

Matteo Residori

Classicisme inquiet

**Pratiques de l'imitation, singularité des voix, expériences de la crise
dans la culture italienne des 15^e-17^e siècles**

DOCUMENT DE SYNTHÈSE

présenté pour l'Habilitation à diriger des recherches
en études italiennes

soutenue publiquement le 26 novembre 2016 devant un jury composé de :

Lina BOLZONI, École Normale Supérieure de Pise

Jean-Louis FOURNEL, Université Paris 8 – IUF (Président du jury)

Philippe GUERIN, Université Sorbonne Nouvelle

Corinne LUCAS FIORATO, Université Sorbonne Nouvelle (garante)

Matteo PALUMBO, Université de Naples Federico II (rapporteur)

Giuseppe SANGIRARDI, Université de Bourgogne (rapporteur)

Université Sorbonne Nouvelle

SOMMAIRE

1. Expériences de lecture	5
La lecture comme profession ? (Souvenirs)	5
Quelle place pour la lecture ? (Propositions)	8
Des « textes littéraires », vraiment ? (Convictions)	16
2. Lire double, du Tasse au Classicisme	23
Lire double : questions de méthode	23
Trois déclinaisons d'une seule méthode	25
Le Tasse : de l'exploration à la tentative de synthèse	28
Lire double pour commenter la poésie : Michel-Ange	35
L'imitation et ses (trop ?) divers visages	40
Vers le Classicisme	45
3. Crise et diffraction d'un modèle	55
Le Tasse relu par lui-même, lectures et réécritures du Tasse	55
Enchaîner Protée : la <i>Jérusalem conquise</i>	57
Protée déchaîné : lectures et réécritures de l'œuvre du Tasse (1582-1627)	64
4. Poésie lyrique et poème chevaleresque : explications de textes, lectures du monde	81
Enfin seuls ?	81
Explications de textes (et lectures du monde ?)	82
Poésie lyrique et écriture de soi : singularité, identité, reconnaissance	88
Poèmes chevaleresques : conflits, plaisirs de lecture, débats éthiques	101
5. Projets	113
Des prolongements sur l'ingratitude	113
Des ouvertures sur la question de l'amitié	116
Bibliographie chronologique	121

Expériences de lecture

La lecture comme profession ? (Souvenirs)

Pourquoi choisit-on de faire des études littéraires ? Dans mon cas, comme sans doute dans quelques autres, pour une raison vague et quelque peu irresponsable : l'espoir que ces études me permettraient de me consacrer à temps plein à une activité que je trouvais extrêmement agréable, la *lecture*. Je crois même avoir imaginé les études supérieures que j'allais suivre à l'Université et à l'École Normale de Pise comme un vaste programme de lecture, destiné à rendre ma culture humaniste aussi riche et aussi équilibrée que possible, y compris dans les domaines – la philosophie, par exemple, ou les littératures étrangères – où la formation que j'avais reçue dans mon *liceo* de province me semblait plus défailante. Outre qu'à des raisons plus personnelles, en effet, ces attentes tenaient sans doute à ce que la formation reçue, à l'époque, dans un *liceo classico* italien pouvait encore suggérer de confiance naïve dans la culture humaniste : une culture dont cette formation avait certes tendance à gommer les aspérités, pour la rendre compatible avec les valeurs « modérées » de la classe moyenne italienne, mais qui dans l'Italie des années quatre-vingt, où une forme particulièrement agressive de cynisme avait déjà commencé à envahir l'espace public, pouvait paraître un refuge, un espace de liberté, peut-être même une arme critique.

Il se trouve cependant qu'au lieu de me conforter dans cette rêverie humaniste, mes études littéraires m'ont confronté très vite à des questions que je ne m'étais sans doute jamais posées, jusqu'alors, de manière aussi directe. Comment transformer la culture humaniste en un *métier* ? Que *faire* avec les textes que nous *lisons* avec plaisir, admiration, intérêt ? C'est surtout à l'École Normale que ces questions m'ont été posées, comme à n'importe quel autre élève de l'époque, avec une urgence et une acuité qui m'ont d'abord dérouté. Ces questions étaient soulevées non seulement par les propos parfois péremptaires de quelques enseignants, ou par l'écho complaisant que leur donnaient volontiers les conversations entre élèves, mais aussi par l'organisation même

des études au sein de l'École : c'est en effet la *formation à la recherche* et une *spécialisation poussée* que visait, dès la première année d'études, l'obligation qui était faite à chaque élève de choisir un domaine de spécialisation, de suivre plusieurs séminaires de recherche relevant de ce domaine, de consacrer chaque année un mémoire à un sujet de recherche original. Un aspirant honnête homme de dix-neuf ans ne pouvait que se sentir un peu floué : il n'était plus question de lire les Grands Livres de l'Humanité, lesquels d'ailleurs étaient vaguement censés avoir *déjà été tous lus*, mais de choisir rapidement un domaine circonscrit et d'en devenir un spécialiste. Je ne pense cependant pas avoir été le seul, lors d'une assemblée générale qu'agitaient les derniers soubresauts du mouvement étudiant *la pantera* (c'était sans doute au mois de janvier 1991), à trouver un peu glaçant le discours, qui se voulait pragmatique, adressé aux étudiants inquiets pour leur avenir par l'un des professeurs les plus respectés de l'École : s'ils s'intéressaient à la culture ancienne, qu'ils choisissent un secteur où la concurrence était moins rude, la philologie minoenne par exemple, et qu'ils y consacrent toutes leurs énergies ; après, confortablement installés dans un poste universitaire, rien ne les empêcherait de passer leurs soirées ou leurs vacances en lisant Thucydide ou Platon...

Dans des termes certes un peu brutaux, ce qui était posé là n'était rien d'autre que la question du *Travail intellectuel comme profession*, selon la formule qui avait été choisie comme titre de l'édition italienne de deux conférences célèbres de Max Weber, livre que j'ai souvent entendu citer pendant mes années de formation mais que je n'ai lu qu'un peu plus tard, pour découvrir qu'il ne disait pas tout à fait ce que voulaient lui faire dire certains tenants de la « professionnalisation » des études littéraires¹. Or – et malgré une certaine résistance aux déterminations précoces, résistance dont je me plaisais à trouver l'écho dans ce *Bildungsroman* paradoxal qu'est la *Recherche* de Proust, lue avec émerveillement pendant ces mêmes années –, j'ai vite été convaincu qu'une forme de spécialisation était indispensable pour arriver à porter sur tout objet d'étude, et aussi sur tout texte littéraire, un regard suffisamment aigu et rigoureux. D'autre part, si la *recherche* à laquelle j'étais censé être formé est restée longtemps un concept assez flou, la *formation par la recherche* a montré rapidement ses qualités, la participation

¹ *Il lavoro intellettuale come professione*, a cura di A. Giolitti, Torino, Einaudi, 1948. Le même éditeur a publié récemment une nouvelle édition de ces textes dans une nouvelle traduction et sous un titre plus respectueux de l'original (*Wissenschaft als Beruf* et *Politik als Beruf*) : *La scienza come professione. La politica come professione*, a cura di W. Schlucter, 2004.

active aux séminaires, sous la houlette d'éminents spécialistes, étant la manière la plus directe d'acquérir les compétences techniques et les reflexes méthodologiques qu'exigent certaines des disciplines permettant une appréhension rigoureuse des textes littéraires : la philologie, l'histoire de la langue, la paléographie, la bibliographie... Peut-être surprenante pour des littéraires français, habitués à une autre structuration de leur discipline, cette liste l'est certainement moins pour ceux qui connaissent la tradition universitaire italienne, où la proximité entre philologie, interprétation et histoire littéraire a toujours été grande. Il est vrai toutefois que, pendant mes années de formation, cette proximité avait tendance à être interprétée de manière à mes yeux réductrice, l'établissement philologique des « faits » tenant souvent lieu d'interprétation, l'histoire littéraire étant souvent remplacée par une liste de « faits » philologiquement établis.

Je fais allusion ici, en utilisant à mon tour de manière un peu réductrice le terme de philologie, au prestige dont jouissait alors, à Pise comme dans d'autres universités italiennes, ce que l'on pourrait appeler le *paradigme néopositiviste*. Ce serait hors de propos d'essayer d'établir ici si cette tendance méthodologique traduisait une réaction à une phase intellectuellement et politiquement plus aventureuse – comme inviterait à le penser le jeu facile des dates, mon arrivée à Pise suivant de quelques mois la chute du mur de Berlin – ou plutôt la continuité par rapport à une tradition d'études qui avait été florissante à Pise et dont la persistance silencieuse était matérialisée par la présence, dans la bibliothèque de l'Ecole, de plusieurs fonds ayant appartenu à de grands représentants de la *scuola storica* (dont A. D'Ancona, F. Flamini, M. Barbi). Il serait par ailleurs injuste de décrire comme totalement paralysé par une sorte de glaciation néopositiviste un environnement culturel très riche, où non seulement la méthode philologique avait été déclinée de manière originale, et continuait de l'être, par plusieurs grandes figures intellectuelles (par exemple G. Pasquali, P. O. Kristeller, G. Contini, S. Timpanaro), mais où d'autres options méthodologiques étaient aussi représentées et que traversaient, autant chez les enseignants que chez les étudiants, des débats assez vifs. Il n'en reste pas moins que, pour quelqu'un qui commençait alors une formation littéraire, il n'était pas toujours facile d'échapper à l'alternative sèche, qui lui était suggérée avec insistance, entre des démarches que l'on pouvait considérer comme « scientifiques », car elles obéissaient à des protocoles rigoureux, et d'autres qui l'étaient apparemment beaucoup moins, voire pas du tout, puisqu'elles laissaient trop de place à

la subjectivité : d'un côté il y avait l'établissement philologique du texte, l'histoire de sa composition à travers ses états successifs et par rapport à la biographie de l'auteur, l'étude de la langue, de la métrique, des « sources » ; de l'autre, l'interprétation, le jugement de valeur, l'étude narrative et thématique, l'analyse du rapport du texte à son contexte large ou de l'enchaînement des textes dans un *continuum* historique. Pour quelqu'un qui avait entrepris des études littéraires par amour de la lecture, il était aussi troublant de constater que, loin de rendre la lecture des textes plus juste ou plus riche, certaines de ces recommandations allaient à l'encontre des réflexes de lecture les plus élémentaires ou semblaient tout simplement ne pas envisager la possibilité que les textes dont on s'occupait puissent être *lus*. Il en allait ainsi, à mes yeux en tout cas, d'une indifférence au jugement de valeur qui allait bien au-delà de la méfiance légitime vis-à-vis de canons esthétiques historiquement déterminés, et qui se traduisait par exemple par l'exhortation souvent adressée aux jeunes élèves pour qu'ils travaillent à l'édition critique de textes dont on reconnaissait volontiers la médiocrité mais qu'il semblait urgent, selon l'expression consacrée, de « mettre à la disposition de la communauté scientifique ».

Quelle place pour la lecture ? (Propositions)

Ces quelques souvenirs, bien loin de prétendre à l'objectivité et encore moins à l'exhaustivité historique, n'aspirent qu'à esquisser les circonstances dans lesquelles l'auteur de ces lignes s'est trouvé pour la première fois aux prises avec un problème auquel sont sans doute confrontés, dans une certaine mesure, tous ceux qui s'occupent de littérature – et surtout de littérature « ancienne » – dans un cadre universitaire. Formulé dans des termes très généraux, ce problème est celui du rapport qu'il convient d'établir entre différentes approches ou différents usages du texte, et plus précisément celui de la place que l'on peut accorder, dans un cadre savant, à la *lecture*, conçue comme expérience intellectuelle, morale et émotionnelle complexe et comportant toujours, même dans ses formes les plus maîtrisées, l'implication profonde d'un sujet historiquement déterminé (sans parler d'autres formes de détermination : sociale, culturelle, sexuelle...). Sur le plan théorique, la solution de ce problème qui me paraît aujourd'hui la plus convaincante est celle qu'en a proposée le courant de l'herméneutique littéraire et qui consiste, dans la formulation qu'en a donnée

notamment Hans Robert Jauss en reprenant les concepts de la philosophie de Gadamer, à réfuter tout idéal de « neutralité » ou d'« objectivité » absolues dans l'approche des œuvres du passé et à prôner en revanche l'objectif ambitieux d'une « fusion des horizons » entre passé et présent². Cette lecture éclairante, que j'ai dû faire vers la fin de mes années universitaires, est venue corroborer et structurer les perplexités que m'inspiraient depuis quelques temps les approches méthodologiques prétendant dissocier nettement « étude historique » et « lecture » du texte, tout comme l'ambition, que certains chercheurs affichaient, de parvenir à une interprétation du texte qui s'en tiendrait rigoureusement – et à l'exclusion de toute extrapolation « anachronique » – aux intentions de son auteur, à son code et à son référent d'origine, à l'horizon d'attente de ses premiers lecteurs. Cet objectif ne me semble possible à atteindre, avec une marge d'approximation acceptable, que dans le cadre de cette opération *stricto sensu* philologique qu'est l'établissement d'un texte critique – exercice auquel je ne me suis confronté que rarement, et en travaillant sur des cas assez simples, mais dont je mesure toutes les difficultés qu'il comporte, toute l'abnégation et la rigueur qu'il exige. En revanche, dans tous les autres cas, cet objectif de neutralité me paraît non seulement irréaliste, mais aussi et surtout contradictoire avec la nature même des textes littéraires, qui sont à la fois totalement passés et étrangement présents, et dont l'intérêt consiste justement dans l'exercice de va-et-vient qu'il nous obligent à faire entre ces deux temps, entre familiarité et étrangeté, entre nous et les autres.

Si je m'attarde ainsi à reformuler laborieusement des considérations qui sont familières à quiconque s'intéresse un tant soit peu aux études littéraires, c'est pour essayer de restituer le cheminement non linéaire par lequel j'en suis venu à me dire que, si je devais définir la figure professionnelle que j'aspire à incarner dans le domaine de la recherche, ce ne serait pas celle du philologue, ni vraiment celle de l'historien de la littérature, mais plutôt celle du *lecteur compétent*. Cette formule maladroite voudrait évoquer, faute de mieux, l'aspiration à faire converger deux exigences qui ne me semblent contradictoires qu'en apparence.

a) D'une part, ne pas oublier que, lorsque l'on travaille sur des textes littéraires, le point de départ de toute opération intellectuelle est toujours une *expérience de lecture*, avec ce que cela comporte d'implication profonde du sujet (d'intérêt, d'émotion, de

² Je me réfère surtout au recueil d'essais publié en français sous le titre *Pour une esthétique de la réception*, traduit par C. Maillard, préface de J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1978.

plaisir), mais aussi de contingence, de subjectivité, en un mot de *fragilité*. Travailler sur des textes littéraires, y compris des textes du passé, signifie d'abord *rendre compte d'une expérience de lecture*, restituer fidèlement son épaisseur mouvante et ne pas dissimuler ses zones d'opacité – quel que soit le chemin que l'on emprunte ensuite ou l'objectif que l'on souhaite atteindre : donner à d'autres l'envie de faire la même expérience ; contribuer à rendre plus riches, plus complexes ou plus justes les expériences de lecture d'autrui ; extraire de cette expérience les éléments permettant de construire un récit historique, une démonstration, un débat problématique... Cette conscience implique à mes yeux au moins deux conséquences, complémentaires entre elles : la *centralité du texte*, raison d'être et support incontournable de la lecture, qui s'appuie sur lui et y revient sans cesse pour se préciser et s'enrichir ; la *continuité essentielle* entre les différentes expériences de lecture et avec d'autres expériences, quelles qu'elles soient, du même sujet : tout lecteur, même professionnel, est d'abord et doit rester aussi, selon moi, un *common reader* (V. Woolf), et ne doit donc pas s'interdire des réactions, des questions, des rapprochements qu'inspire non pas le texte lui-même mais la manière dont celui-ci résonne avec d'autres lectures ou d'autres expériences du lecteur.

b) Cela ne revient toutefois pas à dire que toutes les expériences de lecture se vaudraient ou que leur valeur ne dépendrait que de la sensibilité individuelle de chaque lecteur. Si les institutions de nos sociétés continuent d'attribuer une place non secondaire à l'étude de la littérature, aussi bien dans l'enseignement que dans la recherche, ce n'est pas seulement au titre de l'expérience – à mes yeux en effet irremplaçable – que la lecture peut représenter pour chacun de ses membres, mais aussi pour que l'étude de la littérature puisse être le lieu où se *construit un savoir partagé* et où l'on essaie de tendre vers une forme – précaire, circonscrite, approximative – de *vérité*. Or je ne crois pas que ce soit faire preuve de scientisme buté ou de morgue mandarinale que de penser que, parmi les différentes lectures d'un texte, certaines sont *plus vraies* que d'autres, ou en tout cas plus susceptibles d'objectivation et plus respectueuses de la part d'altérité irréductible que chaque texte comporte. Et je ne trouve pas réducteur d'affirmer que les enseignants et les chercheurs en littérature devraient être d'abord des *lecteurs compétents*, dont la compétence consiste aussi bien en la maîtrise de certains protocoles d'analyse qu'en la connaissance du contexte, des codes, des référents permettant l'appréhension la plus exacte de la signification et de la valeur historique des textes. Reconnaître l'importance de ces compétences de lecture

n'interdit pas, bien sûr, de remarquer que leur définition peut varier sensiblement selon les institutions ou les traditions culturelles. Pour ce qui me concerne, en particulier, c'est sans doute la formation italienne qui explique ma tendance à interpréter avec une certaine souplesse le découpage chronologique qui structure encore rigoureusement, en France, l'étude universitaire de la littérature : « seiziémiste » à la base, j'ai souvent franchi les frontières du *Cinquecento*, vers l'amont mais surtout vers l'aval, et je ne me suis pas non plus interdit quelques incursions dans des époques plus récentes, voire dans d'autres littératures. Tout en assumant volontiers la part de dilettantisme que ces incursions comportent – au sens propre où elles découlent avant tout du plaisir que la lecture de certains textes m'a donné –, je dirais cependant que ma tendance à interpréter de manière assez large (en gros, de la deuxième moitié du 15^e siècle au milieu du 17^e siècle) ma « compétence » chronologique s'explique d'abord par la conviction profonde, sur laquelle je reviendrai, que cette longue période de la culture italienne trouve un élément de cohérence, sinon d'unité, dans le rôle qu'y jouent le paradigme de l'*imitation* et le code de la *rhétorique*. Par ailleurs, et de manière pour le coup assez classique, mes travaux se sont tout particulièrement concentrés sur quelques grands auteurs du 16^e siècle, l'Arioste, Michel-Ange et le Tasse, et j'ai suffisamment lu et commenté l'œuvre de ce dernier pour pouvoir être qualifié de *tassista*, une de ces appellations typiques de la tradition universitaire italienne dont la polysémie cocasse (« spécialiste du Tasse » mais aussi « chauffeur de taxi ») révèle dans ce cas l'aspiration incongrue à désigner un statut quasi-professionnel, et qui évoquent dans tous les cas l'intimité prolongée et parfois exclusive entre un auteur et son interprète attiré, relation étrange qui tient à la fois de la ventriloquie et de la nécromancie, de la vocation religieuse et de l'affiliation sectaire, de la représentation diplomatique, de l'exécution testamentaire et de l'investiture prophétique, souvent de la conversation amicale, parfois de la névrose de couple³.

