormais savoir qu'elles s'apparentent à la philosophie, et tandis qu'auparavant le sommet de la connaissance humaine était représenté par sept matrones chrétiennes, c'est maintenant la cohorte des neuf Muses païennes qui devient le véritable symbole de l'esprit humain créateur.

*

⁶ Cf. R. KLEIN, *La forme et l'intelligible, in Umanesimo e simbolismo*, Padova, 1958, pp. 106—109. — J.-F. MAILLARD, *Le « De harmonia mundi » de Georges de Venise*, in « Revue de l'Histoire des Religions », CLXXIX (1971), pp. 182—203. — C. VASOLI, *Intorno a Francesco Giorgio Veneto e all'« armonia del mondo »*, in ID., *Profezia e ragione*, Napoli, 1974, pp. 129—403.

La beauté idéale en harmonie avec la réalité : voilà le principe que matérialisait l'art de la Renaissance, le principe qu'essayait de justifier, d'interpréter, plus ou moins systématiquement, la théorie littéraire et artistique de l'époque. Cette théorie, cependant, ne put arriver qu'à une première somme, car au moment où les œuvres de Fracastoro, de Robortello, du jeune Varchi venaient d'être terminées, la grande utopie de la Renaissance : la large harmonie entre l'homme et le monde, la nature et l'art, la réalité et la beauté se dissipe lentement déjà en Italie. Dès le deuxième quart du siècle, peu à peu, les bases économiques et sociales sur lesquelles se réalisait l'épanouissement des arts et des lettres de la Renaissance sont déjà ébranlées. Le système d'idées de l'humanisme qui imprégnait la vie intellectuelle et artistique de l'époque traversait une crise. Le moment historique était passé où l'imitation fidèle de la réalité et le culte du Beau pouvaient être encore conciliés, où les buts terrestres, humains et les aspirations transcendantes au sens platonicien semblaient s'accorder l'un avec l'autre, où l'artiste était à la fois créateur souverain de la beauté et serviteur du bien public. Les bases étant ébranlées, la pratique artistique commençait également à s'éloigner des normes idéales, et le maniérisme, variante tardive de la Renaissance, était en train de naître.⁷ Les critiques et théoriciens furent obligés de prendre rapidement conscience des contradictions internes, d'ailleurs difficiles à concilier, de la poétique et de la théorie de l'art de leur époque. De plus, pour la première fois dans l'histoire de la critique et de l'esthétique, la pensée théorique devança le déve-

⁷ Sur la crise de la Renaissance et sur le maniérisme voir surtout les œuvres suivantes : A. HAUSER, *Social History of Art and Literature*, I, London, 1951 (es allemand : *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, I, München, 1953, 1958; en italien : *Storia sociale dell'arte*, I, Torino, 1955). — W. SYPHER, *Four Stages of Renaissance Style*, Garden City N. Y., 1955 (en italien : *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Padova, 1968). — L. BECHERUCCI, *Maniera e manieristi*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, VIII, 1958, pp. 802—837. — F. WÜRTENBERGER, *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechszehnten Jahrhunderts*, Wien, 1962 (en italien : *Manierismo*, Milano, 1964). — A. HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, 1964 (en anglais : *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, I—II, New York—London, 1965; en italien : *Il manierismo*, Torino, 1965; en espagnol : *El manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno*, Madrid, 1965). — J. K. G. SHEARMAN, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967 (Pelikan Books : Style and Civilisation). — A. CHASTEL, *La crise de la Renaissance, 1520—1600*, Genève, 1968 (en anglais : *The Crisis of the Renaissance, 1520—1600*, New York, 1968; en allemand : *Die Krise der Renaissance, 1520—1600*, Genève, 1968; en espagnol : *La crisis del Renacimiento, 1520—1600*, Barcelona, 1958). — R. SAYCE, *Maniérisme et périodisation : quelques réflexions générales*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, 1972, pp. 43—55. — En ce qui concerne mon propre point de vue sur la question fort discutée du maniérisme, voir mes études : *Что последовало за Возрождением в истории искусства Европы*, in *XVII век в мировом литературном развитии*, Мосcou, 1969, pp. 84—101 (en français : *La naissance du maniérisme et du baroque au point de vue sociologique*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, 1972, pp. 215—22) et *A reneszánsz válsága és a manierizmus*, in « *Irodalomtörténeti Közlemények* », 1970, pp. 419—450 (en français : *La crise de la Renaissance et le maniérisme*, in « *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* », 1971, pp. 269—314; en italien : *La crisi del Rinascimento e il manierismo*, avec une introduction de R. SCRIVANO, Roma, 1973; en allemand : *Die Krise der Renaissance und der Manierismus*, in *id.*, *Renaissance und Manierismus*, Berlin, 1977, pp. 79—133).

loppement des lettres et des arts. Tandis que précédemment les réflexions théoriques avaient mûri et créé un système d'après les résultats de l'art, dans la seconde moitié du XVI^e siècle ce fut la critique qui voulut désigner la voie à emprunter par l'évolution artistique.

Voilà ce qui nous permet de comprendre pourquoi l'épanouissement, la différenciation de la nouvelle théorie de la littérature et de l'art née sous le signe de la Renaissance, pourquoi la naissance de la critique et de l'esthétique selon le sens que nous donnons aujourd'hui à ces notions ont eu lieu dans les décennies marquées par la crise de la Renaissance. La critique littéraire et artistique de cette seconde moitié du siècle devint un vaste champ de bataille d'aspirations issues des mêmes principes esthétiques de l'humanisme, mais se ramifiant de manières différentes. Il n'est pas très facile de se reconnaître dans cet enchevêtrement d'idées et de théories, car les conceptions, les opinions se manifestaient rarement sans équivoques, elles ne se présentaient pas sous leur aspect pur. Cependant, les principales lignes de force se laissent déceler. De la multitude des œuvres qui varient et développent les thèses de la théorie littéraire et artistique de la Renaissance, deux tendances majeures commencent à s'affirmer, puis — dans les années 1580 — à s'affronter ouvertement. D'un côté, nous trouvons l'esthétique du maniérisme qui, tout en les déformant et ayant recours à d'audacieuses innovations, prend la défense des idéaux fondamentaux de la Renaissance et s'efforce de les conserver, tandis que, d'autre part, il y a l'esthétique « officielle », classicisante et soutenue par la Contre-Réforme qui, en fin de compte, déblaie la voie devant l'art et la théorie du baroque.⁸

Dans ce processus de polarisation, le rôle de catalysateur revient à la *Poétique* d'Artistote. Comme nous l'avons déjà mentionné, ses premiers commentateurs y avaient relevé les points de repère d'une théorie littéraire humaniste et rationnelle et avaient insisté surtout sur ce qui pouvait être concilié avec l'idéal platonicien de la beauté. Cependant, son examen de plus en plus approfondi dont le but n'était pas tellement la compréhension toujours plus exacte des idées du philosophe grec,⁹ mais plutôt le dégagement des conclusions qui pouvaient être appliquées au présent, finit par

⁸ En plus des ouvrages énumérés sous la note 1, voir encore, au sujet de la littérature esthétique de la seconde moitié du XVI^e siècle : G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, 1920. — V. HALL, *Renaissance Literary Criticism. A Study of its Social Content*, New York, 1945, Gloucester, 1959. — B. HATHAWAY, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, Ithaca—New York, 1962. — E. SPINA BARELLI, *Teoria e scrittori d'arte tra manierismo e barocco*, Milano, 1966. — C. OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. « Idea del tempio » dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, 1971.

⁹ Deux auteurs seulement se sont distingués dans l'interprétation philologique minutieuse du texte aristotélique : Pietro Vettori (*Commentarii in primum librum Aristotelis De arte poetarum*, 1560) et Nicasius Ellebodus — d'origine flamande, mais travaillant en Hongrie, à Pozsony (aujourd'hui Bratislava) — qui était mécontent du travail de Vettori (*In Aristotelis librum de Poetica paraphrasis et notae*, 1572). Au sujet de ce dernier, cf. WEINBERG, *A History...*, I, pp. 519—523. — T. KLANICZAY, *Contributi alle relazioni padovane degli umanisti d'Ungheria: Nicasio Ellebodio e la sua attività filologica*, in *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, Firenze, 1973, pp. 317—333, et D. WAGNER, *Zur Biographie des Nicasius Ellebodus (†1577) und zu seinen « Notae » zu den aristotelischen Magna Moralia*, Heidelberg, 1973. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 1973/5).

faire considérer la *Poétique* comme une vérité absolue, comme une autorité inattaquable, comme une norme obligatoire et, bientôt, comme l'unique dogme salubre en littérature. De tout temps, la critique fut encline à se tenir aux solutions de commodité: il est plus facile de juger en s'appuyant routinièrement sur une conception bien développée que de prendre position de façon créatrice, autonome, en analysant les phénomènes nouveaux. Ainsi Aristote offrait toutes prêtes les recettes permettant d'apprécier les œuvres littéraires et artistiques. De même, l'avantage que sa *Poétique* offrait, c'est qu'elle n'était sur aucun point contraire à la nouvelle tendance intransigeante de l'Église catholique post-trentine; avantage qui ne saurait être invoqué dans le cas des considérations platoniciennes de la philosophie de l'art. L'auteur de l'une des systématisations de poétique les plus détaillées et, de par ses dimensions, aussi des plus monumentales, Giulio Cesare Scaligero n'hésite pas à déclarer dans son *Poetices libri septem* (1561) qu'Aristote est l'« imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus ».¹⁰

Dangereux principe! Même si en ce temps, à la moitié du XVI^e siècle, on ne disposait pas de théorie littéraire scientifiquement plus solide, mieux méditée. Les thèses d'Aristote pouvaient être mises en valeur de manière créatrice, si on les appliquait raisonnablement aux conditions de l'époque; elles pouvaient cependant être utilisées aussi en tant que gourdin contre toute aspiration neuve, originale. En plus, les énoncés du « dictateur perpétuel » de la poésie pouvaient être interprétés unilatéralement ou arbitrairement pour assurer son autorité « impériale » à des principes qui lui étaient, à l'origine, étrangers. Toutes ces possibilités et tous ces périls découlant des applications diverses de la théorie d'Aristote se manifestent clairement dans quelques débats esthétiques à longues répercussions, vers le milieu du siècle. Le premier, touchant le théâtre peut encore être considéré comme un prélude; les deux véritables grandes polémiques eurent pour sujet la poésie épique et la peinture, plus exactement l'Arioste et Michel-Ange. Ce furent les deux grandes œuvres couronnant l'évolution de la Renaissance italienne, le *Roland furieux* et le *Jugement dernier* qui fournirent la ligne de partage. Leur appréciation ramena à la surface les contradictions de la poétique et de la théorie de l'art de la Renaissance.

Le débat sur le théâtre fut suscité, au début des années 1540, par l'apparition d'un nouveau type de tragédie. C'est en 1541 que Giovambattista Giraldi-Cinzio présenta, à la cour de Ferrare son *Orbecche*; et c'est en 1541 ou 1542 que Sperone Speroni lut, pour la première fois, sa tragédie *Canace* devant les membres de l'Accademia degli Infiammati de Padoue. Ces deux œuvres sont à titre égal célèbres pour avoir poussé à outrance les horreurs, pour avoir peint le crime de manière saisissante, pour s'être donc éloignées de l'idéal de l'harmonie; elles peuvent être considérées comme des antécédents de la tragédie maniériste et baroque.¹¹ Ce fut surtout l'exemple de Giraldi-Cinzio — choisissant comme modèles les tragédies de Sénèque — qui eut un effet percutant: il était à l'origine du courant dit sénéquien de la

¹⁰ p. 359. Cité par BUCK *op. cit.*, p. 152.

¹¹ TOFFANIN, *op. cit.*, pp. 73-74. — WEINBERG, *A History...*, II, pp. 912-918.

tragédie moderne, tendance qui devint prépondérante aux alentours de 1600 sur les scènes de France, d'Angleterre, et d'Espagne.¹² Bien que l'auteur ferrarais, selon la dédicace¹³ de *l'Orbecche*, n'eût pas perdu de vue les conseils — considérés d'ailleurs par lui comme obscurs — de la *Poétique* d'Aristote, son œuvre suivante, la tragédie *Didone*, lue en 1543 devant le duc de Ferrare, fut fermement critiquée précisément au nom du Grec. Le critique inconnu¹⁴ réclama, dans plusieurs de ses remarques adressées à Giraldi-Cinzio, le respect textuel des règles de la *Poétique*. Ainsi, il le blâma de faire figurer des dieux parmi ses personnages, procédé qu'Aristote avait condamné, et aussi pour avoir réparti la pièce en actes et scènes, technique ignorée par les auteurs grecs, sources des règles d'Aristote; il lui fut aussi reproché que la pièce n'était pas semblable à *l'Œdipe roi*, alors que l'auteur de la *Poétique* considérait cette tragédie comme le modèle parfait du genre.

A cette argumentation pédante Giraldi-Cinzio répondit, la même année, dans une lettre dissertative adressée au duc de Ferrare,¹⁵ où il réagit à chaque point en exposant que ce ne sont pas les prescriptions concrètes établies d'après la littérature grecque qu'il faut avoir devant soi, mais le but dans l'intérêt duquel Aristote avait tiré ses conclusions générales. Dans le cas d'ouvrages de nature différente, on reste fidèle à l'esprit aristotélicien précisément en ne choisissant pas la solution décrite par lui. *Didone* s'écarte effectivement d'*Œdipe roi*, mais c'est justement en suivant les instructions d'Aristote qu'une tragédie d'une autre sorte a été conçue sur un thème d'une autre sorte. « E se forse in qualche parte mi son partito dalle regole che dà Aristotile per conformarmi co' costumi de' tempi nostri, l'ho fatto coll'esempio degli antichi »¹⁶ — en se référant au fait qu'Euripide a traité l'action d'une manière différente de celle de Sophocle et les Romains aussi, de celle des Grecs. Il est intéressant de relever, à cet endroit, la référence aux « coutumes de notre époque » hostiles à l'imitation servile des modèles classiques; elle signifie l'exigence de solutions conformes à l'esprit de l'époque. C'est encore le même principe qui est mis en avant lorsqu'il explique la répartition en actes et en scènes: par rapport à celle des Grecs, la scène a changé et réclame d'autres solutions structurales. D'un esprit pénétrant, Giraldi-Cinzio avait donc pris conscience du pro-

¹² L. BERTHÉ DE BESAUCÈLE, *Jean-Baptiste Giraldi, 1504—1573*, Paris, 1920 (Repr. Genève, 1969). — C. GUERRIERI CROCETTI, *G.-B. Giraldi e il pensiero critico del secolo XVI*, Genova, 1932, pp. 765—766.

¹³ Son édition moderne: WEINBERG, *Trattati*. . . , I, pp. 409—413.

¹⁴ Giraldi-Cinzio raconte que les remarques critiques lui avaient été transmises par Bartolomeo Cavalcanti qui l'encouragea à y répondre. Weinberg considère comme possible que les répliques proviennent, en fait, de Cavalcanti même (*A History*. . . , II, p. 913), d'autant plus que c'était celui-ci qui a dirigé une attaque contre la *Canace* de Speroni, comme nous le verrons plus loin. Cependant, Cavalcanti avance ses objections à partir d'un tout autre point de vue que le critique de la *Didone*, par conséquent, leur identité est tout à fait improbable. D'autre part, la prise de position de Giraldi-Cinzio et celle de Cavalcanti sont fort proches, comme le débat autour de la *Canace* l'indique.

¹⁵ Son édition moderne: WEINBERG, *Trattati*. . . , I, pp. 469—486.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 484—485.

blème majeur soulevé par le débat : l'opposition entre la fidélité aux normes anciennes et la modernité. Dans le prologue¹⁷ de sa tragédie *Altile* composée probablement en cette même année de 1543, il revient sur la question en soulignant que les règles du genre ne sont pas exclusives à tel point qu'on ne puisse les transgresser au profit « de l'époque, du spectateur et du sujet ». Et si les auteurs antiques étaient présents, eux aussi « cercherian sodisfare a questi tempi, a spettatori, a la materia nuova... ». La perspicacité de cette argumentation est attestée par le fait que les pensées de Giraldi-Cinzio reviennent dans les discours préliminaires des œuvres d'autres dramaturges aussi. Dans le prologue de sa comédie *Strega*, un contemporain — Lasca — déclare carrément : « Aristotele e Orazio viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un altra maniera : abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere e però bisogna fare le comedie in altro modo : in Firenze non si vive come si viveva in Atene e in Roma ».¹⁸

Parallèlement à la critique exercée sur la pièce de Giraldi-Cinzio, une attaque fut lancée contre l'autre auteur, Sperone Speroni aussi. Dans son écrit intitulé *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (1543), le florentin Bartolomeo Cavalcanti le critique également sur la base de la *Poétique* d'Aristote ; ses objections relèvent surtout de la morale et de la stylistique. Il reproche au professeur de Padoue l'effet moral douteux de sa pièce, alors que la mission première de la tragédie est d'éduquer. L'amour fraternel incestueux entre les deux protagonistes, Canace et Macareo, qui se joue ouvertement sur la scène, représente, notamment, un exemple peu recommandable qui même par la punition finale n'est pas suffisamment contrebalancé. Le critique juge le style de la pièce excentrique, prolixe et nébuleux, par conséquent — selon lui — Speroni a négligé la qualité stylistique qui est spécifique et obligatoire dans toute tragédie.¹⁹ S'il y a beaucoup de vérités dans ces objections, notre but présent n'est pas une appréciation de l'œuvre, mais l'évolution des prises de position relatives à la théorie littéraire d'Aristote. De ce point de vue, la réplique de Speroni est fort intéressante. Plus d'une décennie après, il prit la défense de sa tragédie dans deux de ses ouvrages : *Apologia contra il Giudizio fatto sopra la Canace* (1554) et *Lezioni in difesa della Canace* (1558).²⁰ Là il s'efforce de démontrer que sa pièce est conforme aux recommandations de la *Poétique*, pourtant il finit par une déclaration étonnante selon laquelle les règles d'Aristote étaient destinées aux auteurs encore novices, tandis que « coloro, che intendono l'arte, possono anco col giudizio che hanno, allungarsi da i precetti, et far qualche cosa anche, che non sia de l'arte insegnata, et in questo si dimostra la sua eccellenza ».²¹ A côté du principe de la modernité, on voit donc apparaître un autre argument de poids pouvant être opposé au classicisme aristotélicien, à savoir l'autonomie de la qualité littéraire plus élevée par

¹⁷ *Ibid.*, pp. 487—491.

¹⁸ Cité par BUCK, p. 198.

¹⁹ WEINBERG, *A History*. . . , II, pp. 920—921.

²⁰ Les deux ouvrages n'ont paru que bien plus tard, imprimés en appendice à une édition vénitienne de 1597 de la *Canace*.

²¹ Cité par WEINBERG, *A History*. . . , II, p. 925.

rapport aux normes — idée qui est d'ailleurs conforme à la conception platonicienne.

Alors que Giral-di-Cinzio et Speroni commençai-ent à s'orienter, par rapport au sommet de la Renaissance, dans une direction nouvelle, le *Roland furieux* datant de 1516 resta l'œuvre la plus représentative de la littérature italienne de la Renaissance. Malgré cela, vers la fin des années 1540, le dogmatisme aristotélicien en plein essor ne manque pas de s'y attaquer. La parution de l'épopée de Gian Giorgio Trissino (*L'Italia liberata dai Goti*, 1547—1548) pouvait y jouer son rôle, car elle se proposait d'implanter dans les lettres italiennes l'épopée antique de type homérique et virgilien, s'ancrant donc sévèrement dans les règles de la *Poétique* d'Aristote. Les lecteurs et les critiques voyaient à juste titre une différence décisive entre l'*epopea*, donc le poème héroïque et le *romanzo*, la poésie épique romancée, cultivée par l'Arioste et ses prédécesseurs. Il ne peut y avoir aucun doute : ce n'est que le premier qui répond au modèle classique. Si personne n'entreprit d'attaquer par écrit le géant, dit « divino », de la poésie italienne, dans les milieux universitaires et académiques on semit à parler des prétendus défauts du *Roland furieux*. On remit en question son utilité morale, on lui reprocha de ne pas imiter les poètes antiques, de ne pas avoir en son axe un seul héros et une seule action principale ; on trouva également déplaisantes les nombreuses digressions lyriques, les langueurs amoureuses, la promiscuité de personnes de haut et de bas rang ; bref, « cercano di farmi vedere che egli si è del tutto scostato dalla Poetica di Aristotile » — selon une lettre de Giovambattista Pigna²² adressée à Giral-di-Cinzio, dans laquelle le premier récapitule les remarques dirigées contre l'Arioste et prie le destinataire de prendre la défense de celui-ci, de donner à ses détracteurs une réponse à sa mesure. Cette lettre et la réponse du dramaturge et critique parurent en un petit volume en 1554.²³ En même temps, Pigna et Giral-di-Cinzio essayèrent d'éclairer les particularités du *romanzo* aussi dans des ouvrages à part. *I romanzi* (1554) du premier ne nous fournit que peu de matières relatives à notre sujet ; nous en relevons d'autant plus dans la réponse du second et dans son *Discorso intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie* (1554).²⁴

²² Son édition moderne : Gianbattista GIRALDI-CINZIO, *Scritti estetici*, Milano, 1864, II, pp. 154—156.

²³ Le titre de l'opuscule (*Lettera di M. Giovambattista Pigna ove egli chiede al Signore Giral-di la ragione della poesia dell'Ariosto, et insieme il modo di difenderlo dalle opposizioni*) n'indique que la lettre de Pigna, datée de 1548, mais ne mentionne pas la réponse jointe de Giral-di-Cinzio, également de l'année 1548, pas plus qu'une autre lettre de celui-ci, datée de 1554 et fournissant les arguments quant à la nécessité de l'édition.