C'est en tout cas lorsqu'elle arrive à s'astreindre à des règles communes sans oublier qu'elle est avant tout une expérience subjective et singulière, que la lecture peut revêtir, selon moi, un rôle essentiel aussi bien dans l'enseignement que dans la recherche. Pour ce qui est de l'enseignement, je ne peux que reprendre à mon compte certaines analyses proposées ces dernières années par des philosophes ou des

³ Il faut préciser que, contrairement aux apparences, la polysémie du mot *tassista* ne doit rien au hasard : les *taxis* tirent en effet leur nom de celui de la branche allemande de la famille paternelle du poète, les *Thurn und Taxis*, qui dirigea dès le 16^e siècle le plus important service postal d'Europe.

théoriciens de la littérature : et je pense moins à Stanley Fish – dont la théorie des « communautés interprétatives » m’avait pourtant servi, il y a de nombreuses années, de contrepoint salutaire à certains oukases néo-positivistes – qu’à des auteurs tels que Martha Nussbaum, Yves Citton ou Romano Luperini qui, de manière différente mais dans un contexte commun de crise du rôle social des humanités, proposent tous de remettre au centre de l’éducation littéraire la *lecture* et la *discussion sur les textes*, pratiques indispensables selon eux pour développer des qualités telles que l’attitude au débat démocratique, l’imagination morale, l’empathie, le sens critique et la capacité à inventer de nouveaux mondes⁴. Ces réflexions m’inspirent depuis quelques années des tentatives de faire évoluer ma propre pratique d’enseignement vers des formes qui laisseraient davantage de place au débat, à la confrontation horizontale entre différentes expériences de lecture. Rendues compliquées par la double barrière linguistique que représente – au moins pour les étudiants des premières années – une littérature à la fois *étrangère* et *ancienne*, ces tentatives ont donné quelques résultats intéressants, surtout pour ce qui est de l’implication des étudiants, mais je ne cacherai pas qu’elles m’ont surtout obligé à mesurer toute la difficulté qu’il y a, pour un enseignant, à trouver un équilibre entre l’autorité que lui confèrent ses « compétences » et le souhait que l’expérience de lecture soit, pour chaque étudiant, aussi vivante, profonde et intime que possible. Lorsque – pour donner un exemple qui date, je crois, du mois de décembre 2015 – une étudiante italo-tunisienne, fortement impliquée dans une association d’aide aux femmes migrantes d’origine maghrébine, focalise son explication d’un passage du *Livre du Courtisan* sur l’actualité de la critique qu’elle y lit des mariages arrangés et d’autres formes de domination masculine, dans quelle mesure est-il urgent d’attirer l’attention de l’étudiante (et des autres étudiants présents) sur les ambiguïtés de la forme dialogique, ou sur la singularité des structures sociales évoquées par le texte, enfin sur tous les éléments qui obligent à questionner le « féminisme » de Castiglione ? Une certaine dose d’anachronisme et de simplification sont-ils un prix trop élevé à payer s’ils permettent l’appropriation d’un texte qui, sinon, serait resté figé dans sa distance

⁴ Je fais allusion ici aux ouvrages suivants, choisis au hasard de mes lectures parmi une littérature désormais abondante sur ces thèmes : Stanley Fish, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Ma), Harvard U. P., 1980 ; Martha Nussbaum, *Not for Profit : Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton U.P., 2010 ; Romano Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Roma-Bari, Laterza, 1999 ; Id., *Insegnare la letteratura oggi*, Lecce, Manni, 2013 ; Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007 ; Id., *L’avenir des humanités*, Paris, La Découverte, 2010.

monumentale ? Mais ne risque-t-on pas, si on les accepte, de gommer toute altérité ou d'encourager l'idée que la lecture ne consisterait qu'à chercher dans les textes des reflets de sa propre situation et de ses propres idées, ou à se les approprier de manière opportuniste ? La seule solution que je vois, pour l'instant, consiste, banalement, à doser progressivement l'information tout le long du parcours pédagogique, en laissant que certaines formes d'anachronisme rendent possible et désirable le premier accès au texte, dont on pourra, par la suite, explorer davantage la complexité et l'altérité.

Pour ce qui concerne la recherche, je n'évoquerai pour l'instant que quelques expériences qui ont fini de me convaincre que, loin d'être une activité foncièrement solitaire voire individualiste, la lecture peut être le support ou la forme idéale de ce qu'il est convenu d'appeler l'« échange scientifique ». Je pense à cette forme de *mise en commun de la lecture* que sont les séminaires ou les colloques où les participants présentent tour à tour l'explication d'un texte ou d'une partie d'un même texte : très importantes dans ma formation – j'y reviendrai –, les rencontres de ce genre sont encore pour moi, bien que de manière plus sporadique, des moments enrichissants. Je pense aussi à deux initiatives scientifiques auxquelles j'ai été invité à participer ces dernières années et qui portaient toutes les deux sur le *Roland furieux* de l'Arioste : d'une part, la « lecture » intégrale du poème chant par chant, sur le modèle des *Lecturae Dantis* ; de l'autre, une lecture tout aussi intégrale et collective mais organisée par thèmes, et destinée à aboutir à la publication d'un *Lessico critico* sur le poème. Si ces pratiques s'enracinent dans une tradition très ancienne et, au sens premier du terme, « académique » – l'explication des textes poétiques est comme on sait l'une des activités préférée des *accademie* italiennes du 16^e siècle, par exemple l'*Accademia degli Infiammati* ou la *Fiorentina*⁵ –, elles trouvent selon moi aujourd'hui un sens nouveau, au-delà de l'automatisme périodique des célébrations centenaires, en ce qu'elles invitent à revenir au geste – celui de la lecture, justement – qui fonde pour beaucoup l'engagement dans ce métier et dont il faut essayer de retrouver là, dans une forme de dénuement partagé, les ressorts premiers. J'évoquerai enfin et surtout un rituel qui scande depuis une douzaine d'années ma vie d'« italianiste », comme celle de beaucoup d'autres enseignants-chercheurs de l'université française. Chaque année, au printemps, la

⁵ J'ai étudié un cas peu connu de lecture académique de la poésie dans deux travaux (étude et édition) consacrés à une *Lezione* sur un texte du Tasse prononcé dans l'académie siennoise des *Filomati* : 2012 (54) et 2013 (57) [ces abréviations font référence à la *Bibliographie chronologique* qui se trouve à la fin de ce document].

publication des nouveaux programmes des concours de recrutement (CAPES et Agrégation), impose de nouveaux auteurs, de nouvelles œuvres, de nouvelles « questions » à l'attention de toute une communauté d'enseignants et d'étudiants, qui passeront ensuite plusieurs mois à lire, expliquer, commenter les mêmes textes pour préparer les épreuves des concours. À cette occasion sont aussi organisées des manifestations scientifiques (journées d'études, colloques), paraissent des ouvrages critiques ou des numéros spéciaux de revue, de nouvelles éditions ou des traductions des œuvres sont parfois publiées⁶. Assez intenses, bien qu'évidemment moins pour l'italien que pour d'autres disciplines, ces activités engagent une partie importante de la communauté universitaire dans un effort commun d'interprétation des textes ainsi que dans un travail de révision critique, et éventuellement de renouvellement, du *canon* des auteurs destinés à l'enseignement. Ce système, qui à ma connaissance n'a pas d'équivalent dans d'autres pays, présente certes quelques limites, par exemple le caractère très contraignant des épreuves des concours, ou le rythme de roulement des programmes, pas toujours compatible avec un travail approfondi sur les œuvres. Mais mon expérience directe – en tant qu'enseignant, organisateur de manifestations scientifiques et membre des jurys – m'a surtout permis de constater que cette forme de mise en commun des lectures est très enrichissante aussi bien pour les étudiants que pour les enseignants, y compris les spécialistes des auteurs inscrits au programme.

Ces considérations sur la place centrale que la lecture occuperait dans ma conception du métier d'enseignant-chercheur sont le fruit d'un effort de réflexion qui tient moins du bilan que de la rationalisation narrative, et qui comporte par conséquent – et c'est sans doute une règle du genre – une part non négligeable de réticence ou de projection rétrospective. Le fait est que, si j'exprime aujourd'hui quelques convictions sereines sur ce point, la question de la place que ma pratique pouvait laisser à la lecture m'a inspiré pendant des années surtout des doutes, des formes de bricolage, des tentatives pas tout à fait abouties. Je continue d'ailleurs de penser que, dans ce domaine, il n'y a pas de recette universelle et que chaque texte requiert une solution spécifique, demande un effort particulier pour trouver le meilleur équilibre entre effort d'objectivation et respect de la singularité de chaque lecture.

⁶ J'ai souvent contribué à ce genre de manifestations, notamment en organisant en 2005 (avec Paolo Grossi) une journée d'études sur *Michel-Ange poète et artiste*, dont les actes ont paru la même année (2005 (32)), et surtout en publiant chaque année au mois de février un numéro spécial de la revue *Chroniques italiennes* (six numéros 'concours' ont été publiés par mes soins depuis que j'assume la direction de la revue).

Les pages qui suivent rendront compte avec plus de détails, et sans en dissimuler les tortuosités, d'un parcours de recherche et d'enseignement qui dure depuis une vingtaine d'années et qui s'est déroulé dans trois pays – l'Italie d'abord, puis, brièvement, la Suisse, enfin et surtout la France. La présentation de ce parcours s'articulera en quatre moments, dans lesquels la lecture reviendra régulièrement, tantôt comme méthode, tantôt comme objet d'étude. Je montrerai d'abord comment une certaine méthode de lecture des textes, que j'appelle le *lire double*, m'a amené progressivement à l'appréhension plus large d'un moment capital dans la culture italienne et européenne, celui du *Classicisme*. J'évoquerai ensuite les recherches qui m'ont amené à explorer ce qu'on pourrait appeler la face sombre du Classicisme, ou en tout cas la crise d'une déclinaison particulièrement ambitieuse de ce paradigme, élaborée par le Tasse. Tout à la fois cognitive, morale et politique, cette crise se répercute dans la première réception de l'œuvre du Tasse, qui fait apparaître – à travers l'étude de quelques cas peu connus de *lecture créatrice* – autant de traces de normalisation que de prolongements des troublantes innovations *tassiane*. Le dernier moment du parcours sera consacré à deux genres littéraires que j'ai particulièrement étudiés et qui occupent une place centrale dans le système du Classicisme italien : la poésie lyrique et le poème chevaleresque. Pour chacun des deux genres j'essaierai de montrer comment ma méthode de lecture s'efforce d'allier analyse formelle, caractérisation historique, attention aux enjeux éthiques. Pour ce qui est de la poésie, l'étude de quelques voix singulières se détachant du chœur monotone du pétrarquisme fait apparaître une *quête de reconnaissance* qui caractérise aussi, à la même époque, d'autres écritures de la subjectivité, et notamment l'autobiographie naissante. Quant au poème chevaleresque, l'analyse narrative et générique permet d'en faire émerger des conflits qui, puissamment dramatisés chez le Tasse, prennent plutôt chez l'Arioste la forme d'un dialogue éthique ouvert et mouvant. C'est justement sur le *Roland furieux*, objet de mes recherches les plus récentes, que ce parcours s'achève, non sans avoir suggéré quelques prolongements d'une enquête, menée dans le travail inédit, sur la place que le poème de l'Arioste occupe dans une histoire de la sensibilité morale moderne.

Des « textes littéraires », vraiment ? (Convictions)

Avant d'aborder ce parcours, qui risque d'être long, je voudrais toutefois revenir sur deux points, pour les préciser et pour répondre aux questions qu'ils n'auront pas manqué d'inspirer à quelques lecteurs. Le premier concerne la place centrale que j'attribue dans ma démarche à la *lecture des textes*, expression qui pourrait sembler trahir une forme de naïveté méthodologique, voire comporter un contresens historique grave. Durant ces dernières décennies, l'approche sociologique a renouvelé profondément l'histoire littéraire en suggérant, entre autres choses, que les textes seraient à considérer plutôt comme des *gestes* visant à produire un *positionnement stratégique* de leur auteur dans un *champ* spécifique, qu'il s'agit de définir avec le plus de précision possible (en termes de genre littéraire, par exemple, ou de contexte historique et géographique, ou encore de situation sociale, institutionnelle ou politique). Les caractères formels et thématiques de tout « texte » – terme dont la neutralité suggérerait d'ailleurs une impossible extranéité à toute contingence – auraient donc une valeur avant tout *relationnelle*, par les affinités et les contrastes qu'ils suggèrent, par leur capacité à produire des écarts polémiques, des affiliations intéressées ou des distinctions prestigieuses. Cette approche, dans laquelle convergent objectivement la leçon de Dionisotti et celle de Bourdieu, et qui mobilise de manière stimulante les gisements érudits de la *scuola storica*, se révèle particulièrement efficace dans l'étude de certaines œuvres d'inspiration classique : alors que leur caractère imitatif et l'impersonnalité de leur style semblent les rendre réfractaires à l'explication de texte, ces œuvres peuvent, grâce à une contextualisation fine et contrastée, retrouver leur relief et leur force d'origine – que l'on pense, par exemple, aux études de Dionisotti sur Bembo ou sur Sannazaro.

Dans la mesure de mes possibilités, j'ai essayé de tenir compte de ces recommandations : certaines de mes études – par exemple celles sur Alessandro Piccolomini, sur la correspondance entre Berni et Michel-Ange, sur Gabriello Simeoni – s'inspirent clairement de ce modèle historiographique, alors que d'autres de mes travaux, comme le volume que j'ai coédité sur les *Vies d'écrivains, vies d'artistes*,

adoptent un parti pris encore plus franchement sociologique⁷. Je ne pense cependant pas que l'attention pour le contexte doive aboutir à une forme de scepticisme ou de nihilisme historique. Tout n'est pas relatif, relationnel ou stratégique dans un « texte » – terme que je ne vois d'ailleurs pas de raison de ne pas utiliser au moins de temps en temps, ne serait-ce que par la matérialité artisanale (texture verbale, tissage narratif) que son étymologie évoque. Lire les œuvres littéraires du passé comme si elles échappaient au moins en partie à leurs déterminations d'origine ne signifie pas forcément, comme certains le suggèrent, ne pas voir ce qu'il y aurait d'idéologique dans leurs aspirations à l'universalité et à la permanence. Ou bien s'adonner à une pratique, celle de l'*explication de texte* justement, qui, si elle est admissible dans le contexte pédagogique (et encore), n'aurait pas sa place dans un cadre « scientifique ». Cela signifie plutôt faire un pari que d'innombrables expériences de lecture encouragent à renouveler : le pari que les textes littéraires, en tout cas les meilleurs d'entre eux, présentent une densité et une complexité qui débordent le contexte où ils ont vu le jour et les intentions qui ont présidé à leur composition.

Mais le concept de « texte littéraire » ne comporterait-il pas une forme encore plus grave d'anachronisme et de naïveté méthodologique ? Voilà la deuxième objection possible, sur laquelle je souhaiterais m'arrêter maintenant avant de conclure cette introduction déjà trop longue. Depuis quelques décennies circule dans les études littéraires, et en France tout particulièrement, une forme radicale de scepticisme historique : la notion de littérature serait elle-même une construction, de surcroît relativement récente ; il faudrait donc éviter de l'utiliser, ou l'utiliser entre guillemets et avec prudence, quand on s'occupe des époques plus anciennes. Sans prétendre trancher un débat évidemment complexe, je vais essayer de dire brièvement ici pourquoi j'estime, au contraire, qu'il n'y a aucune raison de renoncer à utiliser cette notion pour parler de l'époque sur laquelle porte l'essentiel de mes travaux (15^e-17^e siècles). Si les propositions les plus diverses ont été faites quant à la date et au lieu de la prétendue *invention de la littérature* (la Grèce du 4^e siècle avant J.-C., la Rome d'Auguste, la deuxième moitié du 17^e en France, la publication de *Madame Bovary*....), il y a en revanche une certaine convergence, me semble-t-il, dans l'identification d'un tournant historique qui se situerait entre le 18^e et le 19^e siècle et qui se caractériserait par la naissance de l'*esthétique* en tant que domaine autonome et séparé. Cette évolution allait

⁷ 2011 (49-50) ; 2007 (43) ; 2016 (69) ; 2014 (58).

ensuite être perfectionnée, dans la deuxième moitié du 19^e siècle, par les différentes déclinaisons de la théorie de *l'art pour l'art*, et devait connaître ses prolongements les plus radicaux au 20^e siècle par des avant-gardes valorisant l'autonomie du signifiant et revendiquant l'intransitivité voire la réflexivité du langage littéraire.