²⁴ Entre Giral-di-Cinzio et son disciple Pigna qui se préoccupait de questions identiques, une controverse de plagiat de mauvais goût eut lieu. Dans son livre *I romanzi*, Pigna soutenait que c'était lui qui avait élaboré les arguments devant servir à la défense de l'Arioste, c'était de lui que les avait tenus son professeur d'université qui, pour pouvoir les utiliser comme les siens, le pria d'écrire la lettre citée. Il souligne même que les lettres ne seraient pas de 1548 : Giral-di-Cinzio les aurait ant-datées. Même si nous ne disposons pas de preuves indéniables pour la défense du dernier, c'est plutôt à lui que nous devons donner raison au lieu d'accepter les insinuations de Pigna. En effet, les idées de Giral-di-Cinzio dépassent, de loin, pour ce qui est de

Dans le débat concernant l'Arioste, Gibaldi-Cinzio généralise, tout en le développant, le principe — déjà soulevé à propos de la tragédie — de la modernité et, pour la première fois dans la critique littéraire, il asseoit ses commentaires sur une argumentation historique. Conscient du rôle joué par la langue et par les faits socio-culturels dans la formation des traditions, il déclare que, tout comme la langue latine provient de la langue grecque et les coutumes romaines viennent de celles d'Athènes, de même, les Italiens se rapprochent des Français, des Espagnols par leur langue, leur mode de vie, leur parler, par le maniement des armes et l'équitation, etc. Il va de soi que les Latins, tel Virgile, ont imité l'épopée grecque, tandis que les Italiens sont, aussi dans le domaine de la poésie, héritiers des traditions de ces peuples apparentés. Une époque, une mode de vie et une langue différentes exigent, aussi en poésie, une autre méthode — « altri modi di poeteggiare ». C'est d'ailleurs ce que réclame le public qui ne s'intéresse ni à l'univers des modèles littéraires classiques, ni au mode de vie de l'époque évoquée par le poète, mais qui désire revoir ses propres coutumes, ses propres sentiments. Le chef-d'œuvre de l'Arioste répondait effectivement à ce désir : ses chevaliers avaient beau vivre au temps de Charlemagne, ils réagissaient, pensaient, aimaient et rêvaient avec le cœur des contemporains de l'auteur.

Si Gibaldi-Cinzio avait établi de façon erronée la parenté des langues, faisant émaner le latin du grec et séparant de celui-là les idiomes néo-latins, il se fit, par contre, une idée juste des traits communs et des particularités des diverses époques, c'est-à-dire du fait que, par rapport aux civilisations et littératures de l'Antiquité, les Espagnols, les Français, les Provençaux et les Italiens représentaient une autre culture. Tandis que la première avait pour genre épique représentatif l'épopée, celle-ci avait en propre le *romanzo*. L'excellent critique affirme pertinemment que le genre du *romanzo* de son époque et de sa nation n'est en rien inférieur à l'*épopée* des Grecs et des Latins et qu'il peut faire autorité tout autant que celle-ci. Le *romanzo* a également ses propres lois, souligne-t-il, mais celles-ci ne sont pas identiques aux règles établies par Aristote et Horace qui ne pouvaient connaître ni la langue italienne, ni les poèmes épiques romancés composés par les Italiens, donc ils n'étaient pas en mesure de leur imposer des règles. Les préceptes d'Aristote sont toujours valables pour les œuvres et les littératures sur la base desquelles elles ont été établies, mais ne sauraient être utilisées dans le cas des genres nouveaux d'une autre époque et d'une autre langue.²⁵

Ainsi, Gibaldi-Cinzio ne rejette point la poétique normative, il proteste uniquement contre l'absolutisation des normes et contre l'imitation obligatoire des modèles classiques. « Dico, che non debbono gli autori che sono

leur profondeur et de leur richesse, les raisonnements de Pigna ; d'ailleurs, des années auparavant, à propos des tragédies, il avait déjà avancé des opinions semblables. Nous ne pouvons guère avoir une bonne opinion du caractère de Pigna, puisque plus tard, avec sang-froid et d'une manière perfide, il « torpilla » son professeur et occupa aussi bien sa place à la cour de Ferrare que sa chaire universitaire dans la même ville. (A ce propos, cf. BERTHÉ DE BESAUCELE, *op. cit.*, pp. 23—28.)

²⁵ GIRALDI-CINZIO, *Scritti estetici*, I, pp. 49—51; II, pp. 159—161. — GUERRIERI CROCETTI, *op. cit.*, pp. 16—62. — WEINBERG, *A History...*, II, pp. 960—963, 967—970, 988—990.

giudiziosi e atti a comporre così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme: che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, che avesse a loro dati la madre Natura, avverrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe di que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore. »²⁶ Le fait de revendiquer le droit à l'innovation le conduit donc à se référer à la liberté de l'écrivain, au talent, ce don de la nature, ce qui le mène à des conclusions semblables à celles de Speroni: son talent, son génie élève le poète au-dessus des règles, des modèles imposés par les prédécesseurs.²⁷

A cette argumentation qui frayait la voie à la tendance maniériste, le camp adverse opposa une réponse catégorique bien que quelque peu tardive. Dans *L'arte poetica* (1564) d'Antonio Sebastiano Minturno, nous trouvons la prise de position suivante, dirigée contre les auteurs de *romanzo* et leurs fidèles: «E benchè essi per mostrare che vaglion molto d'ingegno e di dottrina, s'ingegnino d'introdurre nuova arte poetica al mondo: non però sono di tante autorità, che creder più loro che ad Aristotele et ad Horazio si debba. Ma se l'arte insegnataci da costoro con l'esempio dell'Homericia poesia è vera: non veggio come un'altra diversa da quella darsene possa. Perciò che una è la verità: e quel, che una volta è vero, convien che sia sempre, et in ogni età. . . ».²⁸ Une position parfaitement claire: c'est la loi éternelle et immuable qui doit s'imposer, à chaque fois, au détriment du talent et du savoir de l'auteur. Ce qui, dans la critique sur la tragédie de Giraldi-Cinzio, n'était encore qu'une remarque d'ordre littéraire se présente désormais comme ayant une vigueur métaphysique.

Il y a peu d'artistes dont l'activité s'avère aussi incompatible avec cette mentalité dogmatique que celle de Michel-Ange et nous pouvons dire que rares sont les chefs-d'œuvre aussi provocateurs que le *Jugement dernier*. Tension et angoisse, bravade et défi, inquiétude dynamique et absence de tout compromis artistique: autant de réponses troublantes à la crise de la Renaissance qui se manifeste. Le type de l'homme de la Renaissance sûr de lui-même, l'optimisme triomphal du *David*, la parfaite harmonie de la *Pietà* de Rome appartiennent déjà au passé. Ce Christ qui se débarrasse de toute contrainte iconographique, ce Christ au corps de gladiateur, nu, au visage imberbe, levant un bras menaçant n'est plus le Fils du Dieu biblique, mais, à la place d'honneur de la chapelle des papes, il est l'Homme invincible et vengeur. L'époque, l'idée à exprimer, la sensibilité et la passion artistiques commandèrent à Michel-Ange de s'écarter du canon idéal de la Renaissance, en le développant d'une façon souveraine.²⁹ Les amateurs d'art, l'opinion publique évoluée comprirent parfaitement les visées de l'artiste et fêtèrent comme un accomplissement suprême la «stupenda.

²⁶ Éd. cit., I, p. 49.

²⁷ Giraldi-Cinzio récapitula, encore une fois, ses thèses majeures dans une lettre de 1557, adressée à Bernardo Tasso, Publiée par WEINBERG, *Trattati* . . . , II, pp. 453-476.

²⁸ p. 36. Cité par GUERRIERI CROCETTI, p. 5.

²⁹ A propos des conceptions esthétiques de Michel-Ange, cf. BLUNT, *op. cit.*, (éd. 1959), pp. 58-81.

meraviglia del secolo nostro » — selon les paroles de Vasari³⁰ qui vénérât en Michel-Ange le créateur qui sut tout surmonter, tout dépasser, qui sut réaliser tout ce qu'il imaginait, quelque bizarre et difficile que cela fût-il, « con la virtù del divinissimo ingegno suo ».³¹

Mais l'enthousiasme était loin d'être unanime. Le critique d'art vénitien, Lodovico Dolce qui plaçait les traditions classiques au-dessus de tout, taxa, dans une lettre datée de 1544, Michel-Ange de monotone et de licencieux. Un an plus tard, c'était l'enfant terrible de l'époque, l'Arétin qui exprima ses aversions dans une lettre adressée directement à Michel-Ange : selon lui, l'arbitraire des formes du *Jugement dernier* témoigne de licence théologique et de dérèglement moral.³² Il est intéressant de relever, dès maintenant, cette idée qui fera son chemin : l'innovation formelle est suspecte, derrière elle doit se cacher une tendance indésirable du contenu, de l'idéologie. Certes, il est plus que bizarre que celui qui soulève des scrupules d'ordre moral ne soit autre que l'auteur consacrant ses œuvres principales à la formation au métier de prostitution.³³ Il en est quelque peu conscient lui-même et, en poussant son attaque contre les représentations illicites de Michel-Ange, il déclare avoir traité le sujet très frivole de son dialogue de putains *Nanna* en n'y employant que des expressions décentes et chastes.³⁴ L'Arétin et Dolce étaient des amis ; c'est vraisemblablement de leurs conversations qu'est sorti le *Dialogo della pittura intitolato l'Arentino* (1557) de Dolce, ouvrage dans lequel l'un des participants à la discussion est précisément l'Arétin.³⁵ Ce dialogue qui approfondit et systématise les reproches contre Michel-Ange se veut, dans une certaine mesure, une réponse à l'ouvrage de Vasari, dont la première édition était sortie en 1550 ; on y trouve également, au-delà de l'antagonisme idéologique et esthétique, l'expression de la rivalité des artistes vénitiens et florentins.

Dolce et l'Arétin représentent strictement les principes classicisants de la Renaissance, ce qui signifie, dans le cas des beaux-arts, la fidélité la plus intégrale possible à la nature, obtenue grâce à l'imitation de l'art antique. Il en découle que « colui tanto più è migliore e più eccellente pittore, quanto maggiormente le sue pitture s'assomigliano alle cose naturali. . . questa perfezione trovasi molto più nelle pitture del Sanzio che del Buonarroti ». ³⁶ Dolce n'hésite pas à reconnaître les qualités artistiques de ce dernier, mais il juge regrettable qu'elles n'aient pas été utilisées au profit de la fidélité classique à la nature, au profit de l'imitation idéale, dans l'esprit d'un Raphaël. Des réserves d'ordre éthique sont exprimées avec une force accrue dans ce dialogue — renvoyant en particulier au caractère sacré du lieu où l'œuvre est exposée publiquement. Dans un milieu clos — est-il dit — même

³⁰ Giorgio VASARI, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, publié par A. M. CIARANFI, Firenze, 1927—1932, VI, p. 456.

³¹ *Ibid.*, III, p. 381.

³² BAROCCHI, *Trattati*. . . , I, p. 316.

³³ Leur édition moderne : Pietro ARETINO, *Sei giornate*, publié par G. AQUILECCHIA, Bari, 1969 (Scrittori d'Italia 245).

³⁴ BAROCCHI, *op. cit.*, I, p. 477.

³⁵ BLUNT, *op. cit.*, p. 123.

³⁶ BAROCCHI, *op. cit.*, I, p. 153.

la poésie priapique pourrait être permise, mais il est inconcevable qu'à Rome où mènent tous les chemins du monde et précisément dans la chapelle pontificale « si veggano dipinti tanti ignudi che dimostrano disonestamente dritti e riversi ». ³⁷ Cette réprobation morale est semblable à celle avancée par Cavalcanti contre la tragédie de Speroni : là aussi, l'accent était mis sur le fait que les choses se passent sous les yeux-mêmes du public, ouvertement, alors que, publiquement, aucune licence ne devrait être tolérée.

Avant de passer à l'étape suivante du débat autour de Michel-Ange, il semble utile de récapituler quelques enseignements déjà dégagés. S'étant formés dans les polémiques que nous avons passées en revue, les deux foyers des opinions en collision se distinguent nettement : l'un se concentre sur le problème de la fidélité aux modèles classiques et à la nature, donc de l'imitation ; l'autre sur celui de l'objectif de l'art, de sa tendance morale. Face aux idées plus libres, innovatrices, annonçant la tendance du maniérisme, face à leur justification théorique, nous avons la critique conservatrice qui engage le combat au nom du respect inconditionnel des règles classicisantes, aristotéliennes, de l'imitation précise des modèles antiques et de la nature, du respect des considérations d'ordre moral. Les positions de cette critique s'étaient sensiblement renforcées au cours des années 1550 et sa théorie s'était aussi radicalisée.

Tandis qu'à l'origine, les humanistes désignaient le but de la poésie en citant la définition horatienne : « prodesse et delectare », à cette époque, sous l'influence d'Aristote, la primauté du *prodesse* se substitua à cette dualité parfaitement équilibrée. Les commentateurs de la *Poétique* insistaient, avec un parti pris de plus en plus flagrant, sur les observations du philosophe qui mettaient en relief la fonction pédagogique-morale de la poésie. Ce point de vue s'affirme déjà vigoureusement dans *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes* de Vincenzo Maggi (ouvrage conçu en même temps que celui de Robortello, mais publié seulement en 1550) et, ensuite, dans tous les livres d'inspiration aristotélienne de la théorie littéraire. ³⁸ Même Giraldi-Cinzio qui représentait si fermement le principe de la modernité face aux règles du Grec, désigne l'utilité morale comme l'objectif de la poésie dans son *Discorso sur le romanzo*. ³⁹ En conséquence, dans la discussion autour de la tragédie *Canace* de Sperone Speroni, il ne se range pas du côté de son collègue dramaturge, mais renforce le camp de ceux qui le critiquaient sur le plan éthique : il réfute, dans un pamphlet à part — *Iudicium de defensione tragoediae Speronis Speronii* (1558) ⁴⁰ —, les arguments que celui-ci avait mis en avant en faveur de sa pièce. Le renforcement de la tendance de l'utilitarisme moral s'accompagne d'un autre phénomène : la thèse aristotélienne selon laquelle l'objet de la poésie n'est pas le fait véritablement existant, mais le vraisemblable, cède petit à petit le terrain à ce postulat pédagogique que le poète doit rendre ce qui *devrait* être. Il ne manquait plus que de relier la poétique d'Aristote à son éthique, tâche dont se chargea Benedetto

³⁷ *Ibid.*, pp. 188—189.

³⁸ HALL, *op. cit.* (éd. 1959), p. 72. — VASOLI, *op. cit.*, pp. 379—380.

³⁹ WEINBERG, *A History...*, I, p. 437.

⁴⁰ *Ibid.*, II, pp. 926—928.

Varchi devenu entre-temps prêtre qui, dans les années 1540, s'était encore efforcé d'amalgamer, dans ses écrits sur l'art, les principes platoniciens et aristotéliens. En 1553—1554, il tint des conférences à Florence sous le titre *Lezioni della poetica* et y déclara, entre autres : « è adunque il fine del Poeta far perfetta, e felice l'anima humana, e l'uffizio suo imitare, cioè fingere e rappresentare cose che rendono gli uomini buoni e virtuosi, e per conseguente felici ». ⁴¹ La morale laïque cède ici, la place aux considérations de morale religieuse, de même que dans cette définition donnée par un autre auteur, Scipione Ammirato : « il fine della poetica è indur nell'anima la virtù discacciandone il vizio » (*Il Dedalione ovvero del poeta dialogo*, 1560). ⁴² Cela nous permet de comprendre pourquoi, après le pédantisme professoral, la sainte théologie se sentit aussi obligée d'imposer les thèses aristotéliennes. Si nous pensons à cette phrase de Varchi selon laquelle les arts qui « invece di arrecare giovamento alla vita le portano nocumento, devono essere non meno trascurate e fuggite dagli uomini che vietate e punite dalle leggi », nous y apercevons déjà l'ombre de l'inquisition. ⁴³

C'est dans cette atmosphère que se poursuivit la polémique à propos de Michel-Ange après 1563, année qui annonça d'ailleurs un tournant, à la suite de la clôture du Concile de Trente, car celui-ci n'avait pas omis d'aborder les questions de la politique de l'art. L'Église se renouvelant ne pouvait pas tolérer que des tendances hérétiques et des points de vue totalement profanes puissent entrer dans l'art sacré. Si le concile se contenta de fournir des directives générales, les fonctionnaires ecclésiastiques ne manquèrent pas de les concrétiser rapidement, de les appliquer aux diverses œuvres. En Italie, où l'art protestant était inexistant, la critique d'art aux asservissements ecclésiastiques devait s'opposer à l'optique profane de la Renaissance et, surtout, aux licences des maniéristes. ⁴⁴ Et comme Michel-Ange était décrété promoteur et principal responsable de ces licences — ce qui n'était pas sans fondement —, la rétorsion devait se diriger en premier contre lui. En 1564, année suivant la clôture du Concile, on édita le livre *Due Dialogi* de Giovanni Anrea Gilio, dont le second morceau portait ce titre plus qu'éloquent : *Degli errori de' Pittori circa l'istorie. con molte annotazioni sopra il Guidizio di Michelangelo*. ⁴⁵

Les arguments de Gilio contre le Jugement dernier dépassent de loin, en quantité et par leur ratiocination, tout ce qui avait été émis par les critiques classicisants. Il répète les réserves de Dolce et de l'Arétin, mais de manière bien plus doctrinaire, avec une méticulosité dogmatique. Lui aussi prend parti pour les principes classicisants et condamne les errements

⁴¹ Cité par TOFFANIN, *op. cit.*, p. 98.

⁴² Cité par WEINBERG, *A History*. . . , I, p. 19. — Son édition moderne : WEINBERG, *Trattati*. . . , II, pp. 477—512.

⁴³ Cité par TOFFANIN, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴ Sur le rôle du Concile de Trente et de la Contre-Réforme dans l'art, cf. BLUNT, *op. cit.*, pp. 103—136. — F. ZERI, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino, 1957. — BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 522—523. — P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, in « Archivio Italiano per la Storia della Pietà » IV (1965), pp. 123—212.

⁴⁵ Son édition moderne : BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 1—115.

de Michel-Ange dans le domaine de la forme, cependant, il considère les problèmes de stylistique comme secondaires; il dirige son attention particulièrement sur les aspects « idéologiques » et de contenu. L'un des principes de base de sa critique est la *verità*, par laquelle il entend la justesse, la véracité de l'imitation; l'autre est la *devozione*, qui est désignée comme l'objectif de l'œuvre d'art. De chacun de ces points de vue, Michel-Ange est à condamner, car il ne craignait pas de s'écarter de la vraie et authentique description du sujet qui se trouve dans l'Écriture sainte, et car il ne visait pas à susciter la dévotion religieuse chez les spectateurs, mais à les éblouir par son merveilleux talent, par l'excellence de sa peinture.⁴⁶

Voyons quelques objections relatives au contenu et qui, selon Gilio, prouvent que l'artiste « *più ha dato al pennello che al vero*⁴⁷ ». Selon saint Paul, la résurrection des morts avant le jugement dernier se fera en un seul instant; par contre, sur le tableau de Michel-Ange, les ressuscités sont représentés, pour assurer la diversité et le mouvement artistique, de façon diverse: il y en a qui sortent tout juste du tombeau, il y en a qui regardent, indécis, autour d'eux, il y en a qui ont déjà entièrement repris leurs esprits, tout le monde traîne çà et là, « *e più tosto par che rappresentino moltitudine di dormiglioni che d'uomini resuscitati*⁴⁸ ». Autre chose: les anges soutiennent les colonnes de leurs muscles saillants, au prix d'énormes efforts, comme des saltimbanques, ou hercules forains, alors qu'un seul ange serait capable de soutenir aisément tout le globe.⁴⁹ Autre chose: le Christ ne porte pas la barbe, ce qui est contraire à la vérité. Dolce aussi avait émis des critiques sur ce point, mais il s'était contenté de ridiculiser la conception de l'artiste;⁵⁰ Gilio la taxe expressément d'erreur, car, dans son caveau, le corps du Christ ne subit aucune corruption au cours des quarante heures où il y fut déposé; ainsi, il conserve sa barbe; de plus, la représentation de Michel-Ange est stupide, car si le Christ avait perdu sa barbe, il aurait dû, également, perdre ses cheveux. . .⁵¹ Et ainsi de suite! les déviations de l'artiste par rapport à la « vérité » sont démontrées dans leur plus infime détail. Cette multitude de fautes atteste que, souvent, au nom de la *poetica libertà*, les peintres donnent libre cours à leur imagination, alors que si l'un d'eux — tel Michel-Ange — se propose de représenter un article aussi important de la foi que le dernier jugement, il doit se ranger à l'avis non des poètes, mais des théologiens, il doit non pas faire ostentation de son art, mais se laisser absorber le plus possible par l'étude et les lectures répétées de l'Histoire sainte et des docteurs qui la commentent.⁵²

La critique orientée par la Contre-Réforme introduisit donc une interprétation purement dogmatique aussi bien de l'imitation que du rôle pédagogique de l'art. Cette prise de position extrémiste réduisait au minimum la liberté d'action de l'artiste, lui assignait le rôle du réalisateur technique

⁴⁶ Cf. BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 525—528.

⁴⁷ BAROCCHI, *op. cit.*, II, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰ BAROCCHI, *op. cit.*, I, p. 190.

⁵¹ BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 72—73.

⁵² *Ibid.*, pp. 82—89.

d'une tâche prescrite à l'avance et faisait montre d'une incompréhension totale à l'égard de la qualité artistique. Tout cela signifiait la liquidation des conquêtes de la théorie de l'art de la Renaissance. La sauvegarde, le maintien des principes de celle-ci allaient incomber à l'esthétique maniériste. Mais, emportées par le courant de polarisation toujours plus accusée, les théories des maniéristes ne pouvaient que devenir de plus en plus excessives et s'écarter souvent, elles aussi, des idéaux originaux de la Renaissance.