Or il me semble que, quand on accuse d'anachronisme l'usage de la notion de littérature, c'est à ce sens restreint de la notion que l'on se réfère : celui selon lequel les œuvres littéraires n'auraient de valeur qu'« esthétique » et ne seraient susceptibles que d'une description ou d'un jugement « littéraires ». Cette idée de littérature – dont l'impact sur les pratiques réelles des lecteurs est d'ailleurs, selon moi, beaucoup plus limité qu'on ne le dit – ne s'applique évidemment pas aux œuvres littéraires écrites en Italie entre le 15^e et le 17^e siècle. Personne ne doute à l'époque qu'une œuvre littéraire ait un rapport étroit avec la connaissance et avec la morale, qu'elle puisse produire un effet sur la vie des individus ou des communautés. Suffisent à le démontrer plusieurs caractères que l'on observe dans les textes de cette époque : les larges intersections entre le code de la *poétique* et celui de la *rhétorique* ; les échanges incessants avec d'autres *savoirs* (la philosophie, la théologie, l'histoire...) ; le rapport très direct qui s'établit manifestement, dans plusieurs cas, entre une œuvre littéraire, une circonstance de la vie privée ou publique, une finalité pratique (consoler, convaincre, célébrer, condamner, obtenir réparation...).

La pluralité des dimensions, des valeurs, des usages des œuvres littéraires de cette époque – pluralité que valorisent les travaux de plusieurs centres de recherche dédiés à la Renaissance italienne, et singulièrement ceux du CIRRI (« Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne ») auquel j'appartiens depuis une quinzaine d'années – est de nature à encourager un usage extensif de la notion de littérature, un usage qui, de fait, finit par l'identifier à celle de « culture ». Un éminent spécialiste de la Renaissance italienne, Mario Pozzi, a ainsi pu écrire récemment, dans l'introduction à un manuel de littérature italienne, que par « *letteratura* » on entendait à cette époque « ogni forma di conoscenza e di espressione scritta », et que « *Letteratura* era [anche] l'attività intellettuale volta all'acquisto di cultura e quindi la cultura stessa, la dottrina, l'erudizione, l'istruzione »⁸. Il est vrai que cette définition extensive, en plus de produire un dépaysement bénéfique pour le lecteur

⁸ M. Pozzi, E. Mattioda, *Introduzione alla letteratura italiana. Istituzioni, periodizzazioni, strumenti*, Torino, UTET, 2002, p. 5.

contemporain, rend compte d'une situation où les frontières de la littérature s'avèrent poreuses ou sont souvent brouillées, notamment par des genres qui connaissent à cette époque un essor considérable, comme le dialogue, le traité, les *ricordi*, l'historiographie, l'épistolographie... Je ne crois pas pour autant que la littérature de cette époque soit entièrement soluble dans la « culture ». Son absence de véritable *autonomie* ne signifie pas qu'elle ne se distingue pas des autres discours et des autres pratiques par une forme de *spécificité*. S'il est vrai que la littérature élabore une vision du monde et qu'elle est susceptible d'agir sur le monde, s'il est vrai par ailleurs qu'elle aborde des sujets relevant aussi de la morale, de la politique, de la théologie, il n'en demeure pas moins qu'elle le fait de manière spécifique, selon un logique et avec des effets qui lui sont propres.

La définition de cette spécificité n'est pas du ressort de ce texte, et ne serait d'ailleurs pas à la portée de mes capacités théoriques. Je me bornerai à dire que, dans le débat opposant sur ce point les « constructivistes » et les « essentialistes », je me rangerais plutôt du côté de ces derniers : je considère en d'autres termes que, s'il ne faut certainement pas sous-estimer le pouvoir des conventions (qui définissent, à une époque donnée, ce qui est *littéraire* et ce qui ne l'est pas), il existerait des caractères propres de la littéarité, des traits intrinsèques et distinctifs que l'on peut retrouver, selon des dosages différents, dans les textes littéraires de toutes les cultures et de toutes les époques. Sans pouvoir évidemment en dresser une liste exhaustive, je dirais que mon expérience de lecteur me rend particulièrement sensible à deux de ces traits : d'une part, le statut *fictionnel*, c'est-à-dire intermédiaire, ou plutôt séparé, suspendu, indifférent, par rapport à l'alternative sèche que pose la pensée rationnelle entre *vrai* et *faux* ; de l'autre, la densité *figurale*, c'est à dire le recours massif aux figures rhétoriques, avec ce que cela comporte d'entorses au principe d'identité, d'ambiguïté logique et parfois d'ambivalence morale.

La focalisation sur ces deux traits tient sans doute en partie au fait qu'ils sont bien représentés dans les deux genres littéraires sur lesquels j'ai le plus travaillé – le roman chevaleresque et la poésie lyrique – et dont le statut littéraire, ou si l'on préfère « poétique », ne fait aucun doute, pour le coup, aux yeux des hommes des 15^e-17^e siècles. Mais si je les évoque ici, c'est surtout parce qu'ils me semblent les mieux à même d'expliquer, en la rattachant au fonctionnement profond de la psyché humaine, pourquoi la littérature, quel que soit le nom qu'on lui donne, produit une forme singulière, et

apparemment irremplaçable, de plaisir et de connaissance. Je fais allusion ici aux idées du théoricien italien Francesco Orlando, qui a proposé d'identifier *littérarité* et « tasso di figurality » et qui a surtout souligné de manière suggestive les affinités existant entre le fonctionnement du texte littéraire et celui de l'Inconscient, qui se caractériserait, selon la modélisation psychanalytique qu'en a proposée Ignacio Matte Blanco, par un logique essentiellement *symétrique* (absence du principe d'identité, confusion entre extérieur et intérieur, condensation, déplacement, atemporalité)⁹. Mais je pense aussi à la notion d'« espace transitionnel » ou « potentiel » qui, selon un autre grand psychanalyste, Donald Winnicott, joue un rôle capital dans le développement psychique de l'enfant en rendant possible la transition entre sujet et objet, entre sentiment initial de toute-puissance et expérience angoissante d'un monde objectif indépendant de ses désirs et échappant à son contrôle. Plus tard, selon Winnicott, cet espace devient celui du jeu, de la culture, de toute activité intellectuelle désintéressée, où l'individu trouve une forme de repos psychique qui n'est pas moins importante pour l'adulte que pour l'enfant ; mais les affinités sont particulièrement frappantes avec la littérature (et notamment avec la littérature de *fiction*), avec ce mélange unique de subjectif et d'objectif qu'elle rend possible non seulement par l'écriture mais aussi par la lecture et par le jeu, solitaire ou collectif, de l'interprétation¹⁰.

Bien plus long que prévu, ce développement aura permis de mieux comprendre, j'espère, sur quoi repose mon attachement à la *lecture des textes littéraires*, pratique qui est étrangement, dans les études littéraires d'aujourd'hui, moins centrale qu'on pourrait le croire. Dans mes travaux, certes, je n'oublie pas que l'étude des œuvres littéraires du passé peut donner une contribution précieuse à l'histoire sociale des pratiques, des institutions, des acteurs culturels. Ni qu'elle offre également, du fait de son interdisciplinarité constitutive, un accès privilégié à la mentalité, aux concepts, aux débats éthiques, à la pensée politique, plus largement à la culture d'une époque. Mais

⁹ Parmi les ouvrages composant le « cycle freudien » de Francesco Orlando on retiendra surtout *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, Einaudi, 1987) et *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (ibid., 1997). Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, nuova edizione con prefazione di R. Bodei, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁰ Parmi les nombreux textes de Winnicott où ce concept est développé, je me fonde surtout sur la présentation synthétique qu'en propose l'essai de 1971 *Playing and Reality (Jeu et réalité. L'espace potentiel*, trad. de C. Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1975). L'intérêt des théories de Winnicott dans le travail sur la littérature est démontré de manière stimulante, et dans une perspective un peu différente de celle que j'évoque ici, dans le livre récent d'Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre*, Paris, Gallimard, 2016.

j'essaie surtout, par mon travail sur les textes, de garder autant que possible le contact avec ces dimensions essentielles qui font pour moi, de la lecture des textes littéraires, une activité irremplaçable.

Lire double, du Tasse au Classicisme

Lire double : questions de méthode

Mûri assez tôt dans mon parcours de formation, le choix de concentrer mes recherches sur la *Jérusalem délivrée* du Tasse a été davantage le choix d'une œuvre que celui d'une époque de la littérature italienne. Certes, mon hésitation prolongée entre les lettres classiques et les lettres modernes a dû contribuer à faire porter mon choix sur l'époque de la culture italienne la plus imprégnée par la mémoire des auteurs classiques ; mais l'impulsion décisive est venue du souvenir d'une lecture enthousiasmante faite au lycée, ainsi que de l'intuition encore vague que le statut canonique du poème du Tasse cachait des tensions et des fragilités qu'il serait intéressant d'explorer. De même, l'outil méthodologique que j'ai d'emblée privilégié pour cette exploration – et que j'appellerai pour l'instant *l'analyse intertextuelle* – a beau paraître le plus idoine à l'étude d'une œuvre aussi profondément façonnée par *l'imitatio*, curieusement, ce choix n'a pas été déterminé par la poétique inhérente au texte du Tasse mais par des convictions méthodologiques plus générales, qui ont marqué ma formation et qui sous-tendent encore aujourd'hui, malgré des évolutions importantes, ma manière de travailler sur les textes. Je commencerai donc par exposer ces convictions méthodologiques à travers une présentation succincte de mes premiers travaux sur la *Jérusalem délivrée*. Je montrerai ensuite comment ces recherches, en s'élargissant et en se diversifiant, m'ont amené à proposer quelques pistes pour une interprétation plus globale de l'œuvre du Tasse. Je parlerai enfin de la manière dont cette attention monographique s'est doublée au fil du temps de l'intérêt plus général pour un moment de la culture italienne et européenne, le Classicisme, dont j'ai essayé, à partir de mes lectures, de définir quelques lignes de force et quelques points de tension.

Souvent qualifiée d'*intertextuelle*, la méthode d'analyse des textes qui dominait dans les années de ma formation italienne n'avait en réalité qu'un vague rapport avec la notion d'*intertextualité*, forgée à la fin des années soixante par le structuralisme français (notamment dans les travaux de J. Kristeva). Bien loin de traduire une contestation

radicale de l'unité du texte, censée se dissoudre au croisement de multiples interactions textuelles, cette méthode était en fait l'avatar d'une pratique philologique traditionnelle, consistant à se servir des *loci paralleli* pour mieux interpréter chaque texte et valoriser sa singularité. Apparentée également à la *Quellenforschung* positiviste, elle s'en démarquait cependant par la priorité accordée à la mémoire verbale – par opposition à de plus vagues « influences » – et en général à la textualité, considérée comme la dimension à privilégier dans une étude des œuvres littéraires qui se voulait affranchie de l'illusion référentielle comme des généralisations esthétiques et historiographiques (« poétiques », « courants », « époques »). On peut même voir dans cette approche – où se confondent les apports de la sémiologie (C. Segre, M. Corti), de la philologie classique (G. Pasquali, G. B. Conte, A. Barchiesi), de la linguistique (G. Nencioni) et de la stylistique (L. Blasucci)¹¹ – une tentative de réaliser une sorte d'*histoire littéraire immanente*, où la place d'un texte dans l'histoire littéraire se donnerait à lire directement dans sa matière verbale, à travers le jeu dialectique des relations qu'il entretient avec d'autres textes.

Assez fidèles à cette approche, mes premières recherches sur le Tasse se fondent donc sur une pratique que l'on pourrait appeler facétieusement le *lire double* (on lirait double comme on voit double) et qui consiste à lire deux textes à la fois, en parallèle, ou plutôt l'un en surimpression de l'autre, pour faire apparaître des points de contacts entre les deux. Dans cette méthode, on commence par mener une quête longue et minutieuse, récompensée par l'émotion de quelque « *agnizione di lettura* » (G. Nencioni), puis on classe les contacts ainsi repérés et on essaie enfin de parvenir à une caractérisation globale de la relation que ces contacts dessinent. Le choix des auteurs sur lesquels ont porté mes premiers exercices de ce genre – Dante, Pétrarque, l'Arioste – peut surprendre : écrivains *volgari*, ils sont en effet étrangers à la prestigieuse généalogie gréco-latine que le poème du Tasse met en valeur ; par ailleurs, leurs œuvres ne relèvent pas du genre littéraire dont la *Jérusalem délivrée* se veut l'incarnation irréprochable, le « poème héroïque », et l'une d'entre elles, le *Roland furieux*, est même

¹¹ Je ne cite ici, tirés d'une bibliographies immense, que quelques titres qui ont compté dans ma première formation : Alessandro Barchiesi, *La traccia del modello. Effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa, Giardini, 1984 ; Luigi Blasucci, « La *Commedia* come fonte linguistica e stilistica del *Furioso* », in Id., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 121-62 ; Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974 ; Id., *Virgilio, il genere e i suoi confini*, Milano, Garzanti, 1984 ; Maria Corti, « Per una tipologia dell'intertestualità dantesca », in Ead., *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale, Percorsi dell'invenzione, e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 83-94 ; Giovanni Nencioni, « Agnizioni di lettura », in *Strumenti critici*, I, 2, 1967, p. 191-98 ; Giorgio Pasquali, « Arte allusiva », in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, vol. 2, p. 275-83 ; Cesare Segre, « Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto : la *Commedia* », in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 51-83.

présentée explicitement par le Tasse comme un anti-modèle dont il faudrait se démarquer. L'une des ambitions de cette méthode est en effet de saisir, en dépit et au-dessous des postures officielles des auteurs, une vérité profonde du texte, de traquer les continuités silencieuses, les allégeances inavouables à d'autres auteurs. Mais ce type de lecture vise aussi à réactiver des stratégies de signification que le texte avait programmées et que le passage du temps a rendu inopérantes : pour cela, il faut restituer tout leur relief aux citations, rendre explicites les allusions, éclairer les effets de sens complexes que peut produire l'enchevêtrement dense des mémoires.

Trois déclinaisons d'une seule méthode

C'est en tout cas dans trois domaines principaux que ces premiers exercices de *lecture double*, comme ceux qui les ont suivis, voulaient contribuer à la compréhension de l'œuvre du Tasse : a) l'interprétation de passages ambigus ou dont la complexité aurait été sous-estimée ; b) l'étude de la langue littéraire ; c) l'analyse générique.

a) L'article intitulé *Colombo e il « volo » di Ulisse*¹² se présente comme une tentative d'explication d'un lieu célèbre du chant XV de la *Jérusalem délivrée*, l'éloge de Christophe Colomb prononcé sous la forme d'une prophétie par le personnage allégorique de la Fortune. Clair dans sa formulation, ce passage révèle selon moi des tensions intéressantes quand on explore de près le réseau de mémoires qui le rattache à un autre lieu non moins célèbre, et d'ailleurs explicitement évoqué dans le texte : le récit du voyage d'Ulysse dans le XXVI^e chant de *l'Enfer*. Autour de la métaphore du « volo », que le Tasse reprend et développe ici, on observe en effet une condensation de plusieurs passages de Dante, ce qui amène d'abord la confusion troublante puis la distinction nécessaire entre le « folle volo » d'Ulysse, chargé d'erreur et d'*hybris*, et le « santo volo » de Colomb qui serait, lui, aussi rectiligne et providentiel que celui de l'aigle impérial (*Paradis VI*). Valorisant une dimension quasiment subliminaire de la lecture (ce que mes travaux successifs feront moins), mon analyse montre donc comment les réminiscences de la *Comédie* peuvent contribuer à évoquer, dans l'espace limité de quelques strophes, les grandes oppositions qui structurent le poème.

b) Ce travail voulait aussi illustrer la manière dont le Tasse se sert de Dante pour construire un nouveau langage pour la poésie épique en langue vernaculaire : en

¹² 1992 (2).

empruntant à la *Comédie* certains archaïsmes et néologismes, des *iuncturae* singulières, des ellipses syntaxiques et des métaphores insolites, l'auteur de la *Jérusalem* utilise Dante comme une source de « *peregrino* » venant rompre la fluidité monotone du *narrare in ottave* traditionnel. Mais c'est surtout la relation avec Pétrarque – que j'ai étudiée dans mon mémoire de maîtrise¹³ puis, de manière plus ponctuelle, dans quelques autres travaux – qui se révèle intéressante sous l'angle de l'analyse linguistique et stylistique. En synthétisant à l'extrême les résultats d'une enquête très large, élargie encore par la prise en compte de nombreux représentants du pétrarquisme *cinquecentesco* (dont Bembo, Sannazar, B. Tasso, Della Casa, Guidiccioni, Molza, Rota, Venier...), on peut affirmer que le *petrarchismo epico tassiano* (c'était le titre de mon mémoire) se caractérise notamment par trois tendances. Sur le plan du lexique et de l'invention métaphorique, le Tasse tend en quelque sorte à affranchir Pétrarque de sa tutelle *bembiana*, aussi bien en privilégiant les traits de plurilinguisme et de difformité de l'archétype qu'en valorisant quelques expériences marginales du pétrarquisme contemporain. Dans le domaine de la *dispositio* rhétorique, en revanche, on observe un usage des figures de l'équilibre – *dittologia*, antithèse, *rapportatio* – qui se démarque de celui que l'exemple de l'Arioste avait contribué à imposer dans la poésie narrative du 16^e siècle : alors que Pétrarque était dans le *Roland furieux* le modèle d'une harmonisation relativement indifférenciée du style narratif, on assiste chez le Tasse à une forme de polarisation, puisque la géométrie pétrarquienne est tantôt exacerbée par une orchestration pathétique et exclamative, tantôt subtilement désamorcée par des décalages syntaxiques ou des ruptures de rythme. On remarque, enfin, la tendance à donner à certains motifs ou à certaines images illustrant chez Pétrarque la phénoménologie amoureuse – le combat, le triomphe, la métamorphose... – le caractère concret et l'évidence dramatique de véritables épisodes narratifs, ou à provoquer, entre le sens littéral et le sens métaphorique de certains mots (le « *piaghe* », i « *colpi* »...), des courts-circuits qu'exploite la rhétorique ingénieuse des personnages ou du narrateur.

c) La concentration des réminiscences pétrarquiennes dans la description ou dans les discours de certains personnages du poème – surtout Tancredi et Herminie – peut induire à considérer ceux-ci comme les représentants d'un *ethos* pétrarquien leur conférant une trouble modernité morale, par opposition au schématisme exemplaire

¹³ *Aspetti del petrarchismo epico tassiano*, tesi di laurea in Letteratura Italiana (relatore : Prof. Marco Santagata), Università degli Studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno Accademico 1993-1994.

d'autres figures (Renaud en particulier). Dans ce travail comme dans d'autres, j'ai préféré cependant, suivant les indications méthodologiques du latiniste G. B. Conte, raisonner en termes d'interaction entre *genres littéraires* : quand elle s'organise en des formes particulièrement cohérentes, la mémoire poétique peut en effet évoquer non seulement un texte ou un auteur donnés, mais le genre dont ce texte ou cet auteur sont considérés comme des incarnations exemplaires. Mûrie au contact d'une poésie extrêmement consciente d'elle-même et de ses rapports avec la tradition (celle de Virgile et d'Ovide en particulier), cette approche ne paraît pas moins pertinente pour un auteur comme le Tasse, écrivant son poème après des décennies d'un débat sur les genres qu'il a lui-même alimenté par plusieurs écrits théoriques. Cela n'implique pas pour autant que, dans la mesure où elle évoque des interactions génériques complexes, la mémoire poétique se cantonne dans une dimension purement ludique ou s'enferme dans une réflexivité précieuse, « alexandrine ». S'il est vrai que la codification générique consiste à articuler certains traits formels à une vision du monde et à une axiologie morale, le jeu avec les genres peut être un jeu extrêmement sérieux. Chez le Tasse, en particulier, le genre de la *lirica*, dont la poésie de Pétrarque est l'incarnation exemplaire, est l'objet d'une réflexion qui mobilise volontiers des catégories morales (*vaghezza, mollezza...*) : sa présence dans une épopée catholique ne va donc pas de soi, surtout qu'elle véhicule aussi l'expression d'une subjectivité passionnelle et d'une activité imaginative qui ne sont pas facilement compatibles avec l'engagement actif dans le projet commun de la croisade.

La question du genre est évidemment au cœur de la relation entre l'Arioste et le Tasse, à laquelle j'ai consacré une étude menée selon la même méthode (*Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella « Liberata »*)¹⁴. Alors que dans la critique récente sur la *Jérusalem délivrée* domine l'idée d'une opposition radicale entre l'épopée et le roman – le deuxième ne pouvant être accueilli par la première que comme une menace à vaincre ou une tentation à surmonter –, j'ai souhaité me focaliser ici sur une autre forme d'interaction, certes plus marginale, entre les deux genres. Une forte concentration d'éléments issus de la tradition romanesque – du *Roland furieux* mais aussi de certains de ses émules *cinquecenteschi*, par exemple le *Girone* de L. Alamanni et l'*Amadigi* de B. Tasso – a attiré mon attention sur l'épisode du Mage d'Ascalon (XIV-XVI), dont le caractère romanesque se manifeste à plusieurs niveaux : la qualité d'« ermite » du

¹⁴ 1995 (5).

personnage qui en est le protagoniste, ses compétences magiques, la description des lieux prodigieux qu'il habite, la nature désertique des espaces qu'il fréquente, les émotions narratives (*suspense*, *surprise*) qui lui sont associées. L'étude de cet épisode révèle une stratégie qui tend à inscrire les distinctions génériques dans une topographie imaginaire clairement structurée, et en même temps à ménager des zones de frontière habitées par de fascinantes figures de médiateurs. L'analyse minutieuse de l'écriture narrative du Tasse fait ainsi apparaître un souci de continuité par rapport à une tradition connue et appréciée du public, l'envie de préserver certains reflexes et certains plaisirs de lecture. Plutôt que d'une véritable censure, le genre romanesque ferait donc ici l'objet d'une utilisation circonscrite et répondant à de nouveaux objectifs.

Le Tasse : de l'exploration à la tentative de synthèse

L'intérêt pour le genre, l'attention à la dimension linguistique et rhétorique, la visée éminemment interprétative caractérisent aussi les autres travaux qu'à partir de là, et au cours d'une bonne vingtaine d'années, j'ai consacrés à l'œuvre du Tasse. Si mon attention s'est surtout focalisée sur la *Jérusalem*, je me suis également penché – sans véritable souci d'exhaustivité mais en fonction des occasions et des parcours de lecture – sur la plupart des autres œuvres et sur presque tous les genres que l'auteur a pratiqués : la poésie lyrique, le théâtre pastoral (*l'Aminta*), la tragédie (*Il Re Torrismondo*), le dialogue philosophique, l'épistolographie. Cet élargissement progressif s'est accompagné d'une multiplication et d'une diversification des « intertextes » étudiés, parmi lesquels on remarque cependant une prédominance nette de l'antiquité grecque et latine. S'agissant de la *Jérusalem délivrée*, par exemple, j'ai analysé le rapport étroit qui s'établit entre *l'Ars amandi* d'Ovide et la description des arts séducteurs d'Armide (chants IV-V) ; ou bien l'usage qui est fait, autour du personnage de Clorinde, de motifs thématiques ou de schémas narratifs inspirés des *Ethiopiennes* d'Héliodore (la conception miraculeuse, l'identité secrète, la reconnaissance *in limine mortis*)¹⁵. La mémoire d'un roman grec – *Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatius – est aussi au cœur de l'étude que j'ai consacrée aux « sources grecques » de *l'Aminta*, où j'examine le faisceau d'influences littéraires anciennes (dont celles de Théocrite et de Moschos) qui

¹⁵ 1999 (18), 2012 (53).

convergent dans le motif de l'abeille médiatrice d'amour¹⁶. Pour ce qui est de la poésie lyrique, j'ai commenté l'influence qu'exercent sur le Tasse, s'agissant notamment de l'usage de la mythologie, aussi bien la poésie de l'exil d'Ovide que l'exemple d'un poète contemporain, A. Caro¹⁷. Un mélange d'influences classiques et modernes se reconnaît aussi dans la texture éminemment lyrique de certaines sections du *Re Torrismondo*, comme j'ai eu l'occasion de le souligner en commentant une édition récente de la tragédie¹⁸. Et la densité des citations et des allusions rend particulièrement nécessaire, pour les *Lettere poetiche*, le travail d'annotation, auquel j'ai contribué, de manière très marginale, en précisant le sens de quelques allusions au débat théorique contemporain et en identifiant des citations poétiques masquées qui introduisent une touche d'humour dans cet échange par ailleurs si grave¹⁹. Enfin, sur le versant philosophique, mon étude sur *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine* révèle la trace profonde qu'a laissée dans le dialogue un texte du philosophe néoplatonicien Proclus, publié par Ficin sous le titre *De anima et daemone*, tout en faisant interagir cette influence avec celle, peut-être moins attendue, que semble exercer sur le même texte le courant du scepticisme chrétien, représenté notamment par l'*Examen vanitatis doctrinae gentium* de Jean-François Pic de la Mirandole²⁰.

Inédites pour certaines, ces indications peuvent nous fournir quelques renseignements sur les lectures du Tasse, dont la bibliothèque a été dispersée – n'en survivent aujourd'hui que quelques dizaines d'ouvrages annotés, les *postillati*. Sans méconnaître l'intérêt historique autonome que peut présenter l'étude de la culture d'un auteur, j'avoue toutefois une certaine perplexité face à la démarche critique – assez répandue aujourd'hui, surtout en Italie, dans les études sur le Tasse et sur d'autres auteurs de la même époque – consistant à étudier les textes pour y chercher les « indices » ou les « traces » de certaines lectures, quel que soit par ailleurs l'usage qui est fait de ces lectures dans le texte en question : comme si ce n'était pas, justement, pour mieux comprendre les textes que nous nous intéressions aux lectures de leurs auteurs... Cette curieuse inversion logique va souvent de pair avec ce qui est à mes yeux une confusion regrettable entre la « valeur » d'un texte et l'abondance de lectures dont il serait le résultat : renversement parfait d'un préjugé *idealistico*, cette valorisation naïve

¹⁶ 2003 (25).

¹⁷ 2011 (51).

¹⁸ 1996 (6).

¹⁹ 1997 (13).

²⁰ 2002 (24).

de la « richesse érudite » des œuvres littéraires, plus fréquente qu'il n'y paraît, n'est selon moi que l'aveu involontaire d'une forme d'aliénation, l'interprète finissant par mesurer la valeur de l'œuvre qu'il étudie à la quantité de patient travail érudit que son étude lui a coûtée...

Si je fais état de ces divergences, c'est parce qu'elles révèlent selon moi une difficulté objective dans l'appréciation critique de ces phénomènes. Dans une civilisation de l'*imitatio*, en effet, il n'est pas toujours aisé de distinguer entre l'*appropriation* d'un certain héritage culturel par un auteur et l'*utilisation* que celui-ci en fait à des fins personnelles. Aussi, dans le cas qui nous occupe, ne fait-il aucun doute que l'importance de l'œuvre du Tasse tient en partie à l'étendue et à la singularité de la culture dont elle est le reflet, et qui frappe aussi par l'éclectisme avec lequel s'y mélangent poésie alexandrine et philosophie néo-platonicienne, romans grecs et sermons patristiques, commentaires d'Aristote et ouvrages sur les obélisques... Il est vrai aussi que, chez notre auteur, l'art de l'*imitatio* semble parfois avoir une valeur en soi : dans ses écrits en vers comme en prose, les citations s'exhibent volontiers comme de prestigieux blasons, l'assemblage hétéroclite des sources se donne à voir dans son caractère composite, comme une marqueterie précieuse – pour reprendre une image de Galilée souvent exploitée par la critique – révélant l'habileté de l'artisan qui l'a réalisée. Mais les œuvres littéraires et les écrits théoriques du Tasse, et en particulier ceux de ses premières années, témoignent aussi d'une conviction ferme et lucide quant au caractère *actif* et *dialectique* de l'*imitatio*, conçue comme une opération qui tient moins de la duplication que du *dialogue* et qui cherche par ailleurs un compromis difficile entre autorité des classiques et force des conventions modernes.

Le relevé des « intertextes » ne peut donc être, selon moi, que la première étape de l'analyse de l'œuvre, laquelle ne se résume pas à la somme de ses « sources » et dont il faut essayer de reconnaître la logique interne et les intentions propres, sous l'angle notamment de l'expérimentation générique. Aussi, pour reprendre quelques-uns des exemples évoqués plus haut, la citation de quelque vers de l'*Ars amandi* d'Ovide dans la description des « arts » d'Armide produit-elle la stylisation moralisatrice d'un épisode topique de la tradition chevaleresque – la séduction des chevaliers chrétiens par une ravissante sarrasine – et en même temps s'insère-t-elle, à travers la figure de Protée, dans une isotopie symbolique que le texte du poème développe avec cohérence pour suggérer la proximité troublante entre séduction, rhétorique et poésie. L'interaction

avec le modèle des *Ethiopiennes*, en revanche, permet de mieux analyser la tension entre logique providentielle et destin tragique qui est au cœur de l'épisode de Clorinde. Si le Tasse y reprend des éléments de l'intrigue centrale du roman d'Héliodore, c'est parce qu'il reconnaît dans celle-ci la traduction narrative d'une forme de rationalité providentielle : il s'inspire donc du dénouement des *Ethiopiennes* pour réduire à l'ordre le « désordre » – à la fois religieux et sexuel – qu'incarne le personnage de Clorinde, chrétienne devenue musulmane, femme ayant adopté des mœurs viriles. Sauf que dans la *Jérusalem*, cette rationalité providentielle entre en conflit avec la liberté que revendique la guerrière, dont la grandeur morale s'exprime aussi par la loyauté dont elle fait preuve vis-à-vis de son éducation musulmane, laquelle ne serait, en bonne logique providentielle, qu'un accident de parcours négligeable ou un faux-semblant venu parasiter sa vraie identité de chrétienne. L'incompatibilité entre ces deux niveaux de lecture donne lieu à une situation proprement tragique, ce que le Tasse souligne en restituant sa valeur d'origine, lors de la mort de l'héroïne, au dispositif dont usait Héliodore (une *anagnorisis* entraînant une *péripétie*)²¹. Quant à *l'Aminta*, la reprise allusive de plusieurs textes grecs y est d'abord l'instrument d'une promotion classicisante du drame pastoral, par laquelle le texte du jeune Tasse se démarque de ses prédécesseurs ferrarais qui étaient, de ce point de vue, bien plus ternes. Mais la convergence de ces sources autour de quelques motifs récurrents que catalyse l'image de l'abeille – la dissimulation insidieuse et la tromperie innocente, la proximité et la réversibilité entre *dolce* et *amaro...* – révèle la cohérence d'un dessein qui dépasse l'éclectisme décoratif de la citation et nous dit quelque chose de la singularité générique de *l'Aminta*, idylle « alexandrine » dissimulant les menaces de la tragédie, tragédie en puissance se soldant par une malicieuse épigramme.

Ces quelques expériences de *lecture double* ont contribué – avec d'autres que j'évoquerai plus loin – à façonner une idée d'ensemble de l'œuvre du Tasse dont j'ai essayé de rendre compte dans une brève monographie critique publiée en 2009²². Cet ouvrage, paru dans une série de « profils d'histoire littéraire » dirigée par l'historien de la littérature Andrea Battistini, se destine explicitement aux étudiants du premier cycle des formations littéraires italiennes : sa vocation première est donc de fournir au lecteur une présentation de l'auteur aussi informée qu'équilibrée, tenant compte de l'histoire

²¹ 2012 (53), p. 293.

²² 2009 (47).

longue de sa réception mais aussi des apports critiques les plus récents. Ce genre d'exercice oblige ainsi à un effort de synthèse qui n'est pas moins utile pour le lecteur que pour l'auteur, contraint de s'arracher à la familiarité confortable avec son objet d'étude et de trouver la distance et le point de vue qui feront le mieux apparaître l'intérêt de celui-ci – car il s'agit aussi, et malgré le statut canonique des auteurs auxquels les livres de ce genre sont consacrés, d'éveiller chez le lecteur un nouvel intérêt pour leurs œuvres. Dans le cas du Tasse, j'ai cru identifier un trait essentiel de sa personnalité intellectuelle dans une forme d'*aspiration à la totalité*, qui explique la richesse mais aussi la fragilité de son œuvre. S'enracinant dans la grande diversité des milieux où se déroule la formation de l'auteur, cette aspiration trouve son lieu d'expression privilégié dans la littérature et se manifeste tout particulièrement dans deux domaines : l'articulation entre littérature et savoir et le rapport entre modèles anciens et écriture moderne.

Caractérisée par une mobilité précoce qui le fait échapper à toute empreinte régionale précise, la formation du jeune Tasse se déroule au contact de plusieurs milieux – la cour, l'académie, l'université, le monde de l'édition – qui resteront longtemps l'horizon multiple d'une activité littéraire aspirant à concilier diverses exigences et à atteindre des publics variés. Marqué par une formation universitaire de haut niveau, le Tasse ne peut que respecter la « norme » qu'Aristote incarne à l'époque dans tous les domaines de la culture ; mais il n'en demeure pas moins sensible à l'importance de l'« *uso moderno* » qui règne à la cour et que valorisent aussi les stratégies de l'édition contemporaine, notamment vénitienne. Par ailleurs, la quête de l'approbation des « *intendenti* » et l'espoir de la reconnaissance des princes vont de pair chez lui avec le désir de conquérir un vaste lectorat *mezzano*, un public plutôt laïc, cherchant dans la lecture avant tout une source de *diletto*, cultivé sans être érudit, intéressé aux questions morales mais exempt de tout dogmatisme. Enfin, tout à fait conscient du rôle qu'un poète de cour est censé jouer dans la légitimation du pouvoir princier, notre auteur reste attaché à l'idée que la littérature puisse être aussi le lieu d'une recherche esthétique et éthique rigoureuse et relativement autonome.

Ce ne sont pas là les éléments d'un éclectisme opportuniste au service du succès, même si l'ambition du Tasse fut toujours très grande. Il s'agit plutôt, selon moi, d'un remarquable effort de synthèse, d'harmonisation des contraires, destiné à réaliser une œuvre aussi universelle que possible et à embrasser, grâce à une formule structurelle

rigoureuse, la représentation d'une totalité traversée par de profonds conflits. Cette recherche trouve son lieu d'expression privilégié dans le genre du poème narratif, que le Tasse compare de manière éloquente à un « *piccolo mondo* » et auquel il consacre tout au long de sa vie un travail infatigable de réflexion et d'expérimentation. Mais elle se manifeste aussi dans son ambition précoce de se mesurer avec tous les principaux genres littéraires issus de l'héritage classique pour en proposer une interprétation renouvelée – dimension parfois méconnue et que j'ai essayé de valoriser dans mon étude, en consacrant de longs développements à la poésie lyrique, aux œuvres théâtrales, à l'écriture dialogique.

Dans ses différentes formes d'expression, l'écriture littéraire est toujours pour le Tasse un instrument de connaissance et d'expérience morale : elle doit donc être nourrie par les apports de diverses disciplines, de l'histoire à la théologie, de la « philosophie naturelle » à l'éthique, de la politique à la cosmographie. En même temps, et à une époque où la littérature est de plus en plus menacée par des conceptions rigides de la vérité et de la morale, le Tasse défend aussi avec intelligence la spécificité du langage littéraire, plus à même selon lui de produire une signification universelle et de rendre compte de la complexité du réel. Dans la première partie de sa carrière, cette position s'articule autour de la revendication, pratique comme théorique, d'une « *licenza del fingere* » (légitimité de la fiction) tempérée par un effort de vraisemblance et protégée contre le corrosif de l'ironie. Le respect du vraisemblable – critère élaboré à partir d'une évaluation lucide des opinions et des valeurs du public contemporain – rend en effet possible cette adhésion profonde au texte qui est nécessaire selon le Tasse pour que la littérature déploie pleinement son efficacité cognitive et morale. Grâce à l'identification empathique avec les personnages et à l'efficacité hypnotique des images, secondées par les artifices de la *motio affectuum* et de l'*evidentia*, la poésie peut selon lui devenir une expérience intense, et peut-être cathartique, des conflits qui traversent la condition humaine.