*

Les polémiques du milieu du siècle nous permettent d'observer déjà la formation de certaines prises de position de l'esthétique maniériste. Il s'agit de l'éloignement des règles aristotéliennes ainsi que de l'interprétation rigide de l'imitation et, d'autre part, de la défense de la modernité, de l'innovation, du talent et de l'invention. Tous ces principes découlaient des idéaux, des aspirations de la Renaissance. Plus exactement : ces principes harmonisaient avec la juste interprétation de l'esthétique de la Renaissance à l'encontre de son développement normatif et unilatéralement aristotélien. Cependant, au nom de la liberté artistique et de l'indépendance par rapport aux normes, on procéda parallèlement à la formation théorique des idéaux spécifiques du maniérisme qui ne pouvaient plus guère être raccordés à la théorie classique de la Renaissance. Même ces principes maniéristes n'étaient pas radicalement neufs : tous avaient leur source dans les idées de la Renaissance, mais comme l'accent était mis sur certains principes, isolés de leurs corrélations, et ceux-ci prenaient une importance capitale au dépens d'autres, une nouvelle conception esthétique commença à se dégager : une variante corrigée, modernisée de la théorie de la littérature et de l'art de la Renaissance. Voyons donc ses principaux éléments constitutifs, en commençant par l'explication du mot-clef du maniérisme, la *maniera*.

Le sens original de *maniera* est mode, style, manière. Le mot signifiait d'une part, dans le domaine artistique, qu'il s'agisse d'individus, de groupes ou de périodes, la méthode et le style de la réalisation technique, mais d'autre part, par suite de son utilisation si fréquente dans le langage courtois en France, il désignait les façons distinguées du haut monde, les bonnes manières des gens bien nés. Dans la littérature italienne — chez Laurent de Médicis, chez l'Arioste, chez Bandello, etc. — le mot *maniera* était l'un des attributs des dames appartenant à l'élite, l'idéal d'un comportement, d'un mode de vie élégants, raffinés, quelque peu stylisés. Cette nuance aristocratique du mot *maniera* eut son rôle dans l'évolution de son sens désignant un style artistique. De terme technique qu'il était, cette notion commença à se transformer en catégorie esthétique. En effet, la richesse, la variété de l'art Renaissance firent ressortir les différences entre les divers artistes, écoles et générations, c'est dire qu'elles permettaient de distinguer les différents styles artistiques. L'existence d'un style à part, individuel, différant de tous les autres, l'existence d'une *maniera* devint un signe distinctif important du niveau artistique ; ainsi, de même que dans

l'usage mondain, ce mot originellement neutre prit un sens nettement positif.⁵³ C'est Vasari qui, dans ses biographies, a généralisé l'interprétation esthétique de la *maniera*, puisqu'il s'efforçait d'y démontrer que chaque artiste de valeur, en premier lieu au XVI^e siècle, disposait d'une *maniera* bien propre, donc d'un caractère artistique foncièrement individuel. Selon la formulation pertinente de Riccardo Scrivano, la *maniera* est essentiellement « l'ingegno stesso di un artista che si esprime in arte ».⁵⁴ Donc la notion de *maniera* indique simultanément, chez Vasari, le niveau artistique, une technique développée de la forme, ainsi que le caractère individuel, le libre essor du talent. Il est compréhensible, en conséquence, pourquoi les manuels artistiques de l'époque dirigent avec insistance l'attention sur le fait que le peintre doit éminemment disposer d'une *bella maniera*.⁵⁵

Mais la notion de *maniera* sert également à Vasari pour établir une distinction de valeur entre le Quattrocento et le Cinquecento. En effet, l'une des conditions indispensables de la vraie *maniera* est la liberté artistique qui, selon lui, n'appartenait pas encore aux peintres du XV^e siècle: ceux-ci étaient trop attachés aux règles, ils mesuraient les figures, calculaient la perspective, cependant « lo studio insecchisce la maniera ».⁵⁶ Pour que l'artiste puisse réaliser l'*ottima maniera*, c'est-à-dire le style convenant le mieux à ses capacités, ses dispositions, ce n'est pas d'études qu'il a avant tout besoin mais d'invention artistique et, selon la terminologie platonicienne, de l'*idea*. Les philosophes néo-platoniciens du XV^e siècle avaient déjà formulé la conception, selon laquelle l'artiste crée la beauté d'après l'*idea* née dans son esprit grâce à l'inspiration divine, mais cela poussait, en ce temps-là, l'artiste surtout vers la re-création artistique d'une beauté reflétée par la nature. L'artiste concevait alors la préfiguration de son œuvre d'après les impressions lui fournies par la nature. Par contre, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, se référer à l'*idea*, signifiait opposer l'intellect artistique à la nature.⁵⁷ Pour Vasari, l'*idea* considérée comme la préfiguration de l'œuvre d'art dans l'esprit de son créateur indépendamment de la nature. La reproduction de la nature n'a d'autre rôle que fournir l'expression visible de l'*idea*, sa représentation par le dessin. Voilà pourquoi l'art maniériste est centré sur le dessin et que celui-ci est considéré — selon l'expression de Vasari — comme le « padre delle tre arti nostre, architettura, scultura e pittura ».⁵⁸

⁵³ L'origine du mot *maniera* a été éclaircie par les études de G. WEISE, *Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, in « Romanistisches Jahrbuch », III (1950), pp. 321—403 et *La doppia origine del concetto di Manierismo*, in *Studi Vasariani*, Firenze, 1950, pp. 181—185 (Atti del Convegno Internazionale per il IV. Centenario della I. edizione delle Vite del Vasari). — Cf. F. ULIVI, *Il manierismo del Tasso e altri studi*, Firenze, 1966, pp. 117—143. — SHEARMAN, *op. cit.*, pp. 17—18.

⁵⁴ R. SCRIVANO, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, 1959, pp. 44—45.

⁵⁵ Cf. par exemple: Giovanni Battista ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587. Le titre de l'un des chapitres est: « Di quanta importanza sia l'haver bella maniera ».

⁵⁶ VASARI, éd. cit., III, pp. 375—377.

⁵⁷ Le problème est développé par PANOFKY, *op. cit.* (éd. 1960).

⁵⁸ VASARI, éd. cit., I, p. 151.

En guise d'illustration de l'attitude qui se tourne, au lieu de l'imitation de la nature, vers la vision intérieure, il est intéressant de rappeler cette anecdote qui raconte que le Greco se refusait à sortir dans Tolède et vivait dans une chambre sombre le jour aussi, afin qu'aucun spectacle ne vienne troubler ses lumières intérieures. .⁵⁹ Ainsi, les artistes aspirant à des réussites individuellement bien marquées, à une véritable *maniera*, travaillaient d'après leur fantaisie, leur guide était la *fantastica idea* — expression qui se différenciait parfaitement de l'*idea naturale* inspirée par la nature. *Maniera* et *fantastica idea* se faisaient, petit à petit, termes concomitants. Peindre selon la *maniera* ou sur l'instigation de l'*idea* commença à signifier la création artistique souveraine, se détournant de la copie de la nature.⁶⁰ Le critique d'art classiciste du XVII^e siècle, Giovanni Pietro Bellori usait d'une formule précise en exprimant son aversion pour le maniérisme : les peintres venus après Raphaël « abbandonando lo studio della natura, viziaronò l'arte con la maniera, o vogliamo dire fantastica idea, appoggiata alla pratica, e non all'imitazione ».⁶¹

Maniera et *idea* sont les termes-clef d'une esthétique hostile à l'imitation, se détournant de la nature. La tâche de l'artiste n'est pas d'imiter, de suivre, de recréer la nature mais de la vaincre ; cela lui est rendu possible grâce à la *maniera* et à l'*idea*. Ainsi, élever l'art au-dessus de la nature deviendra l'une des thèses fondamentales de l'esthétique maniériste. Déjà Vasari ne cesse de répéter que Michel-Ange était l'artiste qui savait le plus parfaitement maîtriser la nature. De même, un autre admirateur de Michel-Ange, Vincenzo Danti encourage les peintres non seulement à imiter, mais aussi à surpasser la nature. (*Trattato delle perfette proporzioni* ; 1567),⁶² tandis que Giovanni Battista Armenini qualifie de ridicules les opinions qui veulent que soit bon ce qui est fidèle à la nature (*De' veri precetti della pittura* ; 1587).⁶³

Le rejet ou du moins, la limitation de cette fidélité, le triomphe sur la nature signifiaient, pour les maniéristes, la réalisation d'un nouvel idéal de la beauté, d'un idéal plus élevé que le naturel. Il va de soi que l'idéal de la beauté parfaite de la Renaissance non plus ne se bornait pas à la simple copie de la beauté naturelle, mais visait à sa concentration, sa synthèse par la sélection idéale des éléments beaux de la réalité. C'est pour cela qu'on rappelait volontiers l'histoire de Zeuxis et des filles de Crotonè : le peintre grec n'avait pas choisi comme modèle une seule jeune fille, mais les six plus belles de la ville et transposant, dans sa peinture, les parties les plus parfaites du corps de chacune d'elles, il en avait créé une septième — la perfection même. Dans la nature, dans la réalité, on ne peut, certes, retrouver cette beauté, produit d'une synthèse à sélection, mais tous ses

⁵⁹ BLUNT, *op. cit.*, p. 143. — SYPHER, *op. cit.*, pp. 115 et passim.

⁶⁰ Cf. PANOFKY, *op. cit.*, p. 114.

⁶¹ Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672. — Fac-similé, avec une introduction de E. BATTISTI, Genova, s. d., pp. 37—38 (Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte della Università di Genova). — Cf. ULIVI, *op. cit.*, pp. 120—121.

⁶² Son édition moderne : BAROCCHI, *op. cit.*, I, pp. 207—269.

⁶³ Page 88.

éléments proviennent, sans exception, de la nature et ne tolèrent rien qui soit étranger à celle-ci. Le décalage du maniérisme par rapport au Beau naturel est bien plus radical, il est non seulement quantitatif, mais aussi qualitatif. L'idéal de la beauté déduit de l'harmonie parfaite — mathématique, musicale — ayant traversé une crise, la beauté rationnelle, basée sur les proportions naturelles était devenue insuffisante (par exemple, dans le cas du corps humain), c'était un idéal plus profond, jugé plus vrai du Beau qui s'imposait. Une nouvelle beauté spiritualisée, se cachant derrière la réalité et y transparaissant, se trouva formulée dans la catégorie de la *grazia*.

Cette notion commença à revenir fréquemment dans les traités sur la bonne conduite et, surtout, dans les œuvres sur les bonnes manières des femmes, en tant que définition du charme, de la finesse se manifestant dans la tenue distinguée, les mouvements élégants. Au début, par exemple dans *l'Asolani* (1505) de Pietro Bembo, elle apparaît comme l'un des éléments constitutifs de la beauté idéale platonicienne, comme le réfléchissement de la beauté spirituelle issue de l'harmonie des vertus. Dans *Il cortegiano* (1516) de Baldassarre Castiglione, la *grazia* est déjà la caractéristique principale du comportement des personnes distinguées, le secret de l'élégance parfaite, un charme artificiel qui ne permet pas de saisir combien de fatigue, d'études ont été investis pour qu'il soit assimilé, perfectionné. Le grand connaisseur et théoricien de la beauté féminine, Agnolo Firenzuola voulait que la *grazia* soit le rayonnement de l'âme à travers les formes corporelles, l'expression de la « proportionnalité secrète » de la perfection spirituelle.⁶⁴

Nul besoin d'insister sur les liaisons courtoises et aristocratiques de la notion de *grazia*, ni sur son affinité avec la notion de *maniera* prise au sens mondain. La conception de la Renaissance considérait la vie de la cour et la nouvelle civilité, dans leur ensemble, comme un fait esthétique, la *grazia* étant l'aspect esthétique de cette *maniera* aristocratique. Tout cela pouvait encore aller de pair avec l'idéal Renaissance du Beau. Dans un traité encore platonisant de Benedetto Varchi (*Libro della beltà e grazia*, env. 1543), les deux types de beauté se trouvent en parfaite harmonie: l'un s'identifie à la beauté corporelle qui se manifeste « nella proporzione dei membri », tandis que l'autre, la beauté spirituelle, nommée *grazia*, se révèle « nelle virtù e costumi dell'anima ». ⁶⁵ Cependant, la montée en prestige de cette dernière perturba, bientôt, cet équilibre et devint le point de départ d'une spéculation qui, appliquant à l'art la *grazia*, la *fior di bellezza*, comme certains l'appelaient, non seulement l'élevait au-dessus de la beauté rationnelle, naturelle, mais la distinguait aussi de celle-ci et la lui opposait.

Dans la théorie de l'art, ce pas fut franchi par Vasari: selon lui, la beauté est un phénomène rationnel, dépendant de règles, tandis que la *grazia* est irrationnelle, indéfinissable, sa présence étant exclusivement fonction du jugement et de l'optique artistiques. Les adeptes de Vasari ont souvent souligné que ce n'est pas le compas, mais l'œil qui crée la vraie beauté, que ce n'est pas l'élaboration des proportions mathématiques et

⁶⁴ VASOLI, *op. cit.*, pp. 363—365, 406—407.

⁶⁵ BAROCCHI, *op. cit.* I, p. 89. — Cf. OSSOLA, *op. cit.*, pp. 121—130.

géométriques qui déterminent la forme des figures, ni le respect des règles, mais uniquement l'intellect et la manière de voir de l'artiste, ce qui revient à dire que l'étude et l'imitation des choses ne peuvent produire qu'une certaine beauté sèche, alors que la vraie, la *grazia* n'est point subordonnée aux conditions de la réalité visible.⁶⁶ Ainsi, face à l'harmonie idéale, s'imposaient la déformation des volumes, la modification voulue des proportions naturelles. Dans *Il riposo* (1584), Raffaele Borghini explique aux peintres « a voler dar grazia alle figure bisogna in qualche parte allungare ed in qualche altra parte restringere le misure ».⁶⁷ L'idéal de la beauté harmonieuse cède donc la place à une beauté plus complexe, plus raffinée, où l'effet esthétique est justement véhiculé par les audacieuses déviations des proportions idéales. Consciemment ou inconsciemment, c'est cette conception du Beau qui domine dans les figures féminines allongées, gracieuses, élégantes du Parmesan ou des peintres de Fontainebleau, dans la flexuosité artificielle des personnages de Pontormo, dans la distorsion expressive de ceux du Greco. En ce sens, comme Vincenzo Danti le démontre dans son ouvrage déjà mentionné sur les proportions, le corps imparfait, voire même laid peut aussi rayonner la *grazia* en tant que beauté spirituelle, intérieure.⁶⁸ Et, en contraste avec la *grazia*, nous voyons apparaître une autre catégorie esthétique du maniérisme, la *terribilità* qui se fonde sur la prise de conscience de l'esthétique de l'horreur. C'est en premier lieu dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange que les contemporains voyaient la réalisation de cette nouvelle qualité esthétique,⁶⁹ l'horreur pouvant être tout autant l'expression d'une quelconque beauté latente, spirituelle que la grâce.

La beauté maniériste n'est donc pas quelque chose de naturel que les sens peuvent immédiatement saisir, mais elle est bien cachée, énigmatique, placée derrière le difforme. Cet idéal rejette tout ce qui est naïf, dépourvu d'artifices, il apprécie, par contre, le raffiné, le compliqué. La *grazia* — la beauté invisible opposée à celle qui est visible, naturelle ou, comme Danti le dit : « una parte occulta di bellezza corporale » — ne saurait être accessible au simple spectateur, car « si fa conoscere per mezzo delle potenze intellettuali ».⁷⁰ Au nom de ce principe, l'art maniériste devait tendre à l'abolition intégrale de la beauté sensuelle et n'aspirer qu'à la réalisation picturale de la seule spéculation intellectuelle. L'*idea* en tant que préfiguration concentrée des tableaux conduisit, dans l'esprit de nombreux peintres à des exercices intellectuels de plus en plus fantaisistes. Il nous suffira de renvoyer aux portraits allégoriques de Giuseppe Arcimboldi composés à partir de légumes, d'animaux, etc. Dans les « œuvres d'art » de ce genre, les théoriciens du maniérisme ne se contentaient pas de saluer la savante invention : ils les jugeaient belles et, de plus, gracieuses. Si la *grazia* est la partie invisible de la beauté, Gregorio Comanini pouvait, à juste raison,

⁶⁶ BLUNT, *op. cit.*, pp. 93—97.

⁶⁷ Cité par PANOFSKY, *op. cit.*, p. 150. — Voir le fac-similé de l'œuvre de BORGHINI, publié par M. ROSCI, Milano, 1967.

⁶⁸ BAROCCHI, *op. cit.* I, p. 229.

⁶⁹ Cf. la biographie de Michel-Ange, par Vasari.

⁷⁰ BAROCCHI, *op. cit.* I, p. 229.

déclarer dans son œuvre,⁷¹ à propos des tableaux d'Arcimboldi : « Pitture di così graziosa invenzione, overo di così dotte allegorie, non mi soviene d'aver finora veduto, come son queste. »⁷² (*Il Figino overo del fine della pittura*, 1591)

Grâce aux poètes et artistes influencés par le platonisme, des allégories obscures ne manquaient jamais dans l'art et la poésie de la Renaissance. Mais à son apogée, les tableaux et les poèmes allégoriques transmettaient un message même à ceux qui ne connaissaient pas le sens caché plus profond de l'œuvre en question. La magnifique composition de Titien sur l'amour céleste et terrestre exerçait un effet esthétique sur tous, même si l'on ignorait ce que les deux femmes représentaient. Au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, l'équilibre de l'intelligibilité et de l'interprétation allégorique se trouva, cependant, perturbée, l'égalité établie entre elles disparut et une hiérarchie des valeurs bien définie commença à s'imposer au détriment de la première. Cette tendance est fort bien éclairée par l'un des ouvrages de Scipione Ammirato, dans lequel le poème est comparé à l'*impresa* (*Il Rota, overo delle imprese dialogo*, 1562). L'auteur que nous avons cité plus haut comme l'un des propagateurs des intentions religieuses et moralisatrices de la poésie souligne que les anciens sages ne se dépêchaient pas de révéler à chacun « le belle dottrine e scienze », pour éviter que la masse inculte (*volgo*) ne puisse les profaner ; c'est pour cela qu'ils dissimulaient les secrets de la nature et des sciences spéculatives dans des fables qui servent à amuser l'ignorant, tandis que l'homme lettré est en mesure de pénétrer le fond de l'œuvre et de goûter ses véritables fruits. De même — poursuit-il —, « comincia . . . la pittura a pigner di molte cose che parevano mostruose : le quali però sotto esse rinchiodevano molti belli segreti ».⁷³

L'accent est donc mis, toujours plus fort, sur la signification ésotérique de l'œuvre qui ne se laisse comprendre que par les initiés. Comanini, également cité plus haut, établit une nette distinction entre la représentation des objets existant effectivement et celle des choses inconnues dans la réalité, nées du libre essor de l'imagination et, naturellement, il penche du côté de celles-ci.⁷⁴ Il recherche, d'ailleurs, dans toute œuvre d'art la signification allégorique, avec un incomparable esprit d'invention ; il découvre, dans les moindres détails de statues antiques, un sens secret ;⁷⁵ et, pour ce qui est des « indécences » du *Jugement dernier*, il les interprète comme la représentation allégorique des pensées éminemment religieuses.⁷⁶

Comme, dans la conscience de l'époque « la poesia e la pittura sono sorelle tutte nate in un parto » (Ammirato),⁷⁷ les nouvelles réflexions à propos de la littérature furent analogues aux idées concernant la peinture. Pourtant, au début, le développement de la poétique maniériste accusait

⁷¹ BAROCCHI, *op. cit.*, III, pp. 237—379.

⁷² *Ibid.*, III, 268.

⁷³ Cité par WEINBERG, *A History*. . . , I, p. 281.

⁷⁴ VASOLI, *op. cit.*, p. 406.

⁷⁵ Cf. BAROCCHI, *op. cit.*, III, pp. 372—377.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 350—351. — A propos de Comanini, voir, récemment : A. P. FERRARI-BRAVO, « *Il Figino* » del Comanini. *Teoria della pittura di fine '500*, Roma, 1975.

⁷⁷ Cité par WEINBERG, *A History*. . . , I, p. 281.

un sérieux retard par rapport à la théorie de l'art et, jusqu'aux années 1580, on ne disposait pas d'une conception maniériste relative aux lettres du niveau des pensées d'un Vasari ou d'un Danti. L'attraction exercée par la *Poétique* d'Aristote étudiée avec autant d'intérêt, la limpidité de ses catégories rendaient plus difficile aux critiques littéraires attirés par le maniérisme l'élaboration d'une théorie divergente de celle qui fut si solidement implantée. Et ce n'était pas dans le cadre de la poétique, mais dans celui de la rhétorique aux fonctions modifiées que les tentatives de théories littéraires déviant de la conception classique de la Renaissance s'affirmèrent le plus rapidement.