Cette recherche d'efficacité profonde, avec ce qu'elle suppose d'ancrage dans le présent et de liens avec les attentes du public contemporain, explique selon moi aussi la manière dont le Tasse interprète l'*imitatio* des modèles classiques. Absolument centrale dans sa poétique, et déclinée comme nous l'avons vu non sans un goût certain pour l'érudition *peregrina*, cette pratique tend en effet dans ses œuvres à se présenter sous une forme résolument « euristique ». Par cette expression, que j'emprunte au critique

américain Thomas M. Greene, je veux évoquer un type d'*imitatio* qui consiste non pas dans la reproduction « liturgique » d'un modèle considéré comme sacré, mais dans la relation dialectique qui s'établit avec un texte dont on exalte l'exemplarité en même temps que l'on reconnaît sa nature « séculière », historiquement déterminée, et donc la possibilité de s'en détacher²³. Aussi la *Jérusalem délivrée* exhibe-t-elle sa propre généalogie littéraire, en attirant l'attention du lecteur sur ses modèles, et en même temps met en scène sa distance par rapport à ceux-ci à travers une stratégie de modernisation et d'*aggiornamento*. Le lecteur est invité à reconnaître les allusions au texte classique – par exemple l'écho de l'*incipit* de l'*Enéide* (*arma virumque cano*) que l'on entend dans le premier vers de la *Jérusalem* (*Canto l'arme pietose e il capitano*) – et simultanément à percevoir le décalage que le travail poétique de l'auteur moderne a creusé entre les deux textes en termes de langage, de sensibilité, de vision du monde : rien que dans ce premier vers, par exemple, on est frappé par le terme moderne et presque technique de *capitano*, qui écorcha les oreilles de plusieurs lecteurs puristes du poème, mais aussi et surtout par l'adjectif *pietose* qui, bien qu'inspiré par l'épithète formulaire d'Enée (*pius*), souligne la nouvelle nature du conflit où s'exprime l'héroïsme de son émule Godefroi (une « guerre sainte »), tout en soulignant, par sa troublante polysémie (armes pieuses ? armes compatissantes ?), toute la complexité morale et émotionnelle qu'un conflit de ce genre comporte²⁴.

Si je m'arrête sur ces détails bien connus, c'est pour souligner que cette nature « empirique » de l'*imitatio* s'exprime dans la dimension micro-textuelle autant que dans des écarts structurels ou thématiques plus visibles – par exemple ceux qui affectent plus généralement la physionomie de ce nouvel Enée qu'est censé être Godefroi, comme la consolidation de son autorité politique et l'accentuation d'un ascétisme qui exclut désormais toute faiblesse passionnelle. Et c'est autant dans les détails du texte que dans son articulation globale que se manifeste l'autre trait typique de l'*imitatio* « empirique », à savoir la tendance à ne pas se cantonner à la reproduction d'un seul modèle « absolu », mais à mélanger et à juxtaposer plusieurs modèles, dont le caractère relatif s'en trouve ainsi souligné et dont l'interaction peut donner lieu, comme nous l'avons vu, à de profonds conflits. Pour ce qui concerne la *Jérusalem délivrée*, cette description présente

²³ Thomas M. Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale U.P., 1982, p. 38-42.

²⁴ Sans oublier la possibilité, suggérée par Franco Fortini, que ce syntagme ait été inspiré par un passage de Machiavel, où il avait une valeur d'oxymoron franchement polémique : F. Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 25-31.

plusieurs points de contact avec ce que Bakhtine appelait « polyphonie romanesque ». Il est vrai toutefois que le conflit ouvert entre les modèles, les genres et les axiologies va de pair, chez le Tasse, avec l'aspiration à établir une hiérarchie forte et à faire du texte le porteur d'un message clair. C'est cette double aspiration qui s'exprime dans l'idéal, souvent évoqué dans les écrits théoriques, d'un poème qui saurait être à la fois « un » et « multiple » : un poème dont la multiplicité se déploierait pleinement, pour le plus grand plaisir des lecteurs, avant d'être ramenée progressivement mais fermement vers l'unité narrative, la cohérence générique et l'univocité du message moral. Il en résulte une tension qui concerne les conceptions mêmes de *l'imitatio* et qui, du coup, ne me semble pas totalement réductible au conflit, souvent mis en avant, entre deux genres, *épopée* et *roman*. C'est en tout cas cette tension qui explique selon moi l'extrême *instabilité* de l'écriture poétique du Tasse et qui fait de celle-ci non seulement un exemple des pouvoirs créateurs de *l'imitatio* mais, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, l'illustration saisissante de ses possibles pathologies.

Lire double pour commenter la poésie : Michel-Ange

Avant cela, il faut toutefois que j'évoque les quelques autres expériences de lecture qui m'ont permis d'ébaucher, au fil des années, une vision un peu plus large de la littérature italienne de cette époque. Au moment de mes premiers travaux sur le Tasse, entre la maîtrise et le doctorat, a eu lieu une autre rencontre décisive dans mon parcours de recherche : celle avec la poésie de Michel-Ange. L'occasion en a été la proposition, par le responsable d'une collection italienne de livres de poche (les « Oscar » Mondadori), de travailler à une nouvelle édition annotée des *Rime* de l'artiste, l'un de très rares recueils poétiques italiens du 16^e siècle à pouvoir figurer – pour des raisons qui tiennent avant tout, dans ce cas, à la notoriété extra-littéraire de l'auteur – dans une collection de « classiques » destinée à une large diffusion²⁵. Ce genre de travail, qui relève selon certains de la « vulgarisation », mérite selon moi d'occuper une place

²⁵ 1998 (15). Cette proposition ne serait jamais parvenue au doctorant que j'étais à l'époque sans la médiation généreuse et confiante d'une camarade de Pise, Annalisa Agrati, qui commençait alors chez Mondadori un parcours professionnel dans le monde de l'édition qui allait l'amener, quelques années plus tard, à occuper un poste de rédactrice chez Feltrinelli. Ce n'était là que le premier des innombrables cadeaux en tout genre que j'ai reçus de cette femme sensible, discrète, délicieusement drôle et profondément intègre, au cours d'une amitié qui nous a liés pendant vingt ans et qui n'a été interrompue que par la mort d'Annalisa, en 2011, à l'âge de quarante-cinq ans.

centrale dans l'activité d'un enseignant-chercheur en littérature : quelle manière plus directe de partager une expérience de lecture, de donner à d'autres les éléments qu'on estime nécessaires pour que cette lecture soit aussi juste et aussi riche que possible ? C'est en tout cas du fait de cette conviction que j'ai accepté sans trop y réfléchir une tâche, l'édition annotée des poèmes de Michel-Ange, dont je ne mesurais sans doute pas pleinement, à l'époque, ce qu'elle comportait de difficultés. Il est vrai qu'il ne s'agissait pas de refaire l'édition critique, mais de reprendre, en l'amendant ponctuellement, le texte critique établi dès 1960 par Enzo Noè Girardi – texte qui est encore aujourd'hui, et malgré plusieurs projets éditoriaux concurrents, le seul disponible pour l'intégralité des poèmes. Centrée donc essentiellement sur l'annotation, la tâche s'annonçait néanmoins considérable, à cause du statut fragmentaire de plusieurs textes, de la difficulté du style de l'auteur et de l'absence, à cette date, d'une étude systématique sur les « sources » et les « influences » qui contribuent à façonner son langage poétique²⁶.

Même si le premier objectif de cette édition a été de proposer une tentative d'explication du sens littéral, rarement limpide, des poèmes de Michel-Ange, c'est plutôt sur ce dernier aspect du travail d'annotation – l'étude des sources et des influences – que je vais me concentrer pour l'instant. La pratique du *lire double* revêt en effet une certaine importance dans ce travail, pour des raisons qui tiennent à la fois à des convictions méthodologiques générales et à quelques particularités de la réception critique de Michel-Ange poète. Vers le milieu des années 1990, dans la pratique universitaire italienne, s'était déjà largement imposé un modèle d'annotation des textes anciens qui attribuait une place éminente à l'« intertextualité ». Aux présupposés méthodologiques déjà évoqués – aspiration positiviste à l'objectivité, centralité sémiologique du texte – venait s'ajouter, parmi les raisons de cette vogue, un développement rapide des systèmes électroniques d'interrogation des textes : j'appartiens à une génération de chercheurs qui a été à la fois la dernière à manier les encombrants volumes des *concordanze* et la première à entrevoir les possibilités vertigineuses qu'ouvrait la numérisation des textes littéraires. C'est sans doute la disponibilité de ces nouveaux outils qui explique aussi pourquoi, dans certaines des éditions annotées datant de ces années, la place de l'intertextualité pouvait, de centrale,

²⁶ Conformément aux règles définies par B. Croce pour la collection des « Scrittori d'Italia », l'édition par E. N. Girardi ne comportait pas de notes. Quant à l'édition de P. Mastrocola (Torino, UTET, 1992), assez richement annotée, elle n'avait fait que commencer une exploration qui restait encore à mener pour l'essentiel.

devenir à peu près exclusive, et finir par noyer le texte à commenter dans un flux de références croisées et de renvois multiples : poussée à ses extrêmes, la pratique philologique des *loci paralleli* rejoignait étrangement, et sans doute de manière involontaire, les contestations théoriques les plus radicales de la notion de texte (en plus d'annoncer, tout aussi étrangement, l'actuelle dissolution des textes dans l'océan du *web...*).

Mon exercice d'annotation des poèmes de Michel-Ange naît clairement dans ce contexte culturel – il est évident, par exemple, qu'il doit beaucoup au modèle de l'édition du *Canzoniere* de Pétrarque publiée en 1996 par Marco Santagata²⁷. En même temps, je trouvais à l'époque, et je trouve encore aujourd'hui, que cet exercice pouvait présenter, dans ce cas particulier, un intérêt supplémentaire. Profondément conditionnée par la renommée de l'artiste, la réception de la poésie de Michel-Ange a été longtemps dominée par le mythe du génie solitaire, du grand homme à la personnalité incomparable. Cela a eu au moins deux conséquences critiques importantes : d'une part, une valorisation à mes yeux excessive des éléments d'obscurité de sa poésie, à laquelle on prêtait volontiers des qualités oraculaires, une densité et une opacité ésotériques ; de l'autre, la tendance à exagérer la singularité de la poésie de Michel-Ange, et plus généralement à l'arracher à sa situation historique pour la considérer comme un absolu intemporel, ou tout au plus pour la faire dialoguer avec d'autres voix sublimes de la poésie occidentale (Dante, Shakespeare, Rilke, Ungaretti...). Précédé par d'autres recherches, dont il aspirait à synthétiser les résultats, mais nourri aussi par d'importantes recherches personnelles, mon travail d'annotation se fixait au contraire l'objectif de préciser la situation historique de l'écriture de Michel-Ange et de définir par là les conditions mêmes de son intelligibilité. C'est dans ce but que s'explique la présence abondante, dans les notes, de renvois à d'autres textes, pour l'essentiel – et à l'exception notable de la *Vulgate* – vernaculaires : Guinizelli, Cavalcanti, Dante, Pétrarque, Boccace, Burchiello, L. Pulci, Laurent de Médicis, Politien, Pic de la Mirandole, Benivieni, Bembo, Sannazar, Colonna, Berni... La comparaison avec ces autres textes permet d'abord de saisir l'ancrage profond de l'écriture de l'artiste dans la culture florentine de la fin du 15^e siècle, pour ce qui est aussi bien de la langue – y compris sur le plan morphologique – que des formes métriques, des genres, des références culturelles.

²⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori (« I Meridiani »), 1996. M. Santagata, professeur à l'université de Pise, a dirigé mon mémoire de maîtrise sur le « petrarchismo epico » du Tasse.

Cette comparaison fait apparaître également l'intensité du dialogue que Michel-Ange poursuit tout au long de sa vie avec ses deux auteurs de prédilection, Dante et Pétrarque – et sans doute pas moins avec le deuxième qu'avec le premier, ce qui invite à questionner l'inscription traditionnelle de l'artiste dans un prétendu courant « anti-pétrarquiste ». Cette approche permet enfin de mieux mesurer l'impact qu'ont certaines rencontres – surtout celles avec F. Berni et V. Colonna – sur l'écriture d'un écrivain qui, bien loin de l'image orgueilleuse qui lui est souvent associée, se considère jusqu'à sa vieillesse comme un poète en formation et qui, pour reprendre des métaphores récurrentes dans sa poésie, se laisse volontiers « sculpter » et « dessiner » par l'exemple des auteurs qu'il admire.

Indispensables pour préciser la situation historique de la poésie de Michel-Ange, ces références se sont révélées souvent utiles pour en éclaircir le sens, ce qui était, comme je l'ai dit, le premier objectif de cette édition : en effet, en plus d'illustrer – comme le ferait un dictionnaire historique – un certain état de la langue poétique, avec ses connotations ou ses usages spécifiques, elles permettent de rappeler les contraintes que comporte, y compris sur le plan sémantique, l'inscription dans un genre donné, mais aussi d'éclaircir le sens de certains passages particulièrement denses par la comparaison avec l'intertexte qui y est repris de manière elliptique. Cela ne revient pas, naturellement, à rendre la poésie de Michel-Ange parfaitement claire, mais à essayer de réduire cette part d'obscurité qui dépend uniquement de notre méconnaissance de certains codes oubliés : pour fructueuses que soient ces tentatives, elles ne pourront jamais éliminer les problèmes d'interprétation qui découlent d'un usage des codes poétiques qui est, chez Michel-Ange, extrêmement personnel. De même, l'effort consistant à « historiciser » et à « socialiser » la poésie de Michel-Ange, à la replonger dans un dense réseau d'influences et d'échanges, n'enlève rien au fait qu'elle a aussi, par certains côtés, les caractères parfois déconcertants d'un « idiolecte » – caractères sur lesquels j'allais me pencher plus particulièrement dans mes travaux successifs, mais que valorisait déjà, dans les notes de cette édition, un grand nombre de renvois internes permettant de reconnaître la spécificité d'un usage linguistique, la prédilection pour telle figure de style, la récurrence de certaines images.

Par la suite, je n'ai plus eu l'occasion de pratiquer cet exercice d'édition et d'annotation d'un texte littéraire – pas, en tout cas, à l'échelle d'un recueil poétique complet. J'avais bien été chargé, au début des années 2000, d'éditer une section du

deuxième tome des *Poeti del Cinquecento*, vaste anthologie commentée publiée chez Ricciardi sous la direction de Guglielmo Gorni (le premier tome est sorti en 2001). Mais des vicissitudes indépendantes de la volonté des *curatori* – un changement de propriétaire de la maison d'édition – ont malheureusement empêché le projet d'aboutir, si bien que le travail d'édition et d'annotation que j'avais entrepris sur plusieurs poètes du Royaume de Naples (dont M. A. Epicuro, G. Britonio, B. Rota, L. Tansillo et A. Di Costanzo) est resté inachevé et seule la section consacrée à la poétesse lucanienne Isabella di Morra (1520-1546) a pu être menée à bien. Si j'ai décidé d'inclure celle-ci dans le recueil de mes travaux, c'est pour l'intérêt critique qu'elle présente peut-être mais surtout parce qu'elle illustre d'autres aspects de cette méthode d'annotation. L'élucidation ponctuelle y jouxte en effet des renvois à d'autres textes poétiques, qui dessinent petit à petit le profil culturel d'un auteur qui – comme Michel-Ange, mais pour des raisons différentes – a longtemps été entouré d'un halo mythique. La jeune femme solitaire, prisonnière d'un château qu'entourent une nature et un peuple sauvages, se révèle en effet une lectrice attentive de la poésie pétrarquiste contemporaine (Bembo, Sannazar, Arioste, Colonna) ainsi qu'un écrivain très conscient de la valeur et de la fonction sociale de l'échange poétique. Mais certains de ses emprunts, notamment à des textes latins, illustrent aussi une autre dimension de la mémoire poétique. L'un des sonnets les plus célèbres de Morra (*D'un alto monte onde si scorge il mare*) évoque son attente vaine d'un bateau qui, aperçu à l'horizon depuis le sommet d'une montagne, annoncerait le retour du père bien-aimé de son exil français. Or, ces vers font clairement écho à des textes latins (Catulle, Ovide) et vernaculaires (Arioste) où sont évoqués les monologues désespérés de jeunes femmes attendant en vain le retour des amants qui les ont abandonnées (Ariane, Olympie). Faut-il en conclure à une mystification littéraire qui contredirait la sincérité du témoignage autobiographique ? Ces catégories ne peuvent évidemment pas décrire le fonctionnement d'une poésie qui ne connaît pas d'opposition nette entre expression et imitation et où même les discours les plus intimes se coulent spontanément dans des formes héritées de la tradition. Débarrassé des approches les plus anachroniques, le débat critique reste malgré tout ouvert, surtout pour ce qui est du genre lyrique car, et comme nous le verrons en détail plus loin, au moins deux analyses de ce phénomène semblent possibles : l'une, d'inspiration plutôt sociologique, y voit un instrument de *disciplinament*, de soumission à des normes et des rôles sociaux ; l'autre, qu'on appellera éthique, l'interprète plutôt comme un exercice d'*éloignement*,

émoussant les singularités du moi pour rendre possible une *mise en commun* de l'expérience. Dans tous les cas, l'exemple d'Isabella di Morra me semble illustrer une forme d'appropriation intime de la mémoire poétique et la capacité qu'ont certains *topoi* littéraires de véhiculer, un peu comme les *Pathosformeln* théorisés par Warburg, des contenus émotionnels que chaque expérience individuelle est susceptible de réactiver.