Vers le milieu du XVI^e siècle, la rhétorique considérée par les premiers humanistes comme la méthodologie de toutes les activités savantes, littéraires, voire même publiques, traversa une grave crise : d'une part, la naissance et la floraison de sa concurrente, la poétique humaniste eurent pour conséquence que sa sphère d'influence se rétrécit fortement ; d'autre part, son utilité publique, sa fonction sociale avaient cessé. En tant qu'art de la persuasion, la rhétorique avait eu de l'importance là et aux moments où les décisions essentielles, les prises de position naissaient de la libre confrontation des arguments, c'est-à-dire dans l'atmosphère d'une vie publique démocratique. C'est pour cela qu'elle s'était épanouie à Athènes et dans la Rome républicaine, c'est pour cela qu'elle avait pu retrouver toute son actualité dans la Florence de l'humanisme ; mais dans cette Italie du milieu du XVI^e siècle qui ne connaissait plus les libertés politiques, sa raison d'être devait disparaître. Les auteurs de manuels de rhétorique de l'époque ne manquèrent pas d'en tirer des conclusions. Dans un ouvrage paru en 1559, Bartolomeo Cavalcanti — que nous connaissons déjà par sa dispute littéraire avec Speroni et qui, dans l'émigration, fut le dernier défenseur italien du système de la république démocratique, après avoir été un excellent orateur politique de la république de Florence déchue définitivement en 1530 — ne cache pas que les discours au service de la persuasion étaient des remparts de la liberté ; et, puisqu'il n'y a plus de liberté, ils n'ont plus aucune importance. Cette même idée, historiquement et sociologiquement approfondie, fait son apparition dans la rhétorique (1562) de Francesco Patrizi à qui nous reviendrons encore, puisqu'il était le plus grand théoricien maniériste de la littérature. Selon lui, la rhétorique joue un rôle notable là où la vie n'est pas encore entièrement soumise à des lois et des règles, là où l'ordre ne fait que naître et les normes changent, se renouvellent continuellement — c'est-à-dire là où il revient à l'orateur de pousser le peuple dans la direction souhaitée. Dans les États italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, bien ordonnés et fondés sur le principe d'autorité, ce rôle incombait désormais à la législation, à la politique, à l'éthique, tandis que la rhétorique ne pouvait garder pour elle que l'art de la parole brillante.⁷⁸

⁷⁸ B. CROCE, *Francesco Patrizio e la critica della retorica antica*, in ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, 1910, pp. 297—308. — TRABALZA, *op. cit.*, pp. 133—135. — E. GARIN, *Discussioni sulla retorica*, in ID., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954, pp. 124—149.

C'est ainsi que sa sphère s'était modifiée et rétrécie, que la rhétorique était devenue la science de la belle parole, et c'est pour cela que sa branche nommée *élocution*, qui avait pour tâche d'embellir la parole, prit un élan vigoureux. En fait, nous avons là l'ancêtre de la stylistique de nos jours, tout au moins pour ce qui est des ornements du style. Car on commença à abandonner le style clair, délié, rationnel, fidèle à l'idéal cicéronien pour élaborer la théorie et la technique d'un style aussi raffiné que possible, abondant en figures, en tropes. L'un des promoteurs de cette tendance fut ce Giulio Camillo, précurseur du maniérisme, connu pour ses spéculations lullistes et cabalistiques, ainsi que pour ses expérimentations mnémotechniques. C'est aux environs de 1540 qu'il composa son ouvrage *La topica overo della elocuzione* qui fut publié en 1560, accompagné d'éloges enthousiastes sur l'auteur dues au même Patrizi qui avait sonné le glas pour la rhétorique.⁷⁹

Comme l'ouvrage de Camillo resta longtemps manuscrit et inconnu, la responsabilité et la gloire de l'initiative d'introduire un nouvel idéal de style revinrent à l'auteur de *Canace* : Sperone Speroni, son *Dialogo della retorica* (1542) démontre clairement les changements dans cette discipline, sa transformation en art des tropes. Speroni voulait populariser un style subtil et élégant, porté sur l'accumulation des métaphores, le jeu des contraires, les spirituels bons mots voilés, il s'efforça donc d'élaborer la technique d'une prose des plus artistiques.⁸⁰ Parallèlement à la prose, la poésie pétrarquaisante commença également à s'adonner au culte des éléments rhétoriques, des métaphores raffinées, affectées.⁸¹ Pour apprécier une telle littérature, il fallait consentir les mêmes efforts intellectuels que dans le cas des allégories compliquées des peintures maniéristes et, là aussi, la beauté était suppléée par la jouissance intellectuelle née de la compréhension. Girolamo Cardano, l'un des promoteurs de la philosophie de la nature anti-aristotélicienne définit cette qualité esthétique supérieure à la beauté dans la notion de *subtilité*. *De subtilitate* (1550), expose que plus les choses sont claires et accessibles et plus elles sont belles, mais en même temps plus elles sont difficiles à déceler et à pénétrer et plus elles sont subtiles.⁸² Cette *subtilité* qui est « la mère de tout décor », est une beauté intellectuelle invisible, du même genre que la *grazia*, cependant, dans la première, le caractère spéculatif est encore plus accentué et l'éloignement de la beauté sensuelle est encore plus prononcé.

De même que la *subtilité* du style littéraire maniériste peut être mise en parallèle avec la *grazia* de la peinture, la notion du *concetto* de la critique littéraire pourrait être considérée comme correspondant à l'*idea* de la théorie de l'art. Bien que, par leur origine et leur appartenance philosophique, ces deux termes soient radicalement différents, l'un venant de la terminologie aristotélicienne, l'autre de la théorie platonicienne, et quoique leurs

⁷⁹ Son édition moderne : WEINBERG, *Trattati...*, I, pp. 357—407.

⁸⁰ G. TOFFANIN, *Idee poche ma chiare sulle origini del Seicentismo*, in «Cultura», 1924, pp. 481—488. — MONTANO, *op. cit.*, pp. 212—213.

⁸¹ Cf. MONTANO, *op. cit.*, p. 220.

⁸² W. TATARKIEWICZ, *L'esthétique de la Renaissance et son déclin*, in *Italia, Venezia e Polonia tra Umanesimo e Rinascimento*, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967, p. 4.

contenus ne soient pas identiques, sous bien des rapports ils remplissent une fonction analogue. De même que l'on disait que les artistes traduisent par le dessin une *idea*, on pensait que les poètes expriment, à l'aide des mots, leur *conchetto*. Ainsi, le *conchetto poetico* est aussi une idée fondamentale précédant la création de l'œuvre et prenant forme dans l'intellect du créateur. Sa signification à l'époque est cernée, de la façon la plus convaincante, par deux études relativement tardives. Giulio Cortese (figure d'ailleurs de moindre importance) déclare dans *Avvertimenti nel poetare* (1591) qu'il s'agit de « quella meditazione che lo spirito fa sopra alcuno obietto che se gli offerisce di quello c'ha da scrivere ». ⁸³ Selon les paroles de l'aristotélicien Camillo Pellegrino, c'est « un pensamiento dell'intelletto, imagine e simiglianza di cose vere e di cose simili al vero formato nella fantasia » (*Del conchetto poetico*, publ. 1598). ⁸⁴ Le fait que Pellegrino ait relié le *conchetto* à l'imitation n'empêche pas de considérer celui-ci comme un produit de la fantaisie poétique. Cortese a pu dire à juste titre que c'est là l'âme de tout poème. Selon les deux auteurs, le *conchetto* peut être démontré surtout à l'arrière-plan des poésies lyriques, tandis que dans le drame et l'épopée, c'est l'action, l'intrigue qui prend son rôle. Donc, c'est la poésie lyrique qui rendit nécessaire l'introduction de cette notion dans la théorie de la littérature, d'autant plus que son étude faisait défaut dans la *Poétique* d'Aristote. Or, c'est le caractère nettement intellectuel des poèmes maniéristes indifférents aux aspects sentimentaux qui fit que l'acte purement intellectuel du *conchetto* était considéré comme étant à la base de la poésie lyrique. De Giovanni della Casa à John Donne et de Gongora au Hongrois János Rímay, les poètes n'aspiraient pas à l'expression de leurs sentiments, mais mettaient en vers leurs méditations. Le *conchetto* maniériste est le résultat ordonné, concentré, concis jusqu'à l'obscurité, de ces méditations, une pensée commuable en élément structural du poème. Ce ne sera que plus tard, à l'époque du baroque que le *conchetto* se dégradera en moyen d'ornement rhétorico-stylistique et servira de dénomination à la variante poussée à l'excès de la métaphore, c'est-à-dire deviendra de principe fonctionnel un élément décoratif. ⁸⁵

La conception maniériste de la beauté, la suprématie du facteur intellectuel, spéculatif ne pouvaient plus être conciliées avec les prises de position sur le but de la poésie et de l'art. Les œuvres destinées aux initiés érudits

⁸³ Cité par WEINBERG, *A History...*, I, p. 235.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 243. — Cf. WEINBERG, *Trattati...*, III, p. 511.

⁸⁵ Dans la littérature spéciale, beaucoup de malentendus ont surgi de la confusion entre le *conchetto* maniériste et le *conchetto* baroque, de la négligence de la différence essentielle entre les deux. P. ex. G. R. HOCKE classe — de manière erronée — le culte baroque du *conchetto* et ses théoriciens (Tesauro, Pellegrino, Gracián) dans la catégorie du maniérisme : *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959. De même, W. TATARIEWICZ, *Wer waren die Theoretiker des Manierismus ?* in « *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* », 1967, N° 1, pp. 90—103, et K.-P. LANGE, *Theoriques des literarischen Manierismus*, München, 1968. — Or, il est rare de relever des observations aussi perspicaces et justes que celle de A. M. BOASE : « *unlike those of Marino, the conceits of Donne have a functional and not merely a decorative role* » (*The Definition of Mannerism*, in *Actes du III^e Congrès de l'A. I. L. C.* S'Gravenhage, 1962, p. 154).

étaient devenues impropres non seulement à l'usage pédagogique, mais aussi à la délectation, à la distraction, puisque celles-ci nécessitent aussi la compréhension. De cette façon, l'esthétique maniériste s'était tout autant éloignée de la conception humaniste professant le principe du « prodesse et delectare » qu'elle renonçait aux conceptions prêchant soit uniquement l'objectif didactique, soit la fonction récréative. Les partisans de la fonction récréative apparaissent également à cette période, le propagateur le plus efficace était Lodovico Castelvetro avec sa *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1570), où il est question de l'établissement théorique de la tendance hédoniste du baroque, selon le même dogmatisme aristotélien austère, à partir duquel Varchi, Scaliger et d'autres arguaient en faveur de la primauté de la tendance pédagogique, moralisatrice. Il est notoire que ces deux extrêmes se présentent de manière réciproque et complémentaires dans le baroque, sous la forme de l'unité contradictoire d'une littérature héroïque, militante de propagande et d'une littérature donnant dans l'esthétisme de délectation, de récréation. L'esthétique maniériste se devait de chercher une solution divergente à titre égal et de ces deux extrêmes, et de leur amalgame.

C'est alors qu'on pensa définir le nouvel objectif de la poésie par la notion du *mirabile* ou *meraviglia* (en latin: *admiratio*). Ainsi, l'objectif de l'œuvre d'art serait la création de l'admirable, du merveilleux (*mirabile*), pour susciter l'émerveillement, l'admiration (*meraviglia*). Cette idée est déjà présente dans un ouvrage de Giulio Camillo, le *Discorso sopra l'idea di Hermogene* — également publié par Patrizi en 1560. Là, l'auteur (mort en 1544) désire que le poète se hausse du naturel jusqu'au merveilleux et dise « universalmente e monstrosamente le cose impossibili e incredibili ». ⁸⁶ L'adoption — à côté du pédagogique et du réjouissant — d'un troisième but de même valeur : l'*admiratio* est jugée nécessaire même par un aristotélien inflexible comme Minturno (dans son ouvrage *De poeta*, 1559), dont nous avons cité la prise de position conservatrice à propos du débat sur le *romanzo*. ⁸⁷ Mais, le plus souvent, les divers auteurs n'ont parlé du rôle de la *meraviglia* et le considéraient comme question secondaire ; et ce n'est que Patrizi qui a défini, très conséquemment, l'objectif de la poésie dans l'émerveillement à susciter.

*

Après avoir observé la lente formation et accumulation des éléments spécifiques de l'esthétique maniériste, nous pouvons passer à ceux qui ont procédé à sa systématisation, à sa synthèse : Francesco Patrizi, Giovanni Paolo Lomazzo et Giordano Bruno. Nous devons au premier la poétique du maniérisme, au deuxième, sa théorie de l'art et au troisième, les ultimes conclusions esthétiques. Leurs ouvrages sur la théorie littéraire et artistique sont fort proches les uns des autres aussi bien du point de vue chronologique que par leur idéologie : tous ont été conçus au cours des années 1580,

⁸⁶ Cité par VASOLI, *op. cit.*, p. 385.

⁸⁷ Cf. SPINGARN, *op. cit.* (éd. 1963), p. 33.

dans l'esprit de la tradition platonicienne de la Renaissance et du rejet systématique d'Aristote.

Francesco Patrizi⁸⁸ fut déçu, au début de ses études à Padoue (1547) par ses professeurs aristotéliens et il devint un adepte fervent de la philosophie platonicienne.⁸⁹ Ses premières dissertations philosophiques parurent en 1553, parmi elles le *Discorso della diversità de i furori poetici* qui développait l'idée ésotérique qu'il existe un rapport étroit entre les planètes et les Muses : à chacune de celles-ci correspond une des sphères du Ciel, représentée par l'une des planètes (au rang desquelles on comptait, alors, le Soleil et la Lune aussi). Comme selon l'enseignement néo-platonicien les astres influent sur l'âme, donc sur le talent poétique aussi, les différences dans la qualité de la fureur poétique proviennent du fait que le poète est sous l'influence de telle ou telle planète et de la Muse qui y est associée.⁹⁰ En professant cette opinion dès les débuts de sa carrière et justement au moment du grand essor de l'aristotélisme littéraire, Patrizi prenait fait et cause pour la primauté de l'inspiration et pour les droits égaux des œuvres poétiques des genres et des styles les plus divers.

Absorbé par ses multiples activités philosophiques et scientifiques, ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard, après 1580, qu'il entreprit l'élaboration de sa poétique.⁹¹ mais — emporté par la dispute recommencée à propos de l'Arioste — il rendit publiques, encore en cours de travail, ses opinions déjà dûment mûries. A ce moment, le problème théorique de la poésie épique a retrouvé entièrement son actualité en rapport avec les activités du plus grand poète italien de l'époque, le Tasse qui était de ses bons amis. Il est intéressant de faire remarquer que, tout comme les *romanzi* de Boiardo et de l'Arioste et les traités de Pigna et de Giral-di-Cinzio prenant la défense de ce genre, les grandes œuvres de Tasse avaient vu le jour à Ferrare où Patrizi lui-même fut, à partir de 1577 pendant une décennie et demie, professeur d'université. Le Tasse s'était préoccupé, non seulement sur le plan pratique, mais aussi théorique, du problème de la poésie épique qui était devenu, pour ainsi dire, une affaire intérieure de Ferrare. Ce fut vers 1565 qu'il composa son ouvrage *Discorsi dell' arte poetica, e in particolare*

⁸⁸ Jusqu'ici aucune monographie synthétique n'a été consacrée à la vie et aux activités de Patrizi. Le petit ouvrage bio-bibliographique de V. PEREC (*Franciskus Patricijus*, Beograd, 1968) ne s'avère guère utile, parce qu'extrêmement défectueux.

⁸⁹ A. SOLERTI, *Autobiografia di Francesco Patricio*, in « Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino » III (1886), fasc. 3-4, p. 3.

⁹⁰ WEINBERG, *A History*. . . , I, pp. 272-273. — HATHAWAY, *op. cit.*, pp. 434-435. Il semble probable que Patrizi ait emprunté l'idée au platonicien Mario Equicola qui développe une conception identique dans *Istituzioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con uno eruditissimo discorso della pittura e con molte segrete allegorie circa le muse e la poesia*, Milano, 1541.

⁹¹ Patrizi non plus, ne manque pas de témoigner son intérêt pour la poésie pendant cette longue période. Il ajouta, en 1560, un petit traité et des notes au volume de sonnets d'un poète mineur, Luca Contile. Son choix révèle nettement le parti pris pour la tendance maniériste. « La ragione della simpatia del Patrizi verso il Contile sta tutta nella tensione intellettualistica e nell'aspirazione alla perfezione (che non tiene par nulla conto del cuore, ma sempre della ragione), che invadono queste rime » — écrit justement R. SCRIVANO (*Luca Contile e Francesco Patrizi*, in *id.*, *Cultura e letterature nel Cinquecento*, Roma, 1966, p. 189).

del poema eroico qui ne fut édité qu'en 1587 et dans lequel il développait, en s'appuyant sur Aristote, les principes de l'épopée héroïque. Son œuvre géniale, *la Jérusalem délivrée*, publiée en 1581, apparut à première vue comme un retour inconditionnel, face à la mode du *romanzo*, à l'épopée classique selon Homère et Virgile. L'occasion s'offrait donc de raviver le vieux débat, de discréditer le *romanzo* et, à ce propos, de démontrer la justesse des normes épiques aristotéliennes. Le premier qui descendit dans l'arène fut ce Camillo Pellegrino que nous avons déjà mentionné pour son étude sur le *concetto* : il écrivit son pamphlet condamnant l'Arioste, *Il Carafa, o vero della epica poesia* ; celui-ci parut en décembre 1584 et dès janvier 1585, Patrizi y répondit dans son *Parere in difesa dell'Ariosto*.⁹² Il y reprenait les anciens arguments de Giral-di-Cinzio, mais, tandis que celui-ci se contentait d'exiger une interprétation souple de la *Poétique* d'Aristote, tenant compte de la modernité et de l'historicité, Patrizi rejetait carrément la haute autorité, tirant cette conclusion finale que « gli insegnamenti poetici d'Aristotile non erano nè propri, nè veri, nè bastanti a costituire arte scienziiale di poetica, nè a formar poeta alcuno, nè a giudicarlo⁹³ ». Citons immédiatement la réponse diamétralement contradictoire du Tasse : « i principii d'Aristotile son proprii, e veri, e bastanti ad insegnarci l'arte della poesia e a formar i poemi, e a mostrarci la maniera di giudicarne, contra quello ch'afferma il Patricio » (*Discorso sopra il Parere fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodovico Ariosto* ; 1585).⁹⁴

Nous voici donc au cœur même du débat et de la confrontation désormais ouverte entre l'esthétique maniériste et la théorie baroque naissante. Patrizi n'attaque pas l'œuvre du Tasse qu'il tient, lui aussi en haute estime, et le Tasse ne met pas en doute la grandeur de l'Arioste : le sujet de la dispute est la *Poétique* d'Aristote. Pellegrino, le Tasse et bien d'autres la défendent de toute leur force, tandis que Patrizi tente d'écraser le *dogma aristotelico* dans son gros ouvrage *Della poetica*.

Des dix volumes prévus de celui-ci, deux seulement furent imprimés en 1586 : *La deca historiale* et *La deca disputata*. Le premier est, en fait, une histoire littéraire, puisque Patrizi, suivant et développant la méthode de Giral-di-Cinzio, fonda ses déductions théoriques sur les matières historiques.⁹⁵ Malheureusement, celles-ci ne s'étendent que sur les poètes grecs et latins, mais leur liste et leur présentation surpassent, par leur caractère méthodique et détaillé, toutes les tentatives précédentes de l'histoire de la littérature. Après avoir présenté, dans l'ordre chronologique et selon une optique encyclopédique, les poètes, Patrizi les classe de différentes manières, analyse leurs œuvres, offre une systématisation de la poésie antique d'après les thèmes et les formes, mais aussi d'après les circonstances et les interprètes de la poésie récitée. Ce faisant, il débouche, d'une part, sur une synthèse historique méritant toute notre attention, et, d'autre part, sur les débuts

⁹² Cf. WEINBERG, *A History*. . . , II, pp. 997—1000.

⁹³ Cité par WEINBERG, *A History*. . . , I, p. 600.

⁹⁴ *Ibid.*, II, p. 1015.

⁹⁵ Déjà SAINTSBURY a insisté sur les affinités avec la méthode de Giral-di-Cinzio : *op. cit.* (éd. 1949), pp. 61 et 91.

de la sociologie littéraire. Mais, pour lui, tout cela ne sert que d'instruments permettant de « poter poi da queste tutte cose ritrarre e l'essenza del poeta, e veri uffici suoi, e i veri e propri fini, e le vere e essenziali forme de'poemi, e i mezzi da condurle alla loro perfezione ». ⁹⁶

Au début du deuxième volume, Patrizi déclare qu'après le tableau historique, la question de la poétique devrait être abordée, mais — comme « certe dottrine a verità contrarie hanno già fissate molto alte radici » ⁹⁷ — il faut d'abord déblayer la voie menant à la vérité. Ce volume est donc consacré à la polémique, à la réfutation systématique de la *Poétique* d'Aristote et de toute la littérature récente qui se fonde sur elle, d'où le titre : *La deca disputata*. La cible principale de sa critique est la théorie de l'imitation, mais il ne ménage pas non plus les autres thèses fondamentales du philosophe antique. Et, à la fin de son *anti-Poétique*, il ajoute, sous le titre de *Trimerone*, une contre-réplique particulièrement dure, adressée au Tasse, étant donné qu'il n'avait eu accès au *Discorso* de celui-ci qu'après avoir terminé la composition de ce volume.

Jusqu'à ces derniers temps, l'histoire de la critique n'a vu en Patrizi qu'un critique ingénieux qui — selon Benedetto Croce — « sa movere dubbi, scorgere inconseguenze, accumulare ruine ; ma non sa costruire ». ⁹⁸ En effet, les autres parties — constructives — de sa poétique étaient restées inédites, inconnues et nous n'avons été informés de leur existence que depuis 1949, quand l'infatigable Paul Oskar Kristeller découvrit le manuscrit de cinq autres volumes datant de 1587—1588. (Il semble que les trois derniers n'aient jamais été écrits.) C'est Bernard Weinberg qui a présenté, pour la première fois, le contenu des manuscrits avec une grande précision, mais en témoignant peu de compréhension à l'égard de l'auteur (1961) ; ⁹⁹ puis Danilo Aguzzi Barbagli a publié, dans une édition critique moderne, les sept volumes existants de *Della Poetica* (1969—1971). ¹⁰⁰ Ainsi, ce n'est que de nos jours que le vaste ouvrage de Patrizi est devenu accessible aux chercheurs.

Parmi ses traits maniéristes, nous devons, avant tout, mettre en avant le fait particulier qu'à l'encontre de la coutume alors généralisée, Patrizi ne part pas des théories déjà établies, de leurs vérités présumées, mais de l'« uso dei poeti », de la pratique poétique et des expériences qu'il lui est possible d'en tirer. ¹⁰¹ La méthode est pareille à celle de l'historien d'art Vasari, mais celui-ci n'avait pas systématisé ses constatations d'ordre théorique et n'avait pas dû s'opposer, comme Patrizi, à des autorités bien

⁹⁶ *Éd. cit.* sous la note 100, I, p. 188.

⁹⁷ *Ibid.*, II, p. 7.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 308.

⁹⁹ *Op. cit.*, II, pp. 765—768.

¹⁰⁰ FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, edizione critica a cura di D. AGUZZI BARBAGLI, I—III, Firenze, 1969—1971 (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento). — Par la suite, j'ai souvent utilisé les observations précieuses de Aguzzi Barbagli faites dans son introduction. Je n'ai pas pu, cependant, profiter de la belle étude de L. BOLZONI, parue récemment après l'achèvement de mon travail : *La « Poetica » di Francesco Patrizi da Cherso : Il progetto di un modello universale della poesia*, in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », 1974, pp. 357—382 ; 1975, pp. 33—56.

¹⁰¹ PATRIZI, *éd. cit.*, II, pp. 205—206.

en vue. Celui-ci était forcé de confronter chaque thèse essentielle de la poétique aristotélicienne aux matières historiques et de démontrer que l'« *uso dei poeti* » ne confirme pas, ou ne confirme qu'en partie la thèse en question, puisque les règles d'Aristote ne s'harmonisent qu'avec la pratique d'un certain nombre de poètes. Ainsi, il pulvérise, par exemple, les vues relatives aux objectifs didactique et de délectation de la poésie. S'opposant à la formule aristotélicienne selon laquelle les choses doivent être représentées telles qu'elles devraient être, comme le « prétentieux » (*sacente*) Scaligero l'affirme, il pose la question : Homère a-t-il dépeint Achille comme un chevalier sans reproche, a-t-il représenté Agamemnon et les autres chefs « conformément à l'idéal du bon roi et du bon pasteur des peuples » ? Puis, il passe en revue les héros des œuvres épiques connues, allant jusqu'à Goffredo du Tasse, mais ne trouve, parmi eux, qu'un seul qu'il oserait recommander comme modèle par ses qualités chevaleresques, ses vertus et sa fidélité dans l'amour : c'est Fidamante dans l'épopée du très insignifiant Curzio Gonzaga (1583).¹⁰² Quant à la délectation — qui est considérée comme la véritable fonction de la poésie, surtout par Castelvetro, « l'ingénieux explicateur » (*aguto spositore*) d'Aristote —, il explique qu'au début la poésie était de caractère prophétique, rituel, qu'elle florissait autour des lieux saints et remplaçait la philosophie, que ce n'est que bien plus tard que se sont formés ses genres plus populaires.¹⁰³ La force persuasive de l'argumentation de Patrizi est due au fait qu'il tire ses références de l'ensemble des matières historiques, tandis que la poétique aristotélicienne et ses commentateurs n'ont tenu compte, en général, que du poème héroïque et du drame. Si dans le développement de son esthétique hostile à l'imitation Patrizi prête, lui aussi, une grande attention à l'épopée, le rôle principal y revient, toutefois, à l'étude des genres dépourvus d'action, donc non épiques et non dramatiques.

Patrizi ne s'oppose pas à telle ou telle sommité, mais au principe d'autorité en général. S'il le faut, il s'en prend même à Platon, « *reputando che la filosofia fosse amor del vero, e non (per così dire) nè platonismo, nè aristotelismo* ». ¹⁰⁴ Bien que sa théorie continue à s'inspirer du platonisme, il refuse de subordonner la « vérité » à Platon et il ne renonce pas à son attitude critique face à celui-ci, puisque, chez lui aussi, il trouve des contradictions et des ambivalences tout autant que dans les thèses d'Aristote.¹⁰⁵ Voici ce raisonnement à propos d'une remarque de saint Basile sur Homère : « *E quantunque in maggiore cose siamo di credere a Basilio, sì grande e sì tanto huom, tenuti, in questa che nè a fede, nè a salute non appartiene, contentisi la beata anima sua, come in cosa profana, . . . che ci sia lecito di non gli prestar fede senza prova.* »¹⁰⁶ Il cherche toujours la preuve quand il examine les assertions des grands prédécesseurs. Alors que les autres auteurs de poétique de son époque s'efforcent d'interpréter, d'expliquer le plus perti-

¹⁰² *Ibid.*, II, p. 150.

¹⁰³ *Ibid.*, II, p. 142.

¹⁰⁴ *Ibid.*, II, p. 197.

¹⁰⁵ *Ibid.*, II, p. 165.

¹⁰⁶ *Ibid.*, II, p. 226.

nement possible les thèses d'Aristote ou des autres autorités dans la matière, Patrizi s'intéresse, avant tout, aux faits qui peuvent étayer la justesse de ce que ces thèses avancent. Par exemple, lorsqu'il prend la défense de la poésie sans action et reproche à Aristote d'avoir réprouvé celle-ci, il s'écrie: « Ma con quali ragioni ed argomenti? Certamenta con niuni, ma con soli detti suoi, senza giamai provarli. »¹⁰⁷

Cette prise de position hostile à toute autorité le mit en opposition avec la plupart de ses contemporains qui étaient « uomini troppo più all'autorità che a fatti e alle ragioni credenti », qui considéraient Aristote comme leur « chef » (*duce*), acceptaient ses énoncés comme des oracles et, sur cette base, tranchaient les questions littéraires non comme de bons juges, non comme des philosophes, mais comme des tyrans.¹⁰⁸ S'il est incapable de s'entendre avec le Tasse, la cause en est que celui-ci veut étayer ses dires par des thèses d'Aristote qui demandent, elles aussi, à être prouvées.¹⁰⁹ Naturellement, nous ne devons pas croire que les théoriciens critiqués par Patrizi ne faisaient que ressasser les thèses des classiques de l'Antiquité. Castelvetro, le Tasse et d'autres encore étaient en même temps de courageux esprits innovateurs, mais — comme les humanistes en général — ils présentèrent leurs idées neuves sous le couvert des autorités anciennes, se référant à elles. En revanche, chez les représentants du maniérisme, les expériences décevantes de la crise de la Renaissance avaient mûri l'idée que les philosophes antiques ne nous fournissent pas d'explications satisfaisantes sur les choses, il faut donc s'y reconnaître tout seul, sans aucun repère sûr. Pleinement conscient de ce fait, Patrizi souligne orgueilleusement la nouveauté de sa doctrine, son indépendance intellectuelle dans l'élaboration des thèses fondamentales de sa poétique.¹¹⁰ Usant d'une image caractéristique du maniérisme, il désire guider ses lecteurs hors du « labyrinthe aveugle » (*cieco labirinto*)¹¹¹ en montrant les particularités essentielles de la poésie qui sont présentes dans toutes les œuvres poétiques de toutes les époques et, en même temps, ne sont valables que pour le domaine de la poésie.

La présentation de ces particularités dégagées par Patrizi ne pourrait commencer mieux que par un raisonnement sur la cause, le but et l'essence de la poésie. Pour ce qui est de la première catégorie, il accepte *grosso modo* l'opinion générale fondée sur celle d'Aristote: dans la naissance d'une œuvre poétique, trois éléments interviennent: la fureur (*furore*), c'est-à-dire l'inspiration d'origine divine; la nature humaine, la disposition naturelle (*natura*); et la connaissance du métier (*arte*). Mais c'est au premier élément qu'il confère l'importance essentielle, tandis que l'*arte* est bien plus insignifiant, il peut même être considéré comme négligeable, puisque le premier art poétique a vu le jour, à sa connaissance, neuf siècles après la naissance de la poésie grecque et six siècles après Homère. Or, durant

¹⁰⁷ *Ibid.*, II, p. 128.

¹⁰⁸ Cf. *ibid.*, II, pp. 91, 271, 344; III, pp. 38, 437, *passim*.

¹⁰⁹ *Ibid.*, II, p. 211.

¹¹⁰ *Ibid.*, II, pp. 326—327; III, 207.

¹¹¹ *Ibid.*, III, p. 69.

toute cette période, de nombreux poètes et des plus éminents ont produit des œuvres excellentes sans connaître les règles du métier. Il est donc nécessaire de prendre en considération un quatrième mobile de plus grande portée que l'*arte* et c'est la *sapienza* : le savoir, la sagesse, la richesse des connaissances scientifiques, ce qui démontre clairement la présence de l'idéal d'érudition des lettres maniéristes.¹¹²

Dans le sillage des méditations maniéristes antérieures, Patrizi considère que l'objectif de la poésie est de produire le merveilleux (*mirabile*). Il admet que beaucoup d'œuvres poétiques sont didactiques, d'autres délectantes, mais ces buts ne sont qu'accessoires, secondaires, ils caractérisent aussi des ouvrages non poétiques tout en n'étant pas présents dans chaque poème. C'est pourquoi le merveilleux suscitant l'émerveillement est à proclamer comme objectif unique, universel et exclusif de la poésie.¹¹³ Or, ce *mirabile* n'est rien d'autre que le mélange, la jonction, le fondu des niveaux logiques du *croyable* et de l'*incroyable*. « De' quali due, nello incredibile ha principalmente fondamento il mirabile; ed il credibile a lui precedente, o accompagnantelo, o seguentelo, genera il mirabile e gli da vita e forma¹¹⁴. » Ainsi, le merveilleux se trouve à l'intérieur de l'œuvre même et doit être considéré comme but intrinsèque, tandis que l'émerveillement (*meraviglia*) est le foyer d'un but extrinsèque et se trouve dans le psychique de la personne réceptrice du poème. Au cours d'un développement psychologique remarquable, Patrizi constate que l'émerveillement ou l'étonnement n'appartient ni à la sphère intellectuelle, ni à la sphère affective, mais forme, entre ces deux, le mouvement spécifique des effets psychiques. Ou bien il véhicule les mouvements de la raison et, dans ce processus, désarme, assujettit la sphère affective, ou bien il est l'instrument des effets affectifs conjurant afin de détrôner la raison.¹¹⁵ L'émerveillement en tant que facteur autonome se situant entre les forces intellectuelles et affectives compose donc, selon Patrizi, cette zone de l'âme qui reçoit l'effet de l'œuvre poétique et le transmet dans un sens ou dans l'autre, éventuellement dans tous les deux sens. Indépendamment de la justesse de ses constatations, Patrizi avait l'indéniable mérite de tenter, pour la première fois, la définition de ce processus psychique par lequel s'impose l'effet esthétique *sui generis*.

Cette théorie des fins de la poésie exclut *a priori* que l'essence de celle-ci soit identifiée à l'imitation. A la place de l'imitation, Patrizi insiste sur la création comme aspect essentiel de la poésie, le poète étant lui-même créateur souverain. Il considère le poème comme une *fabrication* (*facitura*) et le poète comme un *fabricant*, un *faiseur* (*facitore*) qui, à l'instar de Dieu, de la nature ou de l'artisan, crée, produit, fabrique sa créature, son œuvre, son objet. Il est capable de créer à partir du néant, comme Dieu ; de produire à partir d'un infime noyau comme la nature ; de changer la forme de la matière comme l'artisan le fait. Et, puisqu'il réunit les modes de création de tous les trois, il est le « faiseur le plus merveilleux » (*meravigliosissimo facitore*),

¹¹² *Ibid.*, II, p. 29—30.

¹¹³ *Ibid.*, II, pp. 341—344.

¹¹⁴ *Ibid.*, II, p. 310.

¹¹⁵ *Ibid.*, II, pp. 355—368.

le plus parfait, dont les œuvres, les produits, les « fabrications » ne peuvent être que merveilleux.¹¹⁶

Une telle conception du poète et de son art exigeait une délimitation de l'objet de la poésie tout autre que celle qui était coutumière dans les poétiques conçues d'après Aristote. Selon Patrizi, n'importe quel thème, qu'il soit divin, naturel ou humain, peut fournir, à titre égal, l'objet de la poésie et, dans ce domaine, nulle restriction ne saurait être tolérée. A propos de la théorie de l'imitation, son défaut principal est, justement, de restreindre la thématique de la poésie. Comme on ne peut imiter que l'action, la passion ou le caractère, ce sont les sujets les plus sublimes et les plus érudits qui devraient être boutés hors de la littérature. Sa prise de position se révèle clairement dans la polémique qu'il engage à propos d'Homère et d'Empédocle. En effet, Aristote avait exclu du domaine poétique le poème cosmogonique du philosophe naturaliste de Sicile, parce qu'à la différence de la poésie homérique, son œuvre ne contient pas l'imitation d'une action quelconque. Or, selon Patrizi, l'intrigue, l'action ne sont nullement des spécificités indispensables au poème, et même du fait de son sujet, c'est l'œuvre d'Empédocle qui doit être placée au-dessus de celle d'Homère, car la première épopée de celui-ci ne parle que d'« uno sdegno di un barone preso contro ad un suo re, e un dolore preso per la morte di un amico », la seconde, que de « due viaggi di due ben piccioli signoretti d'Itaca, padre e figliuolo », alors qu'Empédocle présente « una favola altissima della fabbrica del mondo ».¹¹⁷ De même, face aux commentateurs aristotéliens, et parmi eux surtout Castelvetro, il prend la défense des épopées de Lucain, de Silius Italicus et d'autres, ouvrages qui avaient été critiqués, parce qu'ils traitaient non pas des sujets inventés, mais d'authentiques événements historiques, ainsi que la défense du chef-d'œuvre de Dante à qui on reprochait d'avoir mêlé la science à la poésie.¹¹⁸ De tout cela, il apparaît que la conception de Patrizi et, en général, du maniérisme était indifférente aux soi-disant belles-lettres. C'est précisément cette littérature pouvant être rangée dans la sphère esthétique, qui se distingue par la théorie d'Aristote sur la *mimésis* dont les vérités fondamentales ne sauraient être compromises par les partis pris, les déformations commises par les commentateurs. En abordant cette question, Patrizi ne manifeste aucun goût, aucune compréhension pour une telle distinction, il juge qu'un poème épique n'est pas plus près de l'essence de la poésie qu'un poème didactique et, d'autre part, il bannit de l'empire de la *poesia* le récit en prose dont Aristote avait pertinemment reconnu qu'il est du même bord que le poème épique en vers. Tout en luttant contre l'une des positions extrêmes, pour faire reconnaître la sublime et savante œuvre dantesque, il rangeait les romans d'Héliodore, d'Apulée, les nouvelles de Boccace dans la même catégorie que l'histoire d'Hérodote, les discours de Démosthène, c'est-à-dire dans celle des ouvrages rentrant sous la compétence de la rhétorique.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid.*, II, pp. 112—114, 284—289.

¹¹⁷ *Ibid.*, II, pp. 135—136.

¹¹⁸ *Ibid.*, II, pp. 139, 144; III, p. 444.

¹¹⁹ *Ibid.*, II, pp. 109—110.

Cependant, si nous déduisions de ces thèses de Patrizi qu'à son avis l'imitation et le sujet inventé ne sont pas nécessaires à la poésie, tandis que la forme versifiée est indispensable, nous en donnerions une interprétation tout à fait fautive. Ce n'est pas la forme versifiée qu'il considère comme le critère de la poésie, mais le fait que le sujet — quel qu'il soit — doit être rendu « con poetiche proprie maniere ». ¹²⁰ Pour dénommer avec concision ce procédé, il emploie le mot *finzione*. Selon sa propre définition, celle-ci « altro non è che dare ad una cosa forma diversa da quella che havea prima ed apparenza, ciò è una forma nuova, o rinnovata ». ¹²¹ Il considère comme le premier pas sur le chemin menant de l'original, du vulgaire vers le merveilleux le « parler refondu » (*parlare finto*), c'est-à-dire la forme en vers, parallèlement à laquelle il faut remodeler l'acception des mots en créant des tropes, des métaphores. ¹²² Le remodelage du sujet, du contenu est dû à la *poetica invenzione* par suite de laquelle prend corps le *concetto*. C'est pourquoi Patrizi peut avancer qu'« il poeta sia facitore del mirabile in concetti ed in parole ». ¹²³

Donc, selon lui, la méthode poétique consiste à créer une forme neuve, *merveilleuse* en changeant le parler, les mots et le contenu en forme versifiée, en métaphores et en *concetto*. Dans le vers enrichi de métaphores, c'est-à-dire dans une langue quasiment nouvelle, éloignée de l'usage quotidien, ¹²⁴ la clarté du sens original des mots et l'obscurité des métalepses suscitent l'émerveillement en tant que mélange du croyable et de l'incroyable. De même, les *concetti* véhiculent également le *merveilleux*, puisque l'invention poétique met en rapport des choses fort éloignées les unes des autres. De ce point de vue, les poètes peuvent puiser en abondance au répertoire des figures rhétoriques, élaborées surtout dans les ouvrages de Giulio Camillo publiés par Patrizi. ¹²⁵ Comme celui-ci avait défini le phénomène du *merveilleux* en tant que mélange de deux paliers logiques, l'introduction dans la poésie des catégories logiques et rhétoriques s'offrait tout naturellement. Tout cela ensemble permet aux éléments d'un poème de se révéler énigmatiques et d'introduire un ton « chiaro scuro, inteso e non inteso » dans la langue, les mots, le *concetto*, le récit. ¹²⁶ Ainsi, le *merveilleux* — cet objectif du remodelage poétique — imprégnait tous les détails du poème pour en devenir l'émanation la plus intime. ¹²⁷

En fin de compte, Patrizi, dans sa poétique, nous offre l'idéal d'une poésie érudite, intellectuelle, raffinée, énigmatique, nous intriguant par son obscurité et ne s'éclaircissant que graduellement, une poésie voilant artificiellement son contenu essentiel et destinée exclusivement aux âmes subtiles. Ses contemporains n'ayant pu lire ses enseignements, ils ne pouvaient donc en être influencés ; toutefois, son ouvrage nous livre la clé de la

¹²⁰ *Ibid.*, II, pp. 153, 162 et 163.

¹²¹ *Ibid.*, III, p. 17.

¹²² *Ibid.*, III, pp. 27—28.

¹²³ *Ibid.*, III, p. 135.

¹²⁴ *Ibid.*, II, pp. 254—255.

¹²⁵ *Ibid.*, III, pp. 311—316.

¹²⁶ *Ibid.*, II, p. 250.

¹²⁷ *Ibid.*, III, pp. 263—264.

poésie de l'époque, car Patrizi n'a fait que formuler en théorie, en une poétique systématisée, ce que les poètes maniéristes s'efforçaient de réaliser dans la pratique. Bien que l'évolution des lettres dans les siècles suivants n'ait pas justifié les conceptions de Patrizi, bien que la littérature ait plutôt suivi les directives des « tyrans », des adeptes d'Aristote, nous devons admirer l'esprit conséquent, l'érudition et l'originalité qui se révèlent dans sa théorie littéraire oppositionnelle. En proclamant la liberté dans le choix du sujet, dans la pensée, dans la forme, en refusant les autorités et les règles limitant la création poétique, Patrizi fut, sur plus d'un point, le précurseur du romantisme et des tendances littéraires modernes.¹²⁸

L'ouvrage représentatif de la théorie de l'art maniériste, le livre de Giovanni Paolo Lomazzo,¹²⁹ peintre milanais rattaché à l'école de Léonard, ne saurait être comparé, quant à son niveau, sa profondeur et l'autonomie de sa pensée, à celui de Patrizi. N'étant pas professeur, mais artiste, il ne disposait pas d'une érudition théorique aussi profonde que celui-ci. D'autre part, son ouvrage nous est parvenu sous une forme désordonnée et on n'a toujours pas pu rétablir sa composition originale. En effet, Lomazzo qui écrivit ses principales œuvres théoriques après la cécité qui le frappa vers 1570, ne pouvait contrôler le texte dicté de son œuvre, ni soigner son édition. Il est probable qu'il ait plusieurs fois remanié son texte, mais — à ce qu'il semble — ses collaborateurs (ou lui-même?) ont brouillé les manuscrits.¹³⁰ C'est ainsi que parut, en 1584, le *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*,¹³¹ puis — en 1590 — l'*Idea del tempio della pittura*¹³² de dimensions moindres, dont on suppose actuellement qu'à l'origine c'était une partie intégrante du précédent.

Mettant à profit sa fantaisie maniériste authentique, Lomazzo place dans l'axe de ses idées un *conchetto* monumental : l'*idea*, l'image allégorique du temple de la peinture. Cet édifice imaginaire est soutenu par sept piliers subordonnés un par un aux planètes et symbolisant, chacun en même

¹²⁸ Cependant, ce serait un procédé anti-historique et une confusion terminologique de considérer la théorie de Patrizi simplement comme romantique, ainsi que le fait W. TATARKIEWICZ, « Non c'è dubbio che la teoria del Patrizi fosse romanticismo puro » (*L'estetica romantica del 1600*, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1968, p. 6).

¹²⁹ C'est J. SCHLOSSER qui a décrété — et fort pertinemment — que l'ouvrage de Lomazzo était le produit le plus important de la théorie artistique du maniérisme, la « vraie Bible » de celui-ci (*op. cit.*, p. 352). D'autres, par contre, croient reconnaître dans l'ouvrage de Federico Zuccari — que nous aborderons plus loin — l'épanouissement intégral de la théorie maniériste de l'art. A notre avis, la conception de Zuccari représente et justifie non pas le maniérisme, mais le baroque.

¹³⁰ Cf. R. KLEIN, *Les sept gouverneurs de l'Art selon Lomazzo*, in « *Arte Lombarda* », 1959, pp. 277—287. — G. M. ACKERMAN, *Lomazzo's Treatise on Painting*, in « *The Art Bulletin* », 1967, pp. 317—326.

¹³¹ L'édition qui m'a servi : Roma, 1844. (Bibliotheca Artistica, I—III).