L'imitation et ses (trop ?) divers visages

Sous des formes autres que le commentaire, l'étude des relations entre textes demeure centrale dans les recherches que j'ai menées les années suivantes sur la littérature italienne des 16^e et 17^e siècles. Malgré la préférence pour certains genres (la poésie lyrique, le poème chevaleresque) et pour certains contextes historico-géographiques (Ferrare, Florence), mes objets d'études peuvent frapper par leur diversité : partagé entre l'attachement à quelques auteurs canoniques et l'exploration des marges de l'histoire littéraire, je suis également assez ouvert aux sollicitations qui peuvent venir des rencontres et des occasions de travail collectif. Il en résulte une certaine diversité des formes d'interaction entre textes que j'ai pu étudier ainsi que des usages critiques que j'ai pu en faire.

Dans la continuité de mon édition de Michel-Ange, les travaux consacrés à la poésie lyrique du milieu du 16^e siècle se servent de l'intertexte pour préciser la situation historique ou le positionnement stratégique de certains auteurs. Dans le cas de Bernardo Tasso, dont le *Primo libro degli Amori* est publié dès 1531, la diversité parfois stridente des genres pratiqués (odes, psaumes, *poemetti*) s'ajoute à la libre exploration de la tradition poétique vernaculaire (à partir des poètes du *stilnovo*) pour dessiner un idéal de *classicisme éclectique* qui jure avec l'uniformité du modèle *bembiano* mais qui ne manquera pas d'agir, de manière plus discrète, sur l'évolution de la poésie italienne et européenne du 16^e siècle²⁸. Tout aussi éloignée de la voie royale du pétrarquisme *cinquecentesco*, mais décidément plus marginale par son impact historique, une autre figure éclectique a attiré plus récemment mon attention : celle du florentin Gabriele Simeoni, connu surtout pour le rôle de passeur qu'il joua, dans les nombreux domaines de son érudition multiforme, au cours d'un très long séjour en France²⁹. En étudiant son

²⁸ 1997 (14).

²⁹ 2016 (69).

recueil de 1546, *Le tre parti del campo dei primi studi*, j'ai essayé de préciser les ingrédients d'une *varietà* poétique qui s'affiche dès la page de titre comme l'équivalent de celle qui rend belle la nature (*Per simil variar natura è bella*). La diversité des formes, des registres, des modèles y est en effet exceptionnelle pour l'époque, le recueil admettant la coexistence de la prose et du vers, mélangeant la gravité et le comique, s'inspirant de Pétrarque comme d'Erasme ou de Berni et allant jusqu'à emprunter quelques trouvailles métriques à Clément Marot. Au-delà de cette stratégie voyante consistant pour ainsi dire à explorer tous les possibles littéraires, l'étude attentive de l'*imitatio* de Simeoni révèle toutefois un attachement profond à la littérature florentine du *Quattrocento*, à des auteurs tels que les frères Pulci, Politien, Laurent, Benivieni – fidélité que cet auteur a en commun avec d'autres Florentins « exilés » écrivant dans ces mêmes années, à commencer bien sûr par Michel-Ange. Chez Simeoni, toutefois, cette veine parfois franchement « néo-laurentienne » se double d'une valorisation explicite et nostalgique de la tradition humaniste, s'enracinant dans la culture florentine du 15^e siècle (Valla, Politien) mais paraissant désormais s'épanouir plutôt loin de Florence, chez des auteurs tels qu'Erasme, Melanchthon, Lefèvre d'Étaples... Cette célébration doit selon moi s'interpréter comme un message ambigu adressé au destinataire du recueil, Côme de Médicis, dont Simeoni exalte la lignée tout en le rappelant à des valeurs et à des pratiques culturelles que celui-ci semble avoir quelque peu délaissées.

Si ces travaux sur la poésie s'inscrivent dans la continuité de mes recherches sur les *Rime* de Michel-Ange, c'est plutôt du côté du Tasse que nous ramènent les études que j'ai consacrées à l'*imitatio* chez deux auteurs dramatiques, Giovambattista Guarini et Emanuele Tesauro³⁰. Axées sur le dialogue que ceux-ci instaurent avec des textes anciens (bien qu'au statut canonique très différent : les *Ethiopiennes* d'Héliodore et l'*Alceste* d'Euripide), ces études veulent en effet montrer que la réécriture des modèles peut se révéler, comme souvent chez le Tasse, un instrument d'innovation et d'hybridation génériques. Conçus à plus de soixante-dix ans d'écart pour la même cour, celle des Savoie à Turin, le *Pastor fido* (1590) et l'*Alceste* (1665) illustrent en effet deux étapes de l'évolution d'un même genre, la tragi-comédie, dont la nouveauté s'explique moins par la rupture polémique avec les genres anciens que par l'exploration curieuse et l'actualisation sagace du répertoire classique. Pour ce qui est du drame de Guarini, sa dette envers le roman d'Héliodore est aussi importante au niveau de l'intrigue que dans

³⁰ 2012 (53) et 2004 (31).

la caractérisation des personnages. Comme les héros des *Ethiopiennes*, Mirtillo et Amarilli sont deux jeunes gens d'origine divine qui s'aiment d'un amour très chaste, mais qu'une série d'obstacles empêche, jusqu'au dénouement heureux, de s'unir par le mariage. Toujours comme leurs prédécesseurs grecs, les deux héros de Guarini, parfaitement exemplaires dès le début de la pièce, ne connaissent aucune évolution morale significative, la progression de l'intrigue dépendant uniquement d'une force transcendante, la Providence qui, dévidant un écheveau complexe de malentendus dangereux et de complots mesquins, fait en sorte que la vraie identité des personnages soit enfin reconnue, le sens des oracles enfin compris, l'amour des deux jeunes enfin couronné par le mariage. C'est surtout dans la partie finale de son drame (actes IV et V), où le risque d'un sacrifice funeste est conjuré *in extremis* grâce à une *anagnorisis* imprévue, que Guarini suit de près la trace du roman grec, qui offrait déjà l'exemple d'une utilisation originale de ce dispositif dramatique : au lieu de clouer les personnages à leur destin tragique, la « reconnaissance » y vient en effet révéler l'accord heureux, mais longuement masqué, entre désir personnel et loi divine, entre liberté individuelle et logique providentielle. Si l'importance de la dette de Guarini envers Héliodore est généralement méconnue, l'explication est à chercher selon moi dans le moindre prestige du modèle romanesque par rapport au modèle tragique : c'est en se conformant aux hiérarchies génériques en vigueur à son époque que Guarini lui-même, suivi par à peu près tous ses critiques, a préféré mettre en valeur, dans ses commentaires au *Pastor fido*, la rupture par rapport à *Œdipe roi* plutôt que l'exploitation créative des *Ethiopiennes*. L'interrogation attentive de *l'imitatio* permet donc, encore une fois, d'étudier la filiation littéraire du texte au-delà des postures ou des généalogies officielles qui y sont invoquées.

S'inscrivant dès son titre dans la lignée de la tradition classique, *l'Alceste o sia l'amor sincero* d'Emanuele Tesauro semble correspondre à un cas de figure complètement différent. En réalité, ce texte comporte plusieurs points en commun avec celui de Guarini, pour des raisons qui tiennent d'abord à la singularité du modèle ancien qu'il choisit de reprendre. *L'Alceste* d'Euripide présente en effet des caractères – centralité du thème amoureux, faible unité d'action, diversité des registres, *happy end* – qui s'étaient révélés peu compatibles avec les codifications restrictives de l'aristotélisme *cinquecentesco* mais qui en revanche séduisent, quelques décennies plus tard, des auteurs s'essayant à des formes dramatiques plus libres (comme le montre l'étude de

quelques *Alcestes* écrites au 17^e siècle par des auteurs italiens et français : A. Hardy, A. Aureli, Ph. Quinault). Les traces de cette expérimentation sont bien visibles dans la « tragédie musicale » de Tesauo qui, comme ses prédécesseurs, ajoute plusieurs rebondissements romanesques à une intrigue jugée trop linéaire et qui pratique volontiers l'hybridation générique, en particulier avec le théâtre pastoral, ce qui se traduit par de nombreux emprunts à *l'Aminta* et au *Pastor fido*. Actualisation d'un trait spécifique du modèle ancien – qui s'apparentait à plusieurs titres au drame satyrique – et en même temps adaptation aux goûts du public moderne, ce déguisement pastoral de la tragédie n'est toutefois qu'un aspect d'une opération complexe de réécriture par laquelle Tesauo essaie avant tout de résoudre les problèmes moraux que posait la tragédie d'Euripide. Source de perplexités et cible de critiques à travers les siècles, le noyau tragique de la pièce – le sacrifice d'une femme qui choisit de mourir à la place de son mari – trouve chez Tesauo une motivation politique censée le rendre plus acceptable : c'est en tant que souverain, et non pas en tant que mari, qu'Ameto peut accepter un sacrifice que rendent nécessaire le bien et la survie même de l'État. En même temps, le thème du sacrifice féminin se double d'un autre thème qui, par l'ampleur et la cohérence de ses ramifications, finit presque par faire oublier le premier : celui, mis en exergue par le sous-titre de la pièce, de la *sincerità*, qualité qui se définit par opposition à la duplicité et à la simulation sévissant dans le monde de la cour mais aussi, et plus largement, à une radicale incertitude cognitive dont l'auteur illustre les effets déstabilisants et l'impact destructeur sur les liens affectifs et politiques. Bien loin d'un exercice de duplication servile, *l'imitatio* est donc chez Tesauo une pratique éminemment herméneutique, consistant à réactualiser les valeurs des modèles anciens et à trouver de nouvelles réponses – fussent-elles de l'ordre de l'évitement ou du déplacement – aux questions que ceux-ci ne cessent de poser.

La distance paraît d'abord très grande entre ces interactions textuelles et celles que j'ai analysées en étudiant deux textes en prose – d'ailleurs très différents entre eux – du siècle précédent : *l'Instituzione di tutta la vita dell'huomo* (1542) d'Alessandro Piccolomini et la *Vita* de Benvenuto Cellini³¹. Trop grande, même, pour qu'une comparaison semble seulement possible. La réécriture d'Aristote et de Platon dont se nourrit explicitement *l'Instituzione* de Piccolomini paraît relever moins de *l'imitatio* que du *volgarizzamento* ; en revanche, les emprunts tacites, mais étendus et littéraux, aux

³¹ 2011 (50) et 2009 (48).

Dialogi de Sperone Speroni – phénomène déjà connu dont je donne dans mon étude de nouveaux exemples et propose une nouvelle analyse – relèvent tout bonnement du *plagiat*. Quant à Cellini, les allusions aux évangiles (et notamment au discours de la montagne et à la parabole du fils prodigue) que j'ai mises au jour dans les premières pages de sa *Vita* n'ont apparemment rien d'une stratégie littéraire consciente et raffinée, ne semblant traduire que l'inscription profonde dans la mémoire de l'auteur de certains schémas narratifs ou maximes morales. L'hétérogénéité des exemples me semble toutefois intéressante en elle-même, car elle révèle la diversité des pratiques par lesquelles se traduit une conception de l'écriture qui ne la dissocie jamais complètement de la réécriture, où écrire signifie presque toujours s'inscrire dans une tradition ou dialoguer avec des modèles – ce qui ne revient pas à considérer comme « inauthentique » toute expression écrite mais, bien au contraire, à souligner le degré d'appropriation des modèles, l'intimité d'une relation où se confondent identité et altérité. Par ailleurs, l'étude fine de ces exemples montre que la diversité des pratiques se définit moins en termes de nature que de degrés, supposant un *continuum* essentiel et non pas des oppositions tranchées : entre traduction et imitation, la frontière est souvent mince, et même le plagiat, pourtant clairement identifié et réprouvé par la culture de l'époque, se révèle parfois une stratégie plus subtile qu'il n'y paraît. Enfin, l'approche intertextuelle peut permettre, aussi bien pour Cellini que pour Piccolomini, de préciser la situation historique de leurs œuvres et le sens de certains de leurs choix formels. Pour ce qui est de Cellini, par exemple, la présence d'une trame évangélique dans plusieurs épisodes de la *Vita* nous rappelle que l'écriture dite autobiographique relève encore largement, à cette époque, du code de l'exemplarité, et qu'elle vise donc moins à souligner la singularité absolue du sujet que sa conformité avec certains modèles (fussent-ils exceptionnels comme celui du Christ). Quant à la traduction-paraphrase d'Aristote et de Platon que Piccolomini propose dans son *Institutione*, c'est une opération qui n'a rien d'anodin à cette époque, puisqu'elle s'inscrit dans le projet ambitieux consistant à faire de la langue vernaculaire l'instrument privilégié de l'éducation morale des élites citadines. Ce projet, qui se démarque aussi bien de l'approche universitaire traditionnelle que d'un certain formalisme philologique, s'enracine dans une tradition siennoise valorisant les *volgarizzamenti*, mais trouve une nouvelle impulsion dans les milieux académiques de Padoue, fréquentés par le jeune Piccolomini, où la réflexion pédagogique de Pomponazzi prônait, au moins pour les

citoyens se destinant à la vie active, un accès direct, débarrassé des difficultés linguistiques, aux sources classiques du savoir moral. L'opération de Piccolomini se veut donc en prise avec les exigences d'un public contemporain non spécialisé et aspire à nourrir non pas les discussions des savants mais l'action des hommes évoluant dans la Cité. Cela dit, *l'Institutione*, traité à l'architecture solide et au style rigoureusement monologique, est à lire aussi comme une tentative de rupture par rapport à la forme que prenait de préférence, à l'époque, l'écriture morale en langue toscane, celle du dialogue, et tout particulièrement par rapport aux *Dialogi* flamboyants et théâtraux de Sperone Speroni, autre figure de premier plan du milieu padouan. C'est dans ce cadre que j'ai proposé d'interpréter le plagiat commis par Piccolomini comme une forme de réécriture traduisant tout à la fois une fascination persistante pour l'écriture de Speroni et la volonté de la dépasser par un style philosophique plus rigoureux.

Vers le Classicisme

En élargissant à ce point la pertinence de la catégorie d'*imitatio*, en recourant à des notions aussi vagues que celle de *réécriture*, ne risque-t-on pas de noyer la spécificité des pratiques dans de vagues généralités anthropologiques ? Si tout texte est, dans une certaine mesure, « intertextuel », qu'est-ce qui permet de distinguer entre eux les divers régimes dans lesquels l'« intertextualité » se décline historiquement ? Même si j'avoue volontiers un intérêt pour les approches psychologiques ou anthropologiques des phénomènes de l'imitation – mobilisant par exemple la notion de *mimétisme* (R. Girard) ou le modèle freudien de la rivalité oedipienne (comme le font, de manière différente, H. Bloom, S. Zatti et G. Sangirardi³²) –, j'ai ressenti le besoin, au fur et à mesure que se précisait ma spécialisation chronologique, de mieux définir le cadre conceptuel de mes expériences de *lecture double* : de passer, en d'autres termes, du réflexe méthodologique universel à la réflexion sur les présupposés culturels qui sous-tendent, à une époque donnée, certaines formes d'écriture.

Ébauchée plusieurs fois, au fil des ans et des lectures, cette tentative a pris une forme un peu plus structurée grâce à la proposition qui m'a été faite il y a une dizaine

³² Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-London, Oxford University Press, 1973 ; Sergio Zatti, « Tasso contro Ariosto », in *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1966 ; Giuseppe Sangirardi, « Padri e ladri nel *Furioso* », in A. Canova-P. Vecchi Galli (éd), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Reggio Emilia, Italy. Interlinea, 2007, p. 259-285.

d'années par Piero Boitani et Massimo Fusillo, éditeurs d'une *Letteratura europea* en plusieurs volumes : l'offre, franchement intimidante, de rédiger, pour le volume historique de l'ouvrage (*Aree, tempi, movimenti*), un chapitre ayant pour titre *Classicismi e invenzioni* et couvrant, à l'échelle européenne, une période d'à peu près deux siècles (16^e-17^e)³³. Si j'ai décidé, malgré mes compétences limitées dans le domaine comparatiste, de relever un défi aussi fou, c'est d'abord à cause de mon attachement à une catégorie – celle, justement, de littérature européenne – qui est aussi centrale dans mes pratiques individuelles de lecteur qu'elle me paraît étonnamment absente, en France comme en Italie, de l'organisation institutionnelle de l'enseignement et de la recherche littéraires. Ce n'est pas ici le lieu de tenter d'avancer une explication approfondie de cette absence – que motivent à mes yeux non seulement la force des barrières linguistiques, des traditions disciplinaires et des intérêts corporatistes, mais peut-être aussi une forme de méfiance idéologique –, ni d'expliquer dans le détail quels seraient selon moi les avantages, surtout pédagogiques, d'une approche plus franchement globale ou croisée des littératures européennes – dont on pourrait espérer, par exemple, une contribution à la naissance d'une culture européenne partagée, même si la sombre époque que nous vivons ne semble guère encourageante en ce sens... Je me limiterai à ajouter, avant de fermer cette parenthèse, que, dans ma pratique de la recherche, j'essaie autant que possible d'élargir mon champ de réflexion, aussi bien en participant à des rencontres comparatistes³⁴ qu'en établissant des collaborations avec des spécialistes d'autres littératures, et notamment avec des hispanistes et des francisants, comme celle qui a donné lieu, il y a quelques années, à la publication du volume collectif *Vies d'écrivains, vies d'artistes*³⁵.