¹³² J'ai utilisé un exemplaire de la très rare édition princeps, conservé à la Bibliothèque Universitaire de Budapest. (Son édition moderne : Roma, 1947. Fac-similé : Hildesheim, 1965.) — Ce n'est qu'après l'achèvement de mon étude que j'ai pu faire connaissance des deux éditions critiques, accompagnées de vastes introductions et de notes de grande importance : G. P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, I, a cura di R. P. CIARDI, Firenze, 1973; G. P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura*, ed. commentata e trad. (française) di R. KLEIN, I—II, Firenze, 1974.

temps, un des éléments, une des données de la peinture. Chacune de ces branches picturales est représentée par un grand artiste : Raphaël, pour le dessin, Titien, pour les couleurs, etc. Donc, non seulement les principaux éléments constitutifs sont soumis à l'une des planètes, mais aussi les grandes personnalités de la peinture. Cette fiction ésotérique est proche de celle que Patrizi développa dans sa jeunesse, et selon laquelle les différences de la *force* poétique étaient déterminées par l'influence décisive des planètes et des Muses qui leur correspondent. De même que chez Patrizi, chez Lomazzo la croyance astrologique dans le rôle directeur des planètes amène la reconnaissance des diverses possibilités de la perfection artistique et de leur égalité. Et, comme on peut imaginer de nombreuses combinaisons des sept particularités fondamentales, chacune donnant une *maniera* individuelle, l'*idea* de Lomazzo exprime une prise de position favorable à une pluralité de la valeur artistique et défavorable à toute conception normative.¹³³

L'astrologie et, corollairement, la spéculation magique imprègnent jusqu'à ses racines la conception de l'art de l'auteur. L'homme disposant de facultés magiques et étant le seul à saisir et recevoir les suggestions imaginaires des astres, Lomazzo considère que les grands artistes symbolisant les branches de la peinture sont des mages, plus précisément, il les classe dans les différentes catégories de mages. Par exemple, Michel-Ange devient le compagnon des gymnosophistes de l'Inde ; Dürer, celui des druides gaulois ; Mantegna, celui des « mathématiciens », des mages chaldéens et arabes ; Raphaël obtient le qualificatif « le philosophe », qui désigne le type grec du mage.¹³⁴ Par cette voie, l'artiste est élevé au-dessus du commun, une faculté créatrice divine lui est conférée et sa tâche est désignée non dans l'imitation de la nature, mais dans la création de quelque chose d'égal, voire même supérieur à celle-ci. Naturellement, ce n'est qu'en possession d'une *force* semblable à celle des poètes que le peintre-mage peut œuvrer avec succès :¹³⁵ c'est ce qui explique sa conduite agitée et fantasque que le peuple considère comme du caprice ou, simplement, comme de la folie.¹³⁶ Si nous pensons à l'excentricité bien connue, aux originalités, aux traits plus d'une fois psycho-pathologiques des artistes maniéristes, nous comprendrons aisément la préoccupation de l'auteur pour mettre tout cela en corrélation avec la prétendue supériorité de l'artiste.

Bien que, conformément à l'idéal érudit du maniérisme, Lomazzo considère nécessaire que le peintre assimile toutes les sciences, il déclare que le critère principal est, toutefois, de naître peintre. Le peintre aura beau étudier et s'exercer autant qu'il lui sera possible, s'il n'a pas pour bagage, dès son berceau, « l'invenzione e la grazia dell'arte ».¹³⁷ Il ne peut produire quelque chose d'original qu'en possession de l'invention ; et pour que cette faculté joue librement, il lui faut le silence et la solitude. « È neces-

¹³³ Cf. KLEIN, *op. cit.*, p. 181.

¹³⁴ *Idea*... , p. 38.

¹³⁵ *Trattato*... , II, p. 464—465.

¹³⁶ *Idea*... , p. 38.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 39.

sario ad ogni modo fuggire gli strepiti, e massime le occasioni di vedere », ¹³⁸ car ce n'est qu'ainsi que les capricieuses et fantastiques *idées*, ainsi que les formes propres à véhiculer la *grazia* peuvent prendre corps dans son esprit. Parmi les formes gracieuses, Lomazzo fait particulièrement l'éloge de la figure torsadée, onduleuse nommée *figura serpentinata*, cette solution maniériste si appréciée, si raffinée de son temps. ¹³⁹

Tout ce qui vient d'être dit ne laisse subsister aucun doute : Lomazzo professe les mêmes principes que les théoriciens d'art qui l'ont précédé, et en premier lieu Vasari. Son principal mérite consiste à avoir réuni en système les méditations antérieures, les observations et les prévisions disséminées et à les avoir placées dans un contexte philosophique. Par exemple, Vasari avait déjà constaté au sujet de Michel-Ange, que celui-ci était capable de surmonter la nature et de réaliser même les idées artistiques les plus audacieuses, mais il n'avait évoqué, en guise d'explication, que le talent, le génie exceptionnel de celui-ci. Par contre, en cherchant la force directrice des artistes dans les planètes, en estimant le peintre capable de recevoir les énergies émanant des astres, Lomazzo fournit une argumentation considérée par l'époque comme « scientifique », pour prouver que le peintre « potrà formare ciò che vorrà ». ¹⁴⁰ En effet, sa philosophie de l'art ésotérique s'adaptait parfaitement à l'une des orientations idéologiques les plus caractéristiques du maniérisme, les arrière-fleurs magico-ésotériques du platonisme. Pour lui, de même que pour d'autres, les sources principales en sont les ouvrages du père du néo-platonisme italien, Marsile Ficin, ainsi que ceux du chef de file de la magie de la Renaissance, Agrippa von Nettesheim. Dans ses analyses de la beauté, il se fonde sur les commentaires du *Symposion* du premier et, dans ses spéculations magico-astrologiques, sur *De occulta philosophia* du second, ne craignant pas de recopier purement et simplement de longs passages de chacun d'eux. ¹⁴¹ Quant à l'idée du *conchetto* du temple, il l'a empruntée, comme il le dit lui-même, à l'*Idea del teatro* de Giulio Camillo, également un adepte d'Agrippa. ¹⁴² Il s'agit là de la description d'une invention bizarre de Camillo : un système de mémorisation rappelant la forme d'un amphithéâtre, et peut-être devons-nous expliquer par sa connaissance l'intérêt que Lomazzo témoignait à l'*ars memoriae* : en effet, il attribuait à la peinture un rôle notable en tant qu'instrument de la mémoire. ¹⁴³

Avec sa conception philosophique et esthétique et son caractère méthodique et synthétique embrassant tout le domaine de l'art, l'œuvre de l'aveugle Lomazzo annonce l'âge mûr de la théorie artistique. Et si nous ne pouvons pas la placer à un rang plus élevé, c'est parce que les directives pratiques du peintre et les considérations du philosophe dilettante ne s'accordent pas très bien et ne sont donc pas exemptes de contradictions.

¹³⁸ *Trattato*. . . , II, p. 462.

¹³⁹ Cf. PANOFSEKY, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴⁰ *Idea*. . . , p. 126.

¹⁴¹ PANOFSEKY, *op. cit.*, p. 55. — R. KLEIN, *La forme et l'intelligible*, in *Umanesimo e simbolismo*, Padova, 1958, pp. 113—118.

¹⁴² *Idea*. . . , p. 40.

¹⁴³ *Trattato*. . . , I, p. 1—4.

C'est peut-être en se rendant compte de ce fait que l'éditeur — ou l'auteur même? — s'est décidé à diviser maladroitement en deux l'œuvre, primitivement homogène, et à regrouper les passages plus pratiques dans le *Trattato*, ceux qui étaient plus abstraits dans le *Tempio*. La contradiction que nous lui reprochons est due surtout au fait que, sur le plan théorique, Lomazzo professe le libre épanouissement du penchant artistique, guidé par des forces magiques et le talent inné, tandis que, sur le plan de la pratique, il veut résumer en règles la technique que l'artiste doit adopter. De ce fait, il devint le promoteur d'un « académisme » maniériste figeant en nouveaux canons les conquêtes des artistes ayant désagrégé audacieusement les normes classiques.¹⁴⁴ Rien que le titre d'un ouvrage, écrit par un contemporain de Lomazzo, Giovanni Battista Armenini, témoigne du renforcement de cet académisme maniériste : *De' veri precetti della pittura* (1587). D'ailleurs, on peut déduire des prescriptions académiques même de la poétique de Patrizi, profondément hostile à toute norme, bien que lui-même n'eût rien fait en ce sens. Pour dire la vérité, le danger de l'académisme n'épargne pas les tendances artistiques s'épanouissant au nom de la liberté créatrice, dès qu'on essaie de systématiser leurs principes fondamentaux ; ou bien, elles doivent arriver au relativisme total, à la négation de tout idéal artistique. C'est cette voie que suivit le géant de l'époque, Giordano Bruno.

Ce grand martyr de la liberté de la pensée, qui se nommait « académicien de nulle académie » (*accademico di nulla accademia*),¹⁴⁵ n'a composé aucun traité d'art, ni de poétique, puisqu'il les considérait comme inutiles. En effet, selon lui, les arts poétiques se fondent, à chaque fois, sur les expériences d'un poète ou d'une école et ainsi quelqu'un qui se conforme aux règles établies, ne peut qu'imiter ses prédécesseurs. Or, l'imitation appartient au singe, la mission du poète est de créer quelque chose d'inédit, de jusque-là inexistant, à partir de sa propre invention. C'est de cette réflexion que découle la célèbre thèse formulée dans *Degli eroici furori* (1585) : « la poesia non nasce dalle regole. . . ma le regole derivano dalla poesia : e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti ». ¹⁴⁶ Et comme il peut exister autant d'espèces de poètes « quanto possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane », ¹⁴⁷ le nombre des justes normes est infini. Il découle, donc, de la prise de position de Bruno que la poésie ne peut pas posséder de règles universelles, même si elles étaient élaborées en tenant compte de toutes les œuvres poétiques — comme dans le cas de Patrizi.

Nous ne devons donc pas nous étonner du profond mépris qu'il témoignait aux professeurs, philologues et critiques littéraires de tout genre. Et il n'a pas mâché ses mots : ceux-ci sont de « dégoûtants pédants »

¹⁴⁴ Cf. M. ROSCI, *Manierismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento*, in «Acme» (Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano), IX (1956), pp. 57—81. — F. BAUMGART, *Renaissance und Kunst des Manierismus*, Köln, 1963. (Cet ouvrage surestime beaucoup les traits académiques et ne voit rien d'autres dans l'ouvrage de Lomazzo qu'un recueil de règles pédantes.)

¹⁴⁵ Sur la page titre de sa comédie *Candelaio* (Paris, 1582).

¹⁴⁶ G. BRUNO, *Dialoghi italiani*, Firenze, 1958, pp. 958—959.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 960.

(*pedantacci*) qui croient être « quelli soli, quai Saturno ha pisciato il giudizio in testa ». ¹⁴⁸ Naturellement, il fustige avec le plus de zèle ces « bêtes » qui réclament que les poètes respectent les règles aristotéliennes et désirent qu'ils écrivent de la même manière que Virgile ou Homère. Les « vermines » de cette espèce qui trouvent à redire à tout propos, « non san far cosa di buono, ma son nati, solamente per rodere, insporcare et stercorear gli altrui studi e fatiche ». Enfin, il arrive, peut-être le premier dans l'histoire, à l'hypothèse suspectant les critiques de n'analyser « les études et les fatigues des autres » que pour camoufler leur manque de talent et de vertu, leur incapacité de créer quelque chose d'excellent. ¹⁴⁹ Giordano Bruno qui proclamait, dans un de ses sonnets, que ses propres pensées le couronnaient plus dignement que des rois, des empereurs ou des papes, ne reconnaissait le mérite que du génie créateur ! ¹⁵⁰

Bien que ses propres poésies aient été des œuvres maniéristes caractéristiques, fondées sur des *concetti* emblématiques, ¹⁵¹ la cible des railleries de Bruno niant tout idéal littéraire n'était pas seulement les « singes » attachés aux normes traditionnelles, mais aussi les auteurs maniéristes qui les ont rejetées. Dans le « prologue » de sa comédie *Candelaio* (1582), il se moque de ces écrits qui ressemblent à un champ d'or semé de perles, car, sur chacune de leurs pages, nous trouvons un *concetto* recherché, quelques citations classiques, quelques petits proverbes ¹⁵² — ils sont entièrement submergés par les ornements rhétoriques. Avec une ironie astucieuse dirigée contre sa propre pièce, il avertit le lecteur qu'il y trouve, en abondance, de vaines pensées, d'incertaines sagesses, des fureurs poétiques ainsi que de la folie, des troubles de la fantaisie, des errements de l'intellect, les glorieux fruits de la démence, etc. ¹⁵³ Et, dans la dédicace de cet ouvrage, il persifle l'idée qui revient aussi bien chez Lomazzo que chez Patrizi, que les différences entre les créations de l'art sont déterminées par les astres ou par les Muses qui leur sont rattachées. ¹⁵⁴ Comment ce même Bruno qui, par une intuition philosophique géniale, avait déjà fait éclater même la vision cosmique de l'héliocentrisme, aurait-il pu croire en la force des étoiles influant sur la poésie ? Et les Muses ? Chez lui, elles ne sont plus que les *puttane d'Ellicona*. ¹⁵⁵

Il a donc détruit, écarté de façon conséquente tout ce qui barrait la voie à une esthétique sceptique, relativiste et magique. Cette esthétique, il ne l'a pas développée systématiquement, son point de vue sur ce sujet a été incorporé à sa métaphysique et à son éthique, en étroite liaison avec une philosophie de l'amour. Les contours, les thèses fondamentales de cette esthétique latente se dessinent dans son dialogue *Degli eroici furori* et dans

¹⁴⁸ G. BRUNO, *Opere italiane*, III, *Candelaio*, Bari, 1923, pp. 26—27.

¹⁴⁹ *Dialoghi*. . . , pp. 959—960.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 969.

¹⁵¹ F. A. YATES, *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's « Degli eroici furori » and in the Elizabethan Sonnet Sequences*, in « *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* », 1943, pp. 101—121.

¹⁵² *Candelaio*, pp. 26—27.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

son traité latin *De vinculis in genere*, le premier témoignant des impulsions du platonisme ficinien, le second de celles de la philosophie magico-sceptique d'Agrippa.

Le *Degli eroici furori* est le commentaire d'un cycle de sonnets maniéristes sur l'amour : des dialogues en prose y révèlent le message philosophique caché de chaque morceau. Nous comprenons le sens du titre grâce à la préface où Bruno explique que les « furori non de' volgari, ma eroici amori » fournissent le sujet de l'œuvre,¹⁵⁶ c'est-à-dire les passions, les flambées de l'amour sublime, céleste, divin. Son premier sonnet, parlant de la mission, du statut du poète,¹⁵⁷ sert d'occasion à l'attaque brutale — déjà citée — contre les pédants et à formuler ses propres visées poétiques. Selon son propre commentaire, il implore, dans ces vers, la montagne (le Parnasse), les déesses (les Muses précédemment dénigrées) et la source (l'Hélicon) : « cangiante la mia morte in vita, gli miei cipressi in lauri e gli miei inferni in cieli: cioè destinatemi immortale, fatemi poeta, rendetemi illustre ». ¹⁵⁸ Le sonnet suivant et son explication nous permettent ensuite de comprendre ce que signifient la montagne, les déesses et la source qui doivent, selon ses espérances, lui assurer la renommée et l'immortalité de poète. La montagne est, en fait, le cœur où le sentiment s'embrase ; les Muses sont les beautés du sujet du poète, c'est-à-dire de l'amour céleste, « héroïque » et c'est en elles que la fureur prend corps ; enfin la source symbolise les larmes dans lesquelles s'exprime l'affectation inspirée (*furioso affetto*).¹⁵⁹ Donc, la véritable, la plus sublime fureur, l'étincelle divine du génie poétique est conçue dans la beauté de l'amour divin, dans la beauté divine elle-même. Reconnaître et comprendre cette dernière, cela est possible pour l'homme — comme nous pouvons le lire dans un autre passage — grâce à une sensibilité intérieure. C'est ce qui nous permet de nous hausser, de la beauté matérielle qui n'est qu'une impression, un ombre de la véritable beauté, jusqu'à la beauté divine, incomparablement plus parfaite.¹⁶⁰

Chez Giordano Bruno, cette conception à racines néo-platoniciennes du Beau est encore plus abstraite, plus insaisissable que dans la période classique de la Renaissance où elle était encore intimement liée à la théorie de la proportionnalité et de l'harmonie des parties, elle obéissait à des principes musicaux et arithmétiques, elle était indissociable du culte de la beauté naturelle. Pour Bruno, déjà, la beauté ne dispose pas de critères objectifs de ce genre, pas plus que sa notion de Dieu. C'est pourquoi sa beauté divine « riluce ed è in tutte le cose : però non mi pare errore d'admirarlo in tutte le cose ». ¹⁶¹ Ainsi, la beauté partout présente forme un « lien » (*vinculum*) mystérieux et devient l'une de ces forces magiques dont la théorie a été esquissée dans son traité *De vinculis in genere*.¹⁶²

¹⁵⁶ *Dialoghi*. . . , p. 932.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 954—955.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 961.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 961—962.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 1076—1077.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 1078.

¹⁶² Édité : IORDANI BRUNI NOLANI, *Opera Latina conscripta*, III, Firenze, 1891, pp. 635—700.

Il appelle « liens » ces énergies, forces, lignes de force que le dieu, le démon, l'âme, la nature, le destin, la fortune, le *fatum* tissent entre eux-mêmes et entre les choses.¹⁶³ Parmi ces facteurs dynamiques, il y a aussi la beauté qu'on peut nommer éclair, rayon, acte,¹⁶⁴ qui est, en conséquence, toujours en mouvement, en changement. Tout comme le sexe féminin comporte d'innombrables variantes de la beauté corporelle, la beauté elle-même a des faces multiples, et se compose d'une infinité de couches.¹⁶⁵ Mais elle diffère aussi d'après les personnes qui l'accueillent : pour la guenon c'est le singe, pour la jument c'est l'étalon qui est beau, rien ne peut plaire à tout le monde¹⁶⁶ Dans la conception du Beau de Bruno, il ne subsiste plus aucun point de référence, tout devient relatif ; cette beauté est « indéfinissable et incirconscriptible ». ¹⁶⁷ Robert Klein a bien raison de dire que « c'est une esthétique générale de la fascination, portée à son point extrême, et qui, prise à la lettre, excluerait la possibilité même d'une théorie de l'art ». ¹⁶⁸ Nous voici arrivés à la phase ultime de la théorie esthétique maniériste.

A l'apogée de la Renaissance, la contradiction entre génie et règle, création et imitation, beauté et réalité était inconnue.¹⁶⁹ Cette harmonie ayant été perturbée, le maniérisme a pris en charge la défense de la liberté artistique et il a déclaré la guerre aux autorités, a aboli les normes, s'est détourné de la réalité. Pourtant, son combat sympathique contre le conservatisme, le pédantisme, le doctrinarisme — un combat artistique et intellectuel — aboutit à une impasse. Sa tentative d'établir la conception d'un art individualiste à l'extrême, niant et méprisant son rôle social, rejetant toute ingérence et toute norme finit par le conduire à la liquidation de ses propres idéaux et de sa propre théorie. Giordano Bruno était remarquablement conséquent : si l'esthétique maniériste ne voulait pas sombrer dans un académisme desséché, elle ne pouvait qu'aboutir au scepticisme et au relativisme. La beauté s'était donc désagrégée dans ce cosmos à espace et temps infinis, dont Bruno avait avancé l'hypothèse. La construction d'une théorie raisonnable de la littérature et des arts sera la tâche des « bêtes pédantes » . . .

*

La condamnation sommaire des adversaires de l'élite maniériste par Patrizi et, surtout, par Bruno était loin d'être juste et équitable. Car, s'il est indéniable que, dans la phase tardive de la Renaissance, nous devons aux maniéristes les plus grandes performances des arts, des lettres et de la pensée, ce sont pourtant les adversaires « bornés », les promoteurs du baroque qui ont aplani la route pour un développement continu à plus long terme. Il n'y a eu que la littérature et l'art maniéristes pour savoir exprimer à un haut niveau l'univers affectif de la crise de la Renaissance, le déracine-

¹⁶³ Éd. cit., p. 655.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 684.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 660.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 659.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 663.

¹⁶⁸ KLEIN, *La forme...*, p. 113. — Cf. TATARKIEWICZ, *L'estetica...*, p. 9.

¹⁶⁹ Cf. PANOFKY, *op. cit.*, p. 38.

ment de l'individu libéré par celle-ci, l'attachement aux idéaux humanistes, et, en même temps, le désappointement qu'ils causèrent. Mais le rôle de l'art ne saurait être limité à la création de chefs-d'œuvre à conserver dans une sorte de musée intellectuel, accessibles seulement à un petit nombre d'initiés et dont les incomparables valeurs et les profondeurs ne seront explorées que des siècles plus tard. L'art et la littérature sont en même temps des activités sociales quotidiennes, ils sont présents dans tous les domaines de l'existence et sont appelés non seulement à révéler ses mystères, mais aussi à exercer un effet direct, à se rendre utiles. Voilà ce que les adversaires des artistes, poètes et théoriciens maniéristes n'ont pas perdu de vue.

L'apparence est, certes, que leur caractéristique commune est le respect des règles et des autorités, particulièrement celui des thèses d'Aristote ; mais ils sont d'accord surtout pour comprendre la portée sociale de l'art et les conséquences qui doivent en être immanquablement tirées. Qu'ils confèrent à la littérature un rôle d'éducation, de propagande, ou la destinent à la simple délectation, récréation, ils la considèrent, toujours, comme une activité exerçant son effet sur un public plus large. Pour approcher les problèmes d'une telle littérature et d'un tel art jugés utiles à la société, Aristote s'avérait indéniablement un guide plus sûr que Platon, Ficin ou Agrippa.