En revenant à ma contribution à la *Letteratura europea*, je dirais que j'ai été encouragé à tenter cet exercice aussi et surtout par l'espoir qu'en m'obligeant à un changement d'échelle si important, je pourrais mieux saisir l'unité ou la cohérence du champ historique auquel appartiennent la plupart de mes objets d'étude. Certes, le déplacement n'a pas été aussi radical qu'il aurait pu l'être, puisque j'ai adopté le parti pris prudent, mais qui me semblait historiquement justifié, de me concentrer d'abord sur le premier lieu de codification du classicisme, l'Italie du 16^e siècle, et de suivre

³³ 2014 (60).

³⁴ Comme celles organisées par l'*Associazione Sigismondo Malatesta*, dont sont issus quelques-uns des mes travaux de ces dernières années : 2012 (55), 2015 (65), 2016 (70).

³⁵ 2014 (58).

ensuite les traces et les déclinaisons multiples de cette codification dans les principales littératures européennes. Par ailleurs, et bien évidemment, il s'agissait de procéder moins à une synthèse originale qu'à une évaluation critique des catégories et des schémas historiographiques permettant une appréhension globale de la littérature de cette époque – à commencer par celle, justement, de « Classicisme ». Inscrite dans la commande, cette catégorie n'était pas pour autant étrangère à l'horizon conceptuel de mes travaux : j'y avais même trouvé, grâce à l'usage éclairant qu'en font des auteurs tels que Giancarlo Mazzacurati ou Amedeo Quondam, de quoi dépasser mon agnosticisme initial en matière de généralisations ou de périodisations historiques. Elle me semblait en effet la mieux à même de décrire des phénomènes de longue durée et de large diffusion que d'autres périodisations plus traditionnelles – comme celle qui distingue, dans la tradition italienne, Renaissance, Maniérisme et Baroque – tendent selon moi à occulter artificiellement.

Pour prétendre à cette capacité descriptive, toutefois, cette catégorie doit être définie non seulement de manière assez large, mais aussi et surtout en soulignant les tensions internes qui la caractérisent. On pourra donc, pour commencer, s'accorder sur une définition assez consensuelle, en disant par exemple que le Classicisme est un paradigme esthétique attribuant une importance capitale à la notion de *norme* et tendant à identifier cette norme avec une certaine idée de la culture gréco-latine. Mais il faudra ensuite préciser qu'on peut distinguer, aux origines et au cœur de ce paradigme, deux aspects complémentaires, voire deux pôles opposés, entre lesquels se développe une tension féconde.

a) Il y aurait, d'un côté, une aspiration à l'*Idée*, à la forme parfaite, qui trouve son modèle dans les œuvres de l'Antiquité et qui se traduit par un appareil normatif destiné à régler une activité esthétique conçue essentiellement en termes d'*imitation*. On peut reconnaître, à l'origine de cette aspiration, l'influence du néoplatonisme florentin, qui se diffuse largement, sous des formes simplifiées, dans la culture italienne puis européenne du 16^e siècle. Cette aspiration dépasse toutefois le domaine esthétique *stricto sensu* pour traduire une tendance plus générale de la culture de cette époque, consistant à réguler tous les aspects de la vie humaine par la maîtrise des instincts naturels et le développement harmonieux des facultés physiques et intellectuelles. De ce point de vue, la diffusion du Classicisme italien est indissociable de la grande fortune européenne que

connaissent des œuvres – celles notamment de B. Castiglione, G. Della Casa, S. Guazzo – illustrant un moment crucial du *processus de civilisation* (N. Elias).

b) Le deuxième aspect essentiel de ce paradigme, découlant de l'influence de l'Humanisme philologique, est la conscience du caractère historiquement déterminé et non idéalement exemplaire de la culture classique. Cette conscience peut nourrir une conception plus souple et même relativiste des valeurs esthétiques, ainsi que l'affirmation orgueilleuse des prérogatives du présent : *l'uso moderno*, les goûts et les valeurs d'une société qui ne se sent pas écrasée par la supériorité des Anciens mais essaie d'en adapter les legs à un nouvel horizon culturel. La réflexion qui accompagne la codification classiciste exprime ainsi un autre aspect capital de la culture de cette époque, à savoir la sensibilité aiguë pour le caractère mouvant, dynamique et multiple de la réalité naturelle et humaine. Cela peut donner lieu à des formes radicales de scepticisme ou d'inquiétude « maniériste », mais aussi à cet enracinement dans le temps présent et à cette confiance dans le progrès de la culture qui, déjà évidents chez des auteurs du 16^e siècle (je pense par exemple à Vasari), vont s'exprimer ouvertement au siècle suivant dans les différentes déclinaisons européennes de la *Querelle des anciens et des modernes*.

Souligner cette tension inhérente au paradigme classiciste permet selon moi de dépasser des préjugés tenaces qui remontent, en dernière analyse, à l'affrontement *ottocentesco* entre « classiques » et « romantiques », en démontrant que le Classicisme n'est pas forcément un protocole stérilisant, académique et rétrograde. La tension dont je parlais se manifeste clairement, par exemple, dans les célèbres *querelles sur l'imitation*, où s'engagent, entre 15^e et 16^e siècles, plusieurs figures de premier plan (Politien, Bembo, Erasme...): au-delà de l'opposition entre imitation éclectique et fidélité à un modèle unique, ce qui est en jeu dans ces débats est, me semble-t-il, l'alternative entre deux conceptions, absolue et relative, de l'exemplarité littéraire, et donc le droit de la littérature moderne à devenir à son tour un modèle à imiter. Mais cette même tension s'observe dans deux lieux cruciaux de la culture *cinquecentesca* – le monde de la cour et le milieu de l'édition – sur lesquels j'ai souhaité attirer l'attention pour valoriser les expressions selon moi les plus vitales et les plus novatrices de ce paradigme. On peut ainsi rappeler que le monde de la cour s'approprie rapidement le paradigme classiciste, tant dans l'éducation aristocratique que dans la production culturelle, mais qu'il développe aussi une conscience aiguë des valeurs *modernes* lui

permettant de distinguer, dans l'héritage ancien, entre *exemplarité classique* et *archaïsme irrécupérable*. Quant à l'édition naissante, elle a certainement contribué à imposer une approche normative tant de la langue que de la littérature, dans la mesure où elle a prôné la normalisation linguistique, favorisé la diffusion des modèles, encouragé la différenciation des genres et la formation des canons. Mais c'est dans ce même milieu que se forme au cours du 16^e siècle une culture nouvelle, ouverte et pragmatique, attentive aux goûts d'un public large et diversifié, encline à créer de nouveaux modèles ou à utiliser avec désinvolture les modèles anciens.

C'est à partir de ces polarités que j'ai esquissé ensuite une caractérisation des deux composantes essentielles de ce paradigme – la *rhétorique* et l'*imitation* – tendant à souligner, contre un préjugé romantique encore vivace, en quoi elles permettent d'établir de multiples connexions entre la littérature et d'autres domaines de la vie. Je me suis arrêté en particulier sur le critère rhétorique de l'*aptum*, dans lequel convergent des critères esthétiques, éthiques et sociaux, et qui se révèle central dans une culture aussi sensible aux hiérarchies que rétive au dogmatisme moral. J'ai aussi insisté sur le besoin de *communication* et sur la recherche de *communauté* qui s'expriment dans les exercices, apparemment stériles, où se décline ingénieusement le goût des *lieux communs*. Quant à la culture de l'imitation, j'ai voulu insister sur le fait qu'elle se défend elle-même contre ses possibles excès, soit en élaborant des stratégies de *dissimulation* qui s'apparentent à la « sprezzatura » de Castiglione, soit en condamnant la stérilité de la pure copie et en concevant l'imitation en termes de *métamorphose* ou de *dialogue*.

Après avoir ainsi défini à grands traits les caractères de la première codification classiciste, j'ai essayé d'en décrire les effets sur la longue durée et sur l'ensemble de l'espace européen. Deux mouvements complémentaires m'ont semblé se dégager. D'une part, le Classicisme encourage ou du moins accompagne la fragmentation de l'espace littéraire européen en plusieurs langues et identités nationales. De l'autre, c'est aussi grâce à la codification classiciste que l'Europe, divisée par les conflits politiques et religieux, retrouve, entre le 16^e et le 18^e siècle, une forme d'unité culturelle, aussi bien dans les pratiques intellectuelles – avec la naissance de cette communauté supranationale qui prendra le nom de *res publica litterarum* – que dans les genres littéraires et les mondes imaginaires.

Pour ce qui est du premier phénomène – la consolidation des traditions linguistiques et littéraires « nationales » – on évoque généralement, et à fort juste titre,

ses causes religieuses et politiques, la réforme protestante et l'essor des grandes monarchies centralisatrices. On peut toutefois se demander si, dans une mesure certes plus marginale, ce phénomène ne traduirait pas aussi l'impact de la proposition classiciste de Bembo et plus largement de la *questione della lingua*, comme semblent le suggérer – au moins en Espagne, en France et en Angleterre – le rôle modélisateur attribué de préférence à la langue littéraire, la tendance à séparer nettement celle-ci de la langue d'usage, l'affirmation des graphies étymologiques. Quoi qu'il en soit, c'est souvent l'exemple de la littérature en langue toscane qui inspire la revendication de la dignité littéraire des langues vernaculaires : comme dans la *Deffence et illustration* de Du Bellay, par exemple, où le toscan devient un modèle d'émancipation du latin et en même temps un nouveau latin dont il faut s'émanciper.

Les genres littéraires jouent un rôle majeur dans l'appropriation du patrimoine classique par les littératures vernaculaires, d'abord à travers l'expérimentation concrète – comme celle que mènent dans les mêmes années, bien qu'avec des résultats très différents, l'Arioste et le Trissin –, puis par le biais d'un débat dont l'ampleur et l'intensité sont sans précédents dans la culture occidentale. Aboutissant moins à un retour à l'Antiquité qu'à diverses formes de compromis entre norme classique et exigences modernes, ce débat est aussi le lieu où voient parfois le jour, par hasard dirait-on, des genres nouveaux promis à une grande fortune : comme le drame pastoral, né d'une tentative ferraraise de restauration du drame satyrique athénien, ou le mélodrame, qui naît aussi des discussions érudites de la *Camerata de' Bardi* sur le rôle de la musique dans la tragédie grecque. Si le débat italien sur les genres aboutit vers la fin du 16^e siècle à un système relativement cohérent et stable, je ne pense pas que sa pénétration dans les autres littératures européennes puisse être décrite comme une avancée régulière ou une colonisation progressive, mais plutôt comme une série de parcours sinueux et croisés, liés souvent au prestige de tel auteur ou au succès de telle œuvre. Plutôt que d'essayer de décrire ces parcours, j'ai préféré m'arrêter sur un petit nombre de genres – la poésie lyrique, le poème épico-romanesque, la pastorale, le dialogue – qui, fruit d'une dialectique souvent complexe entre modèles classiques et expériences modernes, en viennent à occuper une place centrale, me semble-t-il, dans la littérature européenne de cette époque.

Pour évoquer synthétiquement ces genres, j'ai adopté une démarche contraire à celle que j'adopte normalement dans mes autres travaux de recherche : j'ai valorisé les

constantes plutôt que les variantes, les éléments permanents plutôt que les évolutions historiques ou les déclinaisons individuelles. C'est la seule manière, je crois, d'essayer de comprendre pourquoi certains genres sont devenus, pendant plus de deux siècles, des formes d'expressions ou des schémas de représentations privilégiés pour un si grand nombre d'auteurs. Pour la poésie lyrique, par exemple, j'ai souligné que, si elle est devenue rapidement une sorte de langue commune de la poésie européenne, c'est surtout dans la mesure où, à la suite de la codification pétrarquiste, ses règles ont permis aux auteurs, d'une part, un accès relativement aisé au champ de la communication littéraire, et d'autre part – et au prix d'un exercice d'abnégation de leurs singularités –, l'adhésion à des identités et à des récits de vie exemplaires. Quant au poème épico-romanesque, je l'ai décrit sous deux angles complémentaires : d'une part, comme un formidable laboratoire littéraire, où se produit une rationalisation des structures narratives en même temps que leur affranchissement progressif des hypothèques morales ou transcendantes, au profit des émotions « laïques » comme la curiosité, le suspense, l'émerveillement ; d'autre part, comme un dispositif idéologique promouvant la légitimation des aspirations aristocratiques à la souveraineté et l'éradication de toute forme d'altérité (sexuelle, religieuse, ethnique), mais permettant dans certains cas une représentation authentiquement plurielle des conflits en tout genre qui divisent le monde.

Sans multiplier les exemples et les détails, je conclurai en disant qu'un effort de synthèse encore plus radical, et sans doute encore plus périlleux, a présidé à la tentative de dégager, dans la dernière partie de ce même essai, quelques caractères récurrents des *mondes imaginaires* que façonnent les œuvres littéraires de cette longue époque. Sans surprise – et à la suite de bien d'autres travaux, ceux notamment de Th. Pavel³⁶ – c'est dans un double *éloignement*, dans le temps et dans l'espace, que j'ai identifié la caractéristique la plus générale de ces mondes. Cela correspond bien sûr à la centralité bien connue que revêtent dans cet imaginaire les *favole antiche*, répertoire où la mythologie et l'Histoire ne sont jamais radicalement séparées et dont la vitalité résistera aux multiples condamnations religieuses (qu'elles soient réformées ou contre-réformées) pour ne se tarir vraiment qu'au 19^e siècle. Mais il ne faut pas non plus oublier la curiosité avec laquelle les auteurs de cette époque, surtout les auteurs épiques ou dramatiques, explorent, pour y trouver leurs sujets, les annales de l'Histoire

³⁶ Thomas Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

universelle, de l'antiquité persane aux premiers temps du christianisme, de la Rome classique au Moyen Âge espagnol. L'éloignement géographique permet les projections stéréotypées, inspirées par la propagande politique et religieuse, mais il encourage aussi certaines formes de retour du refoulé : que l'on pense par exemple aux connotations « noires », scélérates et passionnelles, que les décors italiens et espagnols véhiculent souvent dans le théâtre élisabéthain. Toutefois, cette distance est surtout une distance esthétique, garantie d'une séparation nette entre le monde réel et l'univers fictionnel, lequel se caractérise par ailleurs, et malgré l'exotisme de ses décors, par une conformité absolue aux catégories morales de ses lecteurs, en d'autres termes par une tendance forte à l'actualisation et l'universalisation éthique. C'est ce mélange paradoxal d'identité et de distance, d'universel et de singulier qui caractérise la *fictio* classiciste, et qui la rend parfois difficile d'accès aujourd'hui.

En rédigeant cet essai, destiné à un public de non-spécialistes, j'ai adopté de manière plus franche que d'habitude deux approches qui inspirent aussi d'autres de mes travaux plus proprement historiques. Je me suis d'abord demandé dans quelle mesure le Classicisme a contribué à construire une culture qui est encore la nôtre, en créant des conventions, des critères esthétiques, des figures imaginaires qui font toujours partie de notre monde ou qui ont contribué à le façonner. À cette perspective – que l'on pourrait qualifier pompeusement d'« archéologique » – j'ai essayé cependant d'en associer une autre, consistant à reconnaître et à respecter l'altérité, parfois même l'étrangeté d'une culture *contre laquelle* la nôtre s'est en grande partie construite. Cette démarche ne revient toutefois pas à distinguer, comme le disait Benedetto Croce, *ciò che è vivo e ciò che è morto* : souvent c'est justement ce qui est radicalement autre qui se révèle particulièrement vivant, ou vivifiant, ou qui mérite en tout cas qu'on essaie, d'une manière ou d'une autre, de le ramener à la vie. Pour le Classicisme, cette dernière opération est assez périlleuse, tant certaines de ses institutions et de ses pratiques semblent liées à un ordre de la société et du monde qu'il n'est absolument pas question de regretter – comme semblent le faire, surtout en France, quelques-uns des meilleurs connaisseurs de cette culture. C'est donc en marchant sur des œufs et en abusant de concepts abstraits que j'avais essayé, à la fin de cet essai, d'argumenter l'intérêt que peut encore présenter aujourd'hui une littérature « lucidement partagée entre distance et présence, entre identité et altérité » et qui est, par ailleurs, capable de « jouer avec le plus grand sérieux avec les lieux communs hérités de la tradition ». Je ne sais pas si cette

idée me convainc toujours, surtout qu'elle s'accompagnait d'une vision vraiment trop schématique et réductrice de la littérature contemporaine, dans laquelle – disais-je – « l'expression du moi individuel semble devenue le seul horizon esthétique légitime, ce qui condamne la poésie à l'*idiolecte* et le roman à l'*autofiction* ». Mais la question continue de me sembler intéressante et je ne cesse de chercher à y répondre, autant en multipliant les expériences de lecture qu'en changeant d'échelle ou de point de vue dans mes explorations plus larges.

Crise et diffraction d'un modèle

Le Tasse relu par lui-même, lectures et réécritures du Tasse

Si la présentation synthétique du Classicisme que je viens d'évoquer insiste sur les tensions internes de ce paradigme, c'est sans doute parce que j'ai été amené, au début de mon parcours de recherche, à m'arrêter longuement sur un épisode où ces tensions éclatent, selon moi, de manière spectaculaire : la réécriture radicale de la *Jérusalem délivrée* par le Tasse. C'est surtout cet épisode célèbre, auquel j'ai consacré ma thèse de doctorat, qui justifie le recours insistant, dans la littérature critique sur le Tasse, aux notions de « crise » et d'« inquiétude ». Les reprenant à mon compte dans ma monographie sur l'auteur (où figurent des titres tels que *Una vita inquieta* et *Un autore della crisi*), j'ai essayé de préciser la pertinence de ces notions sur le plan aussi bien individuel que collectif, en faisant de la parabole existentielle et littéraire du Tasse l'expression exemplaire d'une double crise : la crise du rapport entre l'intellectuel et la cour ; la crise de la société de cour elle-même, et notamment de la cour ferraraise, qui disparaîtra d'ailleurs brutalement, trois ans après la mort du Tasse, à l'occasion de la « dévolution » du duché estense aux États pontificaux (1595)³⁷. Je voudrais maintenant attirer l'attention sur un aspect particulier de cette crise. La rupture du Tasse avec la cour des Este, que motivent l'instabilité psychologique de l'auteur mais surtout son besoin exacerbé de reconnaissance, comporte aussi la rupture avec son public d'élection, celui de la cour justement. Si le Tasse n'exclut certainement pas d'autres destinations possibles de son œuvre, et notamment la diffusion très large que permet l'imprimerie, c'est en effet sur les attentes et les goûts du public *mezzano* de la cour qu'il façonne un modèle de poésie aussi ambitieux que fragile, reposant sur plusieurs formes de *compromis* : une poésie fidèle aux modèles classiques mais se nourrissant aussi de l'exemple des modernes ; une poésie exploitant les apports de plusieurs savoirs mais aspirant aussi à une relative autonomie ; une poésie, enfin, qui véhicule tout à la fois

³⁷ 2009 (47), p. 9-11.

l'idéologie militante de la Contre-Réforme et la nostalgie pour les nobles valeurs que cette idéologie impose d'abandonner.