Tandis que le maniérisme sondait des secrets à l'intention des initiés, tandis que ses théoriciens s'efforçaient d'y fournir les bases théoriques, les promoteurs du baroque professaient clairement le principe de l'intelligibilité. Andrea Gilio qui voulait mettre la peinture au service de la Contre-Réforme, ce critique incompréhensif du *Jugement dernier* de Michel-Ange, critiqua les fresques de Vasari au palais de la Chancellerie à Rome, parce que « per bene intenderle ci bisognerebbe o la Sfinge o l'interprete o l'commento ». Et à l'argument disant que les œuvres de ce genre sont destinées aux lettrés et aux gentilhommes, il répondit : « tanto fa a me vedere una pittura non sapendo che si sia, quanto a sentire parlare un barbaro non intendendo che si dica, o leggere un libro non sapendo di che tratti. . . La cosa tanto è bella, quanto è chiara a aperta ». Puis, il rappelait que saint Jérôme avait aussi mis de côté les poésies de Perse, jugées par trop compliquées.¹⁷⁰ Le jeune Tasse qui, en revanche, professait que le but de la poésie était la délectation, arriva à un résultat semblable, lorsqu'il avança que la compréhension des *concetti* lourds et obscurs exigeait des efforts qui en rendaient la jouissance impossible : « Parla il poeta non a dotti solo ma al popolo come l'oratore ; e però siano i suoi concetti popolari : popolari chiamo non quai il popolo gli usa ordinariamente, ma tali, che al popolo siano intelligibili. » (*Lezione sopra un sonetto di Monsignor della Casa*, 1565)¹⁷¹

En ce qui concerne les questions du contenu, l'accord n'est pas aussi parfait entre les théoriciens fixant pour objectif la propagande, la didactique et ceux qui préconisent comme but la délectation. Dans les cadres d'une seule et même conception aristotélicienne, nous avons deux tendances : une

¹⁷⁰ BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 98—99.

¹⁷¹ Cité par WEINBERG, *A History*. . ., I, p. 177.

plus sévère et une plus libérale ; la première refuse tout ce qui n'est pas asservi directement aux buts de l'Église et de l'État ; la seconde tolère tout divertissement, toute jouissance artistique qui n'offensent pas ouvertement les dogmes religieux ou le pouvoir séculier.

Un représentant remarquable de la « ligne dure » fut le cardinal Gabriele Paleotti qui publie, en 1582, les deux premiers volumes de son énorme manuel *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*.¹⁷² Là, il écarte tout point de vue spécifiquement artistique et étudie les problèmes de la peinture religieuse uniquement sous l'angle iconographique et pieux ; ce qui l'intéresse le plus, c'est de démontrer comment le peintre est en mesure de susciter l'effet désiré par l'Église. Selon lui, il faut représenter les souffrances du Christ et des martyrs dans toute leur crudité pour que les spectateurs en soient profondément bouleversés et ne puissent retenir leurs larmes. A l'encontre de l'intellectualisme du maniérisme, il réclame donc un art émotionnel et naturaliste, en jetant ainsi, les bases de la peinture religieuse baroque.¹⁷³ Paleotti ne se contente pas de prescrire, il lance aussi des interdictions : au troisième volume de son ouvrage, dont malheureusement seule la table des matières nous est parvenue, il fustige la peinture malhonnête, lascive — rangeant dans cette catégorie toute représentation du corps dénudé.¹⁷⁴ Antonio Possevino, le diplomate jésuite qui se fit connaître par ses missions en Pologne, en Russie et en Transylvanie adopta une opinion encore plus intransigeante. Dans son livre *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa collata cum vera, honesta et sacra* (1593), il juge inacceptables les lettres et les arts qui ne sont pas imprégnés d'esprit chrétien. Non seulement il censure les vaines historiettes et les thèmes amoureux, ainsi que la nudité et la représentation des dieux païens, mais il rejette aussi tous les chefs-d'œuvre classiques de l'Antiquité païenne.¹⁷⁵

Tout cela ne restait pas de pieux désirs : les autorités ecclésiastiques faisaient tant et plus pour imposer les buts de la Contre-Réforme en politique de l'art ; la censure travaillait ferme, l'inquisition ne reclinait pas à la tâche.¹⁷⁶ Les projets des œuvres d'art destinées à l'Église étaient supervisés du point de vue de leur fidélité au dogmes et à l'Écriture, ce qui forçait les peintres à une autocensure préalable, pour éviter — comme cela fut plus d'une fois le cas — les comptes à rendre ultérieurement. Véronèse, par exemple, fut cité devant l'inquisition parce que, sur son monumental tableau *Festin dans la maison de Lévi*, on pouvait voir des chiens, des nains, un fou, un perroquet, un valet saignant du nez, c'est-à-dire des détails ne figurant pas dans l'Écriture et, de toute façon, indignes d'un thème sacré.¹⁷⁷ Pendant un certain temps, on parla sérieusement de faire disparaître le *Jugement dernier* de Michel-Ange, puis, heureusement, on se contenta de barbouiller de voiles les « parties honteuses ». La pression interne et externe pesant sur

¹⁷² Son édition moderne: BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 117—503.

¹⁷³ Cf. BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 541—542. — HAUSER, *Der Manierismus...*, p. 76.

¹⁷⁴ BAROCCHI, *op. cit.*, II, pp. 504—506.

¹⁷⁵ WEINBERG, *A History...*, I, pp. 335—338.

¹⁷⁶ BLUNT, *op. cit.*, pp. 105—106.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 116.

les poètes et les artistes en poussa plus d'un à faire une autocritique spectaculaire. Ainsi, c'est précisément sur les adjurations de Possevino que l'insignifiant poète Lorenzo Gambara rompit avec la poésie profane et composa son autocritique dans son *Tractatio de perfectae poeseos ratione* (1576). Il y voue aux flammes ses poèmes profanes de jeunesse, car ils ne servaient que sa propre vaine aspiration à la renommée sur cette terre, au lieu de l'unique but recevable de l'art : la gloire de Dieu et le salut de l'âme humaine.¹⁷⁸ Dans sa lettre adressée à l'Accademia del Disegno de Florence, l'éminent sculpteur maniériste, Bartolomeo Ammanati renia également son passé artistique, exprimant « son incessante, amère douleur et son repentir » d'avoir modelé tant de nus dans sa vie (1582).¹⁷⁹

Tandis que Possevino et ses compagnons voulaient mettre les lettres au service de l'Église, le professeur de Padoue, Giason Denores, d'origine chypriote, s'efforçait de les inféoder à l'État. Dès sa première œuvre de jeunesse — *In epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica interpretatio* (1553) — il se signalait, déjà, par une remarque critique dirigée contre l'Arioste, par ses penchants dogmatiques ;¹⁸⁰ plus tard, vers les années 1580, il sortit son fameux ouvrage, *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale et civile, et da' governatori delle repubbliche* (1586).¹⁸¹ Le titre ne laisse subsister aucun doute : la littérature est placée directement sous les auspices de l'idéologie étatique et des dirigeants de la République ; sa *Poetica* (1588) est de la même veine, puis, en 1590, il oppose encore une *Apologia* aux attaques qu'avait dû subir le *Discorso*. Selon lui, la littérature est fonction de la politique, son but est de former les citoyens satisfaits, fidèles.¹⁸² Seuls les genres qui sont en mesure de servir un tel but ont donc raison d'être, ainsi — selon Aristote — la tragédie, la comédie et le poème héroïque. En effet, la tragédie rebute le public des passions nuisibles et le purifie ; la comédie ridiculise publiquement tout ce qui pourrait perturber la tranquillité et la paix des citoyens, en les poussant à la sauvegarde de la république bien organisée ; le poème héroïque, enfin, aide l'auditeur à « accender gli ascoltanti all'amor, e al desiderio d'imitar l'impresa magnanimo, e gloriose de gran' personaggi, e de' buoni, e legittimi principi ». ¹⁸³ Les autres formes littéraires — y compris la poésie lyrique tant vantée des maniéristes ! — sont inutiles, voire même franchement nuisibles, et doivent être, en conséquence, évitées.

Les activités de Denores ont parfait les fondations idéologiques de la tendance militante du baroque. Cependant, leur excès, le rejet pur et simple, l'interdiction de toute œuvre littéraire ne servant pas directement les visées étatiques rendaient la prise de position de Denores insoutenable même au point de vue du baroque. Il est intéressant de relever que le partenaire du

¹⁷⁸ WEINBERG, *A History...*, I, pp. 305—308. — Son édition moderne : WEINBERG, *Trattati...*, III, pp. 205—234.

¹⁷⁹ Son édition moderne : BAROCCHI, *op. cit.*, III, pp. 115—123.

¹⁸⁰ WEINBERG, *A History...*, II, p. 957.

¹⁸¹ Son édition moderne : WEINBERG, *Trattati...*, III, pp. 373—419.

¹⁸² HALL, *op. cit.*, pp. 71—72.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 51—52.

débat ne fut pas un critique maniériste, mais ce Battista Guarini, l'auteur de la tragédie pastorale *Pastor fido* (1585), qui se révélait promoteur littéraire de la tendance hédoniste du baroque. L'apparition de la tragédie ignorée par Aristote, ce monde pastoral placé en dehors de la société bourgeoise s'étaient immédiatement attiré les foudres de Denores ; déjà son *Discorso* de 1586 comportait ses griefs, auxquels Guarini opposa bientôt une réponse anonyme : *Il Verrato overo difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomédie, e le pastorali in un suo discorso di poesia* (1588).

Le pamphlet de Guarini est un des documents les plus importants de l'aile libérale de la littérature baroque en évolution. Cette tendance qui désignait le but des lettres non pas dans la pédagogie religieuse ou étatique, mais dans la délectation et la jouissance esthétique fut instaurée par l'œuvre magistrale (*Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, 1570) de Lodovico Castelvetro, si impétueusement attaqué par Patrizi. Castelvetro avait tiré de l'enseignement aristotélicien une justification des belles-lettres divertissantes et s'était, ainsi, opposé aux théoriciens maniéristes d'une part et aux interprètes unilatéralement moralistes de la poétique d'Aristote, de l'autre.¹⁸⁴ Cette conception fut encore étendue, dans ses paraphrases à la *Poétique*, par Antonio Riccoboni qui désignait le but de la littérature, exclusivement, dans la *fabulosa delectatio*. Ce faisant, il élevait la poésie dans l'univers des illusions, l'assimilant à une réalité rêvée, en formulant ainsi l'une des thèses fondamentales de l'esthétique baroque (*Poetica Aristotelis. . . latine conversa*, 1567).¹⁸⁵ C'est cette voie qu'emprunte Guarini dans sa polémique avec Denores, en s'efforçant de libérer la poésie de toute entrave morale. Son pamphlet se fonde également sur Aristote, mais selon lui, il est superflu d'attendre un enseignement moral de l'effet impressionnant de l'art car « i precetti santissimi della nostra religione » assurent cela de façon bien plus solide.¹⁸⁶ Grâce à sa pastorale et à son étude polémique, Guarini établit définitivement les droits des belles-lettres baroques hédonistes, loyales à l'égard de l'Église et de l'État, recevant leur autorité, mais n'acceptant pas de les servir directement.

Les activités du plus grand auteur de l'époque, du Tasse, occupent une place particulière dans l'évolution des théories qui préparaient l'avènement du baroque. Comme nous l'avons vu à propos de sa polémique avec Patrizi, le Tasse adoptait sans aucune réserve les thèses de la *Poétique* d'Aristote et c'est en prenant appui sur elles qu'il développa la théorie de l'épopée baroque (*Discorsi . . . del poema eroico*). Pourtant, le dogmatisme habituel, la rigidité mesquine des commentateurs du philosophe grec lui étaient étrangers. Bien qu'il eût pris parti contre l'action à plusieurs fils du *romanzo* et qu'il eût insisté sur le retour aux traditions antiques de l'épopée, il ne niait pas la grandeur exceptionnelle du chef-d'œuvre de l'Arioste ; il proclamait également, comme nous l'avons vu, la fonction de délectation de la poésie, sans toutefois refuser l'objectif didactique, et adoptait même la *meraviglia*

¹⁸⁴ L'extrémiste Possevino interdit la lecture de son ouvrage. Cf. *Tractatio. . .*, Lyon, 1594, p. 20.

¹⁸⁵ Cf. БУСК, *op. cit.*, pp. 149—150.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 170—171.

des maniéristes, car l'effet pédagogique de l'épopée s'impose, selon lui, par l'émerveillement suscité. Cependant, nous ne pouvons avoir aucun doute : l'idéal du Tasse est le poème héroïque chrétien, fidèle aux normes aristotéliennes et à la tradition antique du genre, imprégné des idées de la Contre-Réforme — donc l'épopée baroque, selon notre terminologie moderne. Pourtant, malgré tous ses efforts, *la Jérusalem délivrée*, son œuvre principale, achevée en 1575, n'a pas su répondre pleinement à ces critères.

Du point de vue subjectif, c'était là un échec ; mais en réalité plutôt la preuve du génie de l'auteur et, en même temps, le triomphe du maniérisme. Vers 1575, le Tasse ne pouvait pas composer une véritable épopée baroque. Pour cela, il aurait dû disposer du sentiment de sécurité des Jésuites ; mais sa vie n'était que de doutes continuels, d'angoisses, comportant autant de contradictions insolubles. Il aurait pu produire une œuvre baroque, s'il s'était engagé, sans restriction, du côté des forces qui modelaient le monde nouveau à l'aide d'interdictions, de bûchers, et par l'inquisition. Mais le Tasse était indéfectiblement lié à la Renaissance, il ne pouvait renier cette culture, il ne pouvait se détacher des sentiments profanes, de l'aspiration au Beau et à l'immortalité poétique. Dans la décennie qui suivit le Concile de Trente il n'y avait guère d'autres alternatives pour un poète italien que de vivre toutes les souffrances de la crise sociale, intellectuelle et artistique de la Renaissance ou bien de détourner son esprit des idéaux de celle-ci, d'oublier le passé, l'art, l'humanisme, comme l'avait fait un Gambara ou un Ammannati. Heureusement, le Tasse était une trop grande personnalité créatrice pour emprunter le chemin de ces derniers. Voilà pourquoi, en tant que théoricien, le Tasse a pu devenir le précurseur du baroque, tandis qu'en tant que poète, il a créé l'une des plus grandes réussites poétiques du maniérisme.¹⁸⁷

Très tôt, les critiques se sont aperçus de cette contradiction bizarre. Ce n'est qu'au tout premier abord que certains pensèrent être témoins de la naissance du poème héroïque qui, face au *romanzo* faisant fausse route, répondait aux idéaux classiques. L'ami perspicace, le polémiste sévère qu'était Patrizi comprit non sans malice que *la Jérusalem* étaye non pas les conceptions de son auteur, mais les siennes. Dans le *Trimerone*, placé en supplément au deuxième volume de sa poétique, il démontre effectivement, en répondant au Tasse, que son poème n'a rien à voir, ou très peu, avec Aristote ou avec Homère.¹⁸⁸ Mais, si cela était, aux yeux de Patrizi, tout à l'honneur du poète,¹⁸⁹ d'autres lui en faisaient des reproches, et les critiques incompréhensives se suivirent. *La Jérusalem délivrée* devint ainsi un point d'accrochage entre la conception esthétique maniériste et baroque où le malheureux poète se retrouva, de façon bizarre, dans le camp des détracteurs de son œuvre. Théoricien de la littérature, il finit par reconnaître que son épopée ne répondait pas aux idéaux qu'il s'était promis de servir, ni sur le plan idéologique, ni sur celui de la forme. C'est d'ailleurs pour cela qu'il se força au remaniement douloureux de son œuvre. *La Gerusalemme conquistata*

¹⁸⁷ A propos du maniérisme du Tasse, cf. ULIVI, *op. cit.*, pp. 186—259.

¹⁸⁸ Éd. cit. de PATRIZI, II, p. 197.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 230.

fut effectivement menée à bien, son caractère classicisant et baroque ne fait nul doute ; mais elle n'est que l'ombre de l'original — et le Tasse y a laissé sa vie.

Il serait superflu de nous étendre ici aux critiques des pédants académiciens qui réclamaient les normes classiques. Côté baroque, le Tasse n'a eu qu'un seul vrai critique digne de lui : Galilée qui s'éleva au-dessus de tout point de vue mesquin.¹⁹⁰ Son étude *Considerazioni al Tasso*, composée probablement aux alentours de 1590 est la critique la plus percutante, à cette époque, non seulement du poète, mais de l'ensemble du maniérisme.¹⁹¹ Nous ne pouvons être d'accord avec l'appréciation qu'il nous fournit du Tasse, mais nous ne pouvons pas nier non plus qu'il a réuni avec un sens infailible les éléments, les particularités de la *Jérusalem délivrée* que nous rangeons aujourd'hui parmi les traits caractéristiques du maniérisme. Les remarques sont révélatrices aussi bien pour la poésie et la peinture maniéristes que pour le goût baroque de Galilée. Selon lui, le récit du Tasse est « più presto una pittura intarsiata che colorita a olio ; perchè essendo le tarsie un accozzamento di legnetti di diversi colori, con i quali non possono già mai accoppiarsi e unirsi così dolcemente, che non restino i lor confini taglienti, e . . . rendon per necessità le lor figure secche, crude, senza tondezza e rilievo ». ¹⁹² Il relève l'obscurité, la fréquence des curiosités, des exotismes, la carence de toute simplicité et oppose à tout cela la clarté de l'Arioste, ses magnifiques couleurs, la pureté de sa langue, de ses expressions.¹⁹³ Voilà donc que le baroque, arrivant à sa maturité, se libérant des partis pris, du poids des autorités, des intransigeances idéologiques et stylistiques, voilà que ce baroque revient à la haute Renaissance et déclare siennes ses valeurs. Galilée était capable de s'enthousiasmer à titre égal pour l'Arioste de la Renaissance et pour le plus grand poète baroque de l'Italie, ce cavalier Marino qui suivit triomphalement le chemin frayé par Guarini. L'Arioste et Marino représentent deux périodes différentes, deux styles différents ; mais ils se ressemblent en ceci qu'ils vivaient la plénitude de leur propre époque, qu'ils pouvaient librement étaler leur talent, qu'ils savaient représenter le monde dans sa richesse, sa magnificence, sa beauté. Le Tasse, ce génie tourmenté, ayant accompli sa descente aux enfers, se distinguait de l'un et de l'autre. Les disharmonies et déformations qui expriment, dans ses œuvres, une vérité poétique plus profonde, ont rebuté le goût baroque en plein épanouissement.

Pourtant le baroque fut non seulement l'adversaire — et adversaire victorieux — du maniérisme, mais ce fut encore lui qui profita des nombreuses conquêtes de celui-ci, de ses innovations dans la technique et dans la forme. Dès que la politique culturelle de la Contre-Réforme ouvrant la voie au baroque s'assouplit, dès que la tendance hédoniste, exprimant par des

¹⁹⁰ E. PANOFKY, *Galileo as a Critic of the Arts*, Den Haag, 1954. — D. DELLA TERZA, *Galileo letterato : « Considerazioni al Tasso »*, in « Rassegna della Letteratura Italiana », 1965, pp. 77—91.

¹⁹¹ GALILEO GALILEI, *Scritti di critica letteraria*, publié par E. MESTICA, Torino, 1906, pp. 47—172.

¹⁹² *Ibid.*, p. 47.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 57. — Cf. HAUSER, *op. cit.*, p. 152.

moyens artistiques le nouveau sentiment de vie baroque, commença à s'imposer plus vigoureusement, un grand nombre d'éléments du maniérisme furent absorbés par le style baroque. Cette assimilation de certaines spécificités maniéristes au baroque, le processus qui donna un contenu baroque à des imaginations maniéristes se firent aussi bien dans les arts et dans les lettres que dans la théorie littéraire et artistique. Dans ce dernier domaine, c'est Iacopo Mazzoni et Federico Zuccari qui ont amorcé le tournant décisif.

La littérature des dernières décennies mentionne, en général, les travaux théoriques de Mazzoni et de Zuccari comme les produits notables de la théorie maniériste de la littérature et de l'art.¹⁹⁴ Mais c'est là une erreur capitale, puisque les affinités avec certaines thèses de l'esthétique maniériste ne se manifestent, dans leurs ouvrages, qu'au sein d'une nouvelle théorie baroque, et subordonnées ou incorporées à celle-ci.¹⁹⁵ Leur mérite primordial est donc d'avoir ouvert les portes de l'esthétique baroque et d'avoir légalisé, au sein de la nouvelle conception, tous les éléments de la théorie maniériste recevables, tolérables du point de vue de la vision du monde et de l'ordre social nouveaux. Cette tâche leur fut facilitée par leur éclectisme en philosophie, tous les deux prenant appui à titre égal aux considérations platoniciennes et aristotéliennes, mais elle leur fut également rendue aisée, parce qu'ils entretenaient des relations intimes, amicales avec leurs contemporains maniéristes, et Zuccari pouvait même se référer à sa propre pratique antérieure de peintre maniériste. Pourtant tous deux furent des fidèles inébranlables de l'idéologie et de la politique de l'Église ; à propos de Mazzoni, Giuseppe Toffanin dit même — de manière exagérée — qu'il fut « un champion rigide de l'extrême-droite et de l'inquisition » ;¹⁹⁶ et, quant à la théorie de l'art de Zuccari, c'est une spéculation néo-scolastique inspirée de saint Thomas d'Aquin.¹⁹⁷

Les activités esthétiques et de critique littéraire de Mazzoni ont été liées au débat sur l'appréciation de Dante. A l'époque de la Renaissance, *la Divine Comédie* n'était pas rangée parmi les œuvres poétiques les plus respectées. On jugeait que Pétrarque avait été un poète plus important ; Dante était tenu en estime plutôt en tant que philosophe.¹⁹⁸ C'est surtout dans l'optique de l'aristotélisme littéraire se renforçant vers le milieu du XVI^e siècle que le chef-d'œuvre de Dante semblait exposé aux critiques, car il n'était vraiment pas difficile de le condamner, si on le confrontait, de manière pédante, aux normes aristotéliennes. Ainsi, en compagnie de

¹⁹⁴ M. RAYMOND considère Mazzoni comme le théoricien du maniérisme dans *Aux frontières du maniérisme et du baroque*, in «Baroque» (Montauban), III (1969), p. 80. — Depuis l'*Idea* de PANOFKY, l'histoire d'art traite Zuccari comme théoricien maniériste. Cette conception est particulièrement poussée à outrance par G. R. HOCKE qui interprète l'œuvre de Zuccari de manière erronée : *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, pp. 47—51.

¹⁹⁵ MONTANO, *op. cit.*, p. 227 souligne pertinemment le caractère baroque de la théorie de Zuccari.

¹⁹⁶ TOFFANIN, *La fine...*, p. 165.

¹⁹⁷ PANOFKY, *Idea...*, pp. 47—50.

¹⁹⁸ WEINBERG, *A History...*, II, pp. 822—823.

l'Arioste et de Michel-Ange qui — selon Vasari — estimait hautement les *concetti* et les inventions de Dante,¹⁹⁹ celui-ci devint, également, le point de mire de la critique classicisante.²⁰⁰ Cependant, quelque heureusement que la théorie littéraire fondée sur la *Poétique* aristotélique servit la tendance de la Contre-Réforme, dans le cas de Dante elle avait outrepassé ses buts, car l'œuvre de l'immortel poète-théologien, ainsi que sa mémoire, pouvaient très bien servir les aspirations de mettre la littérature au service de la religion.²⁰¹ C'est pourquoi la discussion sur Dante, dans les années 1570 et 1580, fut engagée au sein même du courant préparant le baroque. Bien que Patrizi, représentant de la prise de position maniériste, ait également embrassé la cause de Dante face à la critique aristotélique, il était dans l'intérêt, avant tout, des promoteurs du baroque de défendre la *Divine Comédie*, de l'ériger en modèle et de proclamer son auteur poète sacré.

L'ouvrage monumental de Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante* (1587) est la manifestation la plus précieuse de cette polémique, même si son second volume n'a pu paraître qu'un siècle plus tard, en 1688.²⁰² En effet, le fait d'avoir pris position pour la *Comédie* força l'auteur à réviser les vues de la poétique normative et à tirer de nouvelles conclusions théoriques. Ce faisant, il lui était impossible de négliger plusieurs thèses et catégories élaborées par l'esthétique maniériste, par exemple le *merveilleux* désigné comme but de la poésie. Naturellement, Mazzoni ne l'oppose pas à la fonction didactique, comme l'avait fait Patrizi, mais il prend nettement conscience du fait que le chef-d'œuvre dantesque ne saurait être approché uniquement du côté de son utilité pédagogique. Il se différencie aussi de Patrizi en cela que pour lui en poésie, le *merveilleux* n'est acceptable que dans les limites de la crédibilité.²⁰³ Et c'est précisément là que se trouve la divergence essentielle entre la conception maniériste et celle du baroque. L'art baroque, voulant provoquer de grands effets, veille à ne pas dépasser les limites de la crédibilité, ou s'efforce de rendre acceptable l'incroyable en créant l'illusion, ou donnant éventuellement une signification allégorique. Désireux de justifier Dante, Mazzoni ne manque pas de formuler ces principes fondamentaux du baroque et de définir la force qui fait naître le « merveilleux croyable » (*credibile meraviglioso*). Il croit trouver cette faculté dans l'imagination poétique, ce qui lui permet de s'éloigner de la rigide conception de l'imitation, tout autant que des théories maniéristes faisant dériver la poésie des activités intellectuelles, spéculatives. En effet, sa notion de l'*alta fantasia* — d'ailleurs empruntée à Dante — véhicule un tout autre contenu que celle de la *fantastica idea* des maniéristes. Tandis que celle-ci est le fruit d'une quelconque invention érudite, la catégorie de

¹⁹⁹ Éd. cit. de VASARI, VI, p. 519.

²⁰⁰ WEINBERG, *A History...*, II, pp. 831—833.

²⁰¹ *Ibid.*, II, p. 875.

²⁰² La présentation la plus détaillée — mais trop compliquée — de l'œuvre et des idées de Mazzoni est fournie par HATHAWAY, *op. cit.*

²⁰³ Dans le manuscrit du tome III de son ouvrage, Patrizi discute la prise de position de Mazzoni relativement au *merveilleux*; mais à l'encontre de ce qui lui est coutumier, il témoigne de l'estime à son adversaire, ce qui s'explique certainement par la grande souplesse de pensée de celui-ci (cf. *éd. cit.*, II, pp. 297—298).

Mazzoni correspond au rêve et à la vision si précieux aux yeux du baroque.²⁰⁴

Federico Zuccari, ce peintre maniériste tant admiré, qui, au point de vue des idées, s'était étroitement aligné sur la tendance officielle de la période succédant au Concile de Trente, avait adopté une position plus ou moins identique à celle de Mazzoni. Grâce à sa fidélité aux idéaux de la Contre-Réforme, il devint le « prince » (*principe*) de cette Accademia di San Luca qui fonctionnait à Rome sous l'égide du Saint-Siège. En cette qualité, il s'efforça, dans ses discours aux séances académiques, de fixer la direction dans laquelle la peinture devait avancer. Les procès-verbaux de ces séances furent publiés par le secrétaire de l'Académie, Romano Alberti qui, d'ailleurs, sympathisait avec le maniérisme.²⁰⁵ Le recueil s'intitule *Origine e progresso dell' Accademia del Disegno, de' Pittori, Scultori e Architetti di Roma* (1594) ; nous pouvons y lire la célèbre allocution de Zuccari, prononcée le 17 janvier 1594 et fournissant les pivots de sa théorie ; selon Alberti, ce discours causa un vif étonnement et les académiciens n'en saisirent pas le sens. Les enseignements de Zuccari ont encore été développés en détail dans sa *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* (1607), là, l'idéologie baroque et la tradition artistique maniériste se marient fort heureusement.²⁰⁶

Zuccari remet en question l'intellectualisme de Vasari, de Lomazzo et d'Armenini tout en rejetant la conception simpliste de l'imitation exclusive de la nature.²⁰⁷ Certes, il professe le principe de l'imitation, mais souligne que le peintre est en mesure d'imiter non seulement les choses naturelles, mais aussi celles qui sont artificielles, ou même les jeux de l'imagination.²⁰⁸ En reconnaissant le rôle de l'imagination et de la fantaisie, il se rapproche de Mazzoni et considère, lui aussi, comme recevables les divers caprices artistiques, mais dans une mesure restreinte, en tant qu'éléments accessoires, dans les limites de l'intelligibilité générale.²⁰⁹ Nous comprenons que son idéal est un art baroque visionnaire répondant à la fonction didactique, mais qui assure également la place aux acquisitions maniéristes. C'est à l'intention d'un tel art qu'il s'est efforcé de jeter des bases théoriques en plaçant au centre de sa conception le *disegno interno* qui est le correspondant néo-scolastique de l'*idea* et du *concetto* des maniéristes.²¹⁰ Zuccari part du fait que le dessin extérieur (*disegno esterno*), c'est-à-dire la forme visible, l'esquisse

²⁰⁴ Cf. à ce propos HATHAWAY, *op. cit.*, pp. 355—389.

²⁰⁵ Sur Alberti, cf. BAROCCHI, *op. cit.*, III, pp. 394—397, 411—412.

²⁰⁶ Fac-similé des deux ouvrages: *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze, 1961. — Depuis *L'idea* de PANOFKY, c'est M. ACCOMANDO qui offre une bonne analyse récente de la théorie de Zuccari: *Le opere teoriche di Federico Zuccaro*, in «Convivium», 1966, pp. 616—624.

²⁰⁷ *Origine*, . . . pp. 18—19; *Idea*, . . . I, p. 52.

²⁰⁸ La peinture « non solo imita la natura, ma insieme tutti li concetti, e tutte l'opere artificiali e tutte l'immaginazioni intellettive » (*Origine*, . . . p. 24).

²⁰⁹ *Idea*, . . . II, p. 17.

²¹⁰ « Il Disegno interno in generale è una Idea, e forma nell'intelletto rappresentante, espressamente, et distintamente la cosa intensa de quello, che pure è termine, et oggetto di lui. » (*Idea*, . . . I, p. 5.) — « Se vogliamo più compiutamente e communemente dichiarare il nome di questo Disegno interno, diremo ch'è il concetto, e l'Idea che per conoscere e operare forma chi si sia. » (*Ibid.*) Cf. SPINA BARELLI, *op. cit.*, p. 30.

de l'œuvre d'art est précédée d'une préfiguration dans l'esprit de l'artiste ; mais il ne considère pas celle-ci comme un produit de la *fureur*, ou comme la création autonome de l'intellect, ainsi que l'affirment les maniéristes, ni comme un projet pratique conçu après l'étude de l'Écriture et des docteurs, recommandé par les théoriciens de la Contre-Réforme ; il la désigne comme une représentation objective venue de Dieu, l'étincelle de la divinité (*scintilla della divinità*). C'est ce réel métaphysique qu'il nomme *disegno interno* et c'est à celui-ci que sont subordonnés l'intellect et les sens qui collaborent à sa transformation en *disegno esterno*. De cette manière, Zuccari ramène l'art à un principe religieux sévèrement orthodoxe, mais de façon à ouvrir un vaste champ à l'initiative créatrice.²¹¹

C'est ainsi que la théorie du baroque s'est dégagée des débats esthétiques de la seconde moitié du XVI^e siècle. Le maniérisme eut le dessous dans cette lutte, mais beaucoup de ses résultats ont été sauvés, transplantés dans les théories esthétiques de la nouvelle période — et ce, en partie, grâce à Mazzoni et à Zuccari.²¹²

*

Nous venons de présenter le développement de l'esthétique maniériste, sur la base de la littérature critique italienne. Bien qu'au XVI^e siècle et surtout dans sa seconde moitié, la littérature et l'art des autres pays d'Europe eussent atteint le niveau de l'Italie, bien que, dans le domaine du maniérisme, les réalisations des Espagnols, des Français, des Anglais ne fussent en rien inférieures à celles des Italiens, la culture de ceux-ci maintint son hégémonie dans les domaines de la critique littéraire et artistique. C'est pourquoi il n'est possible de composer l'histoire de l'esthétique maniériste que sur la base des matières italiennes.

Il va de soi, cependant, que les ouvrages de poétique ou de critique, les avant-propos touchant des questions de théorie littéraire et les remarques d'ordre esthétique dans divers écrits ne manquent pas non plus chez les autres nations. A la fin du XVI^e siècle et au début du suivant, certaines thèses de l'esthétique maniériste font également leur apparition chez les auteurs de ces pays. Ainsi, Montaigne insiste sur le caractère irrationnel de la beauté et refuse la manière de voir normative : la poésie — écrit-il — « à certaine mesure basse, on la peut juger par les préceptes et par art. Mais la bonne, l'excessive, la divine est au-dessus des règles ».²¹³ L'Espagnol Luis Carillo y Sotomayor prend parti pour une poésie érudite, intellectuelle dont le langage diffère radicalement de celui d'usage commun (*Libro de la*

²¹¹ Cf. PANOFKY, *op. cit.*, pp. 48—51. — ACCOMANDO, *op. cit.*, pp. 618—619.

²¹² Qu'il nous soit permis de citer, en tant que formulation particulièrement heureuse de l'essentiel de la question, la constatation de E. B. O. BORGERHOFF, « Mannerism is expressive deviation from the norm: Baroque is the return to the norm, but with some of the emotional colour of Mannerism carried along and assimilated. » (*Mannerism and Baroque: a Simple Plea*, in « Comparative Literature », 1953, pp. 323—331.) Cité par BOASE aussi, *op. cit.*, p. 148.

²¹³ Éd. de la Pléiade, 1965, p. 227. — Cf. R. SAYCE, *Renaissance et maniérisme dans l'œuvre de Montaigne*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Paris, 1972, p. 146.

erudición poética, 1611).²¹⁴ On peut mentionner le Polonais Kazimierz Maciej Sarbiewski qui, au lieu de l'imitation, met l'accent sur l'activité créatrice : le poète, à la manière de Dieu, crée quelque chose de nouveau à partir de rien (*De perfecta poesi*, 1623).²¹⁵ Mais nous devons renvoyer également au Hongrois János Rimay qui, dans sa critique exprimée sur un livre de son contemporain András Prágay, souligne la nécessité de « l'écriture ornée et artificielle » opposée à l'austérité.²¹⁶ Cependant, les prises de position de ce genre ou autres, qu'il s'agisse d'emprunts littéraires ou d'opinions autonomes, ne comprennent que des constatations dont le développement plus détaillé se retrouve toujours dans la littérature critique italienne antérieure.

Le cas de Pierre de La Ramée appelle une appréciation quelque peu différente : la concentration de la rhétorique sur l'élocution, c'est-à-dire sur l'ancêtre de la stylistique, a été plus conséquente et plus intégrale dans son activité que chez les auteurs de rhétorique italiens. L'humaniste français a renvoyé dans le domaine de la dialectique trois des cinq parties traditionnelles de la rhétorique : l'*inventio*, la *dispositio* et la *memoria*, tandis que la cinquième, la *pronunciatio* traitant la méthode de l'exposé oral avait, à son avis aussi, perdu son importance. Ainsi, il a systématiquement identifié l'*elocutio* à la rhétorique et de ce fait, il a grandement aidé le développement et la carrière autonome de la stylistique moderne. La variante la plus mûre de sa *Rhetorica* plusieurs fois remaniée, celle de 1567, a été de fait le manuel du modelage et de l'ornementation linguistiques, enseignant, avant tout, l'application des tropes et des figures.²¹⁷

L'influence de La Ramée fut notable surtout sur la littérature maniériste anglaise.²¹⁸ Ce fut d'ailleurs celle-ci qui a poussé en Europe le rameau le plus vigoureux de la littérature maniériste en dehors de l'Italie, et c'est dans la seule Angleterre qu'une littérature critico-théorique apportant quelque chose de neuf par rapport aux thèses italiennes sur le maniérisme a pu naître.²¹⁹ Naturellement, les impulsions italiennes ont joué, ici aussi, leur rôle. L'anglais fut l'unique langue en laquelle le *Trattato* de Lomazzo fut traduit (1598) et, sur ses traces, vit le jour un ouvrage autonome de théorie artistique aussi, *The Art of Limning* (env. 1600) de Nicholas Hilliard, consacré au portrait.²²⁰ Pour ce qui est de la littérature, ce fut une personnalité de premier rang, Giordano Bruno qui assura le contact direct de l'esthétique maniériste italienne et anglaise, lors de son séjour en Angleterre de 1583 à 1585. C'est également dans ce pays qu'il a composé le *Degli eroici furori*

²¹⁴ METTMANN, *Dichtungslehren der Romania*. . . pp. 507—508, 581—584.

²¹⁵ TATARKIEWICZ, *L'estetica*. . . , p. 7.

²¹⁶ Éd. cit., pp. 434—440.

²¹⁷ W. J. ONG, *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, Cambridge Mass., 1958, pp. 270—292.

²¹⁸ Cf. R. TUVE, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947 (éd. 1961), pp. 311—353.

²¹⁹ La meilleure synthèse : J. W. H. ATKINS, *English Literary Criticism. The Renaissance*, London, 1947.

²²⁰ J. POPE-HENNESSY, *Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institute », 1943, pp. 89—100.

pour le dédier à l'une des plus grandes figures de la poésie Renaissance anglaise, à Philip Sidney.²²¹

Celui-ci fut le grand promoteur à la fois de la critique littéraire et de la poétique anglaise. Son célèbre ouvrage, *An Apology for Poetry* (env. 1583) exprimait encore les principes originaux, classiques de la Renaissance. Mais, quelques années plus tard, *l'Arte of English Poesie* (1589) de George Puttenham fut déjà conçu dans l'esprit du maniérisme.²²² Contrairement à la littérature poétique aristotélicienne, cet auteur accorde son attention non pas à la poésie épique ou à la tragédie, mais aux genres poétiques mineurs, ce qui s'explique par les mobiles purement aristocratiques de son manuel qui se propose d'enseigner aux courtisans et aux dames nobles l'art des vers, cet élément de la vie élégante à la cour. Il insiste particulièrement sur les ornements des poésies, car — tout comme ces dames sont particulièrement embellies et rendues charmantes par la richesse de leurs robes — « even so cannot vulgar poesie shew it selfe either gallant or gorgius, if any lymne be left naked and bare ».²²³ Selon lui, la tâche du poète est d'émerveiller l'auditoire « with a certaine noveltie and strange manner of conveyance, disguising it not little from the ordinary and accustomed ».²²⁴ Ce qui est déjà fort proche de la thèse de Patrizi exigeant un merveilleux modelage du langage. Quant à l'ornementation du poème, Puttenham vise encore, plus haut que Patrizi, il tente de populariser les vers composés selon des formes géométriques — manifestation extrême du maniérisme. Selon lui, ce procédé est d'autant plus sympathique qu'il ne supporte pas les longues et ennuyeuses descriptions et force le poète à la concision. Il prétend que les poètes grecs et latins ignoraient cette versification, mais il rappelle qu'à la cour des Chinois et des Tartares, ces formes bizarres sont d'autant plus appréciées.²²⁵ La présentation de ces formes exotiques lui offre l'occasion de souligner, avec une ambition de généralité encore plus grande que celle des Italiens, le caractère naturel, normal des innovations littéraires. Ces poèmes inattendus — dit-il — « at the beginning they will seeme nothing pleasant to an English eare, but time and usage will make them acceptable enough, as it doth in all other new guises, be it for wearing of apparelle or otherwise ».²²⁶

Le représentant le plus doué de la critique anglaise de l'époque élisabéthaine, Samuel Daniel opéra une rupture encore plus radicale avec la tradition classique et formula des principes qui étaient d'un modernisme étonnant. Ses relations personnelles, ses visées idéologiques le rattachaient étroitement au maniérisme : au cours de ses études à Oxford, il avait suivi les cours de Bruno ; son professeur préféré était un ami de celui-ci, John Florio, traducteur de Montaigne ; parmi les grands humanistes, il accordait sa plus haute estime à Pic de la Mirandole, cette figure éminente du néo-

²²¹ *Dialoghi*. . . , p. 927.

²²² Son édition moderne : *Elizabethan Critical Essays*, publié par G. G. SMITH, Oxford—London, 1904 (éd. 1950), II, pp. 1—193.

²²³ Éd. cit., p. 142. — Cf. ATKINS, *op. cit.*, pp. 172—174.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Éd. cit., p. 5. — Cf. ATKINS, *op. cit.*, pp. 169—170.

²²⁶ Éd. cit., p. 96.

platonisme ésotérique; ses ouvrages littéraires reflètent l'influence de Montaigne et de Juste Lipse, tandis que sa poésie lyrique est imprégnée d'un esprit vigoureusement stoïcien.²²⁷ Son ouvrage le plus connu, *Defence of Ryme* (1603)²²⁸ fut une réponse à *Observations in the Arte of English Poësie*,²²⁹ publié par Thomas Campion l'année précédente, ouvrage taxant la rime d'héritage barbare et ne reconnaissant que les mètres antiques. Face à cette position d'un classicisme rigide et sous prétexte de défendre la rime, Daniel formule le principe de l'égalité de la pratique poétique de tous les peuples. Selon lui, nous ne devons pas nous asservir aux modèles antiques, car « we are the children of nature as well as they; . . . the same sun of discretion shineth upon us ».²³⁰ Ainsi, la pratique du vers rimé anglais n'est, sur nul plan, de moindre valeur que le vers classique, d'autant moins que les peuples les plus divers du monde — les Hongrois figurent aussi dans cette énumération — l'appliquent également avec succès.²³¹ Il est donc d'une ignorance arrogante, dit-il, de taxer de barbare une nation, parce qu'elle ne versifie pas à la manière des Grecs et des Latins. Et il pose la question : les Chinois peuvent-ils être taxés d'incultes pour n'avoir jamais entendu parler de l'anapeste?²³²

Tandis que l'une des conquêtes principales de la critique maniériste italienne avait été l'introduction du point de vue historique, nous devons aux Anglais l'extension géographique de l'horizon littéraire. Déjà Sidney avait été captivé par la poésie des peuples de l'Europe de l'Est, tandis que les lettres des peuples éloignés de la civilisation méditerranéenne et européenne jouèrent un rôle important dans les arguments de Puttenham et de Daniel. En soulignant que tous les peuples ont les mêmes droits et possibilités de développer leurs littératures autochtones, Daniel admet un principe proche de la conception poétique pluraliste de Bruno. Ce que ce dernier avait proclamé à propos des grandes personnalités de la poésie, à savoir qu'elles ne peuvent être mesurées que selon leurs propres normes, Daniel l'applique aux diverses nations.

Enfin, la formulation anglaise la plus générale des principes maniéristes de l'esthétique, nous la devons au grand philosophe Francis Bacon qui se situe à la limite du maniérisme et du baroque. En accord avec Giordano Bruno, mais aussi avec Montaigne et Sarbiewski, il professe que la poésie est une activité créatrice libre, centrée sur la production de choses neuves et belles et indépendante de toute règle.²³³

Sur les traces des expériences artistiques et littéraires de la Renaissance, surtout grâce aux innovations, aux conquêtes du maniérisme, variante tardive de la Renaissance, les penseurs ont donc débouché, partout en Europe, sur une conception esthétique audacieusement nouvelle, annonçant

²²⁷ P. SPRIET, *Samuel Daniel (1563-1619). Sa vie, son œuvre*, Paris, 1968, pp. 23, 31, 66, 554 et passim. — ATKINS, *op. cit.*, p. 202.

²²⁸ Édité par SMITH, *op. cit.*, II, pp. 356-384.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 327-355.

²³⁰ *Éd. cit.*, pp. 366-367.

²³¹ *Ibid.*, p. 361.

²³² *Ibid.*, pp. 367-368.

²³³ TATARIEWICZ, *L'estetica. . .*, pp. 15-17.

l'époque moderne. Cependant, les conditions de la Renaissance tardive n'étaient pas encore suffisamment mûres pour permettre la réception de ces découvertes souvent géniales. La littérature et les arts avaient encore besoin des idéaux normatifs, classicisants; c'est pourquoi l'esthétique maniériste tomba dans l'oubli, même si nombreux de ses résultats furent mis à profit par le baroque. Sa prospection et sa présentation en détail promettent d'enrichir l'histoire de l'esthétique d'un chapitre passionnant et de pages brillantes.