Quand se brise le lien privilégié entre le Tasse et le monde de la cour, ces différentes formes de compromis apparaissent aux yeux de l'auteur comme extrêmement fragiles et dangereuses, et lui inspirent une réécriture de son poème destinée avant tout, comme nous allons le voir, à ramener à l'unité ou à l'univocité tout ce qui lui semblait susceptible d'une lecture trop ouverte ou plurielle. Car la posture que le Tasse adopte au moment de réécrire son texte est d'abord celle d'un *lecteur*, un lecteur sourcilleux et circonspect qui traque tous les éléments potentiellement ambigus, puis celle d'un *commentateur* qui, par des ajouts à fonction exégétique, suggère l'interprétation « correcte » ou « autorisée » des différents éléments du poème. C'est à une démarche exégétique que s'apparente aussi le travail accompli par le Tasse, lors de la réécriture, autour des modèles et des savoirs : c'est en effet pour démontrer la conformité parfaite de son poème aux textes dans lesquels s'incarnent l'Autorité littéraire et la Vérité (historique, philosophique, théologique) que l'auteur rend beaucoup plus frontal et systématique le rapport oblique et allusif que la première *Jérusalem* établissait avec ses modèles. Outre que comme une étape de l'histoire compliquée de la composition du poème sur la croisade (dont la *Jérusalem conquise* représente d'ailleurs la seule version conforme à « la dernière volonté de l'auteur »), cette réécriture radicale peut donc se lire comme un épisode, certes extrême et presque pathologique, de la première *réception* de la *Jérusalem délivrée*, un épisode offrant un point de vue singulier sur les beautés ambiguës et les équilibres fragiles du projet poétique du Tasse.

C'est pour cette raison que j'ai souhaité associer à mes travaux sur la *Jérusalem conquise*, dans cette partie du document de synthèse, une série d'autres travaux que j'ai consacrés, plus récemment, à quelques épisodes de la première réception de l'œuvre du Tasse. Centrés autant sur la *Jérusalem* que sur *l'Aminta* et les *Rime*, ces travaux étudient les lieux, les modalités et les enjeux d'une réception aux formes multiples, allant de la lecture académique à la réécriture parodique, de l'émulation ouverte à la manipulation polémique. Comptant parmi les épisodes les moins connus d'une histoire qui reste encore largement à écrire, ces documents de la première réception *tassiana* (1582-1627) n'ont pas été choisis en fonction d'un programme de recherche cohérent, mais révèlent *a posteriori* une certaine cohérence dans la mesure où ils se situent tous dans

des cadres géographiques, institutionnels et culturels assez éloignés de la cour de Ferrare – une académie aristocratique siennoise, la Toscane grand-ducale mais cultivant les singularités de sa tradition municipale, la cour romaine d’Urbain VIII, les milieux religieux et littéraires gravitant autour de l’archevêché d’Aquilée, le monde de l’édition vénitienne au moment où l’on perçoit les premiers frémissements de la culture libertine... Outre ce qu’ils nous disent de la précocité et de l’ampleur de la renommée littéraire du Tasse, c’est l’extrême *diversité* qui frappe dans ces quelques cas de réception – réception que l’on pourra qualifier le plus souvent de *créatrice*, en empruntant ce syntagme à l’école de Constance, puisqu’il s’agit non seulement de commentaires mais aussi d’imitations, de parodies, de réécritures. Cette diversité caractérise sans doute la réception de toutes les œuvres littéraires à succès, particulièrement exposées à la multiplicité des lectures tendancieuses ou des appropriations singulières – en cela, la réception de l’œuvre du Tasse n’est sans doute pas trop différente de celle que connut le *Roland furieux*, premier *best-seller* de l’âge de l’imprimerie. J’ai cependant l’impression que l’ampleur de cette *diffraction* du modèle du Tasse tient aussi à des caractères propres au modèle lui-même, et en particulier à son ambition omni-compréhensive et à la grande fragilité qui en découle. Qu’il s’agisse de séparer ce qui était uni, de mettre à distance ou de normaliser ce qui était perçu comme irrégulier, ou au contraire d’approfondir les plus troublantes innovations du modèle, ces lectures-réécritures illustrent le potentiel multiforme de l’œuvre du Tasse, prolongeant et disséminant sa vitalité inquiète et ses tensions fécondes dans les plus diverses contrées du champ littéraire.

Enchaîner Protée : la Jérusalem conquise

Ma thèse de doctorat sur la *Jérusalem conquise*, que j’ai préparée sous la direction de Lina Bolzoni et soutenue en 2000 à l’École Normale de Pise, ne figure pas dans le recueil de mes travaux, pas plus que l’ouvrage que j’en ai tiré et qui a été publié en 2004 aux éditions de la même École³⁸. En revanche, j’ai décidé d’inclure dans le dossier un petit nombre d’articles qui, écrits pendant ou après la rédaction de la thèse, réélaborent certaines de ses parties ou développent de manière autonome des idées qui y étaient ébauchées : l’article illustrant la familiarité symbolique entre le personnage d’Armide et

³⁸ 2004 (27).

la figure mythique de Protée³⁹ ; celui que j'ai consacré au dialogue *Il Malpiglio secondo* et à la crise du savoir philosophique qu'il semble mettre en scène⁴⁰ ; une étude consacrée à l'évolution du personnage de Vafrino dans le cadre de l'« homérisation » du poème⁴¹ ; une enquête sur le rôle que les « sources » et les « fontaines » jouent dans la géographie symbolique de la *Jérusalem conquise*⁴². Il me semble cependant opportun de proposer ici une présentation synthétique de ma thèse, qui reste à ce jour mon travail critique le plus ample sur l'œuvre du Tasse et qui a été pour moi l'occasion d'élaborer un certain nombre de concepts et de schémas critiques qui reviennent régulièrement dans mes recherches ultérieures.

La transformation de la *Jérusalem délivrée* en *Jérusalem conquise* (1588-1596) a longtemps été décrite comme une réécriture superficielle et incohérente imposée au Tasse par des autorités extérieures – politiques, religieuses, littéraires – afin de rendre son poème plus conforme aux règles de la morale catholique et aux normes de la poétique aristotélicienne. Le premier but de mon travail de thèse a été de montrer que cette « riforma » du poème (comme Tasse l'appelle le plus souvent) révèle au contraire une cohérence extrême et que, si elle aboutit à des résultats entièrement nouveaux, elle n'en est pas moins inspirée par une réflexion sur la finalité et les risques de la poésie qui accompagne l'activité du Tasse depuis ses débuts. J'ai essayé de montrer, en particulier, qu'à l'origine du projet de la réécriture de la *Jérusalem*, il y a une perception aiguë et angoissante du caractère ambigu, instable et conventionnel du signe littéraire. L'auteur vieilli se sent dépossédé de son propre texte, qui lui semble ouvert au jeu incertain des lectures empathiques, exposé au risque d'extrapolations arbitraires, et trop complaisant envers les conventions éphémères des modes littéraires. À travers la « riforma », le Tasse essaie donc d'exercer un contrôle plus rigoureux sur la signification de sa propre écriture et d'en effacer toute trace d'ambiguïté, de dialogisme, de compromis.

Les nombreuses parties entièrement nouvelles qui sont ajoutées au poème, et qui finissent par augmenter son volume de presque un tiers, jouent aussi un rôle qu'on pourra qualifier de « méta-diégétique » ou d'« auto-exégétique » : elles fonctionnent comme une sorte de commentaire au sein du texte, commentaire qui sert à rendre claire et univoque la valeur de chacune de ses parties. Cela implique une évolution

³⁹ 1999 (18).

⁴⁰ 2002 (24).

⁴¹ 2001 (22).

⁴² 2008 (46).

considérable dans les stratégies de construction du texte. Si l'auteur de la *Jérusalem délivrée* attribuait une grande importance à l'unification du poème, c'est-à-dire à la hiérarchisation rigoureuse de ses éléments en fonction d'un but narratif unique, c'est parce qu'il attribuait à la cohérence de la structure narrative une valeur idéologique précise : la subordination de la « variété » à l'« unité » correspond en effet à la soumission des « compagni erranti » à l'autorité unique de Godefroi de Bouillon, et donc à l'affirmation de l'idéologie chrétienne et épique sur les valeurs romanesques de l'individualisme, de l'honneur, de l'amour courtois. Dans la *Jérusalem conquise*, au contraire, le Tasse semble avoir perdu toute confiance dans le pouvoir de signification de la construction narrative, qui finit donc par perdre sa tension dialectique, et il remplace cette stratégie fondée sur la logique horizontale du *syntagme* par un recours massif à des *paradigmes*.

Cela signifie que la valeur des éléments du texte se définit moins par leurs relations mutuelles que par rapport à des modèles extérieurs au texte, à des codes absolus et à des autorités intemporelles. Ainsi s'explique l'importance considérable qu'assume, dans la réécriture du poème, le code allégorique, d'inspiration essentiellement biblique et néo-platonicienne, qui permet de définir la valeur des événements et des comportements des personnages selon des normes qui se prétendent absolues. Mais non moins important se révèle le rôle que jouent dans la réécriture deux textes – ou plutôt deux groupes de textes – par excellence normatifs : la Bible et d'autres ouvrages faisant autorité dans le domaine de l'*histoire sacrée*, d'une part ; d'autre part, l'*Iliade* d'Homère, paradigme incomparable de la *norme épique*. Ces modèles semblent promettre à qui les imite le statut prestigieux et l'excellence incontestable qui sont les leurs ; mais la *Jérusalem* pousse sa fidélité à ces modèles jusqu'à renier sa propre autonomie fictionnelle, montrant ainsi qu'à l'origine de la « riforma » il y a aussi un doute radical quant à la légitimité de la fiction littéraire.

Les critiques ont souvent souligné que la seconde version du poème est beaucoup plus fidèle que la première à la vérité historique. Une étude approfondie de l'usage que le Tasse fait de ses sources historiques montre toutefois que cette idée mérite d'être nuancée. La nouveauté de la réécriture, en effet, consiste moins dans la fidélité plus rigoureuse aux chroniques médiévales de la croisade (celle notamment de Guillaume de Tyr) que dans le recours à d'autres sources, comme les livres historiques de la Bible, les écrits de Flavius Josèphe, l'*Histoire sacrée* d'Orose, l'*Historia Karoli* du Pseudo-Turpin, la

Légende dorée de Jacques de Voragine. À travers de nombreux emprunts à ces textes, le Tasse obtient deux résultats distincts. D'une part, il donne à son récit un *décor à l'ancienne*, sous la forme d'*excursus* « chorographiques » ou de descriptions érudites de palais, de temples, de sculptures, selon un goût qui rappelle certaines expériences de l'érudition archéologique contemporaine (en particulier celles de l'érudit napolitain Pirro Ligorio). D'autre part, les nombreuses allusions à l'histoire ancienne qui ponctuent le récit de la *Jérusalem conquise* composent dans leur ensemble une vaste fresque *typologique* : la guerre des croisés contre les Musulmans est ainsi présentée comme l'épisode d'un conflit qui dure depuis des siècles, car il a d'abord opposé les Patriarches et les rois d'Israël aux peuples idolâtres ; puis l'empereur Titus aux Juifs, coupables d'avoir tué le Messie ; plus tard, Constantin à l'empereur païen Maxence ; enfin, Charlemagne aux Maures. Ce schéma typologique, emprunté à l'historiographie et à la propagande catholiques de la Contre-Réforme, établit donc un rapport d'homogénéité entre les épisodes les plus illustres de l'*historia sacra* et les événements racontés par le poème, qui sont censés y gagner en exemplarité prestigieuse. Mais cette stratégie a aussi des conséquences graves pour la liberté des personnages et l'originalité du récit : dans la *Jérusalem conquise*, les héros de l'armée croisée ne sont que des répliques de moindre envergure des grands personnages du passé ; chacune de leurs actions n'est que la répétition rituelle d'une action du passé ou l'accomplissement inconscient d'une prophétie ancienne ; le poème lui-même s'en trouve réduit au statut d'addition tardive aux annales de l'histoire sacrée.

Plusieurs points de contact apparaissent entre cette stratégie symbolique, dans laquelle joue un rôle non négligeable la mémoire de l'empereur Constantin, et celle qui est mise en place par l'église catholique sous le pontificat de Sixte V (1585-1590), c'est-à-dire au moment même de la réécriture du poème : une stratégie mobilisant les ressources de l'historiographie, de l'archéologie, de l'urbanisme et des arts figuratifs, pour mettre en scène une véritable résurrection de la Rome antique, et revivifier le mythe de Constantin afin d'exalter la grandeur « impériale » de la papauté. Symptôme d'un ralliement opportuniste à l'idéologie du pouvoir auprès duquel le Tasse cherche protection et reconnaissance dans les dernières années de sa vie, l'adhésion à ces schémas de permanence et à ces mythes de résurrection est aussi, pour lui, un moyen de conjurer l'angoisse de la temporalité qui hante toute la dernière partie de son œuvre, et qui parfois se fait jour même dans les interstices du poème réformé, comme dans un

épisode ayant pour protagoniste le chef turc Soliman où la mémoire conjointe de Lucain et de Flavius Josèphe sert à évoquer non pas la grandeur intacte du passé mais la destruction inévitable de toute chose humaine.

Une aspiration à l'absolu et à la permanence explique aussi l'aspect le plus voyant de la réécriture du poème, à savoir l'imitation diffuse et minutieuse de *l'Illiade*. Ce phénomène comporte une double nouveauté par rapport à la première *Jérusalem*, qui avait un rapport bien plus libre et éclectique avec ses modèles et qui préférait de loin au poème d'Homère l'épopée « subjective » et « pathétique » de Virgile. Si la *Jérusalem conquise* revient à *l'Illiade*, c'est parce que celle-ci a à ses yeux le statut d'archétype absolu du genre épique, de modèle idéal et presque transcendant, totalement étranger aux vicissitudes des « usages » littéraires. Pour la même raison, l'imitation de ce modèle sacré se doit d'être la plus respectueuse possible, quitte à consister en une pure et simple répétition. Le travail d'« homérisation » du poème réalisé par le Tasse rappelle à plusieurs égards une stratégie typique du commentaire savant du 16^e siècle, qui consiste à isoler dans un texte vernaculaire, à l'exclusion de tous les autres, les seuls éléments pouvant évoquer un modèle ancien, et à les grossir jusqu'à transformer la ressemblance partielle en identité complète. Le Tasse s'applique à ce travail avec une ingéniosité et une mauvaise foi remarquables, et le trait commun le plus mince – par exemple le fait que le personnage d'Herminie connaisse, comme Hélène, les noms des guerriers ennemis – lui suffit pour transformer ses personnages, pour la plupart inspirés d'autres modèles ou fruits de mélanges complexes d'influences, en véritables sosies des héros homériques.

Proches d'autres exemples d'homérisme « superstitieux » (selon le mot du Tasse lui-même) comme *l'Italia liberata* de Trissino et *l'Avarchide* d'Alamanni, la solution adoptée par le Tasse s'en éloigne toutefois sur un point essentiel : la priorité accordée à l'*éthos* par rapport au *mythos*, c'est-à-dire le fait que le Tasse voie dans *l'Illiade* moins un modèle narratif qu'un formidable répertoire de « caractères », exemplaire tant par la diversité que par l'évidence (*enàrgeia*) de la représentation. Le choix de privilégier l'approche éthique du poème d'Homère se traduit par une stratégie précise dans la construction des personnages. D'une part, le Tasse tend à supprimer toute ambiguïté ou complexité excessives pour obtenir des physionomies aussi cohérentes que possibles, où la généralité d'une typologie éthique universelle efface les traces de conflits moraux, sociaux ou politiques enracinés dans l'histoire. D'autre part, il applique rigoureusement

le critère du *decorum* afin de rendre le plus rigoureux et le plus transparent possible le système des correspondances qui relie les qualités morales et le statut social des personnages, d'un côté, et le niveau stylistique du texte, de l'autre. Aboutissant ainsi à une transparence proche de la figuration allégorique, l'imitation d'Homère se révèle donc parfaitement en accord avec l'esprit d'une réécriture qui promeut une simplification radicale des stratégies de signification du texte.

Une analyse plus rapprochée des transformations que subissent deux personnages du poème, l'un de tout premier plan (Renaud, désormais Richard), l'autre beaucoup plus secondaire, Vafrino, m'a permis de préciser les résultats de cette réécriture homérisante, notamment sous l'angle de l'emploi des codes génériques et des registres stylistiques. L'affinité structurelle entre le rôle de Renaud, héros à la fois absent et nécessaire, et celui d'Achille était claire déjà à l'époque de la *Jérusalem délivrée*, mais ce n'est que dans la deuxième version du poème que cette affinité s'étend à l'ensemble de la physionomie du personnage, au détriment des traits qui faisaient de lui l'incarnation la plus accomplie de l'*ethos* chevaleresque. Le Tasse s'efforce en particulier de minimiser l'importance du mobile amoureux dans l'*errance* du chevalier et va jusqu'à introduire un épisode d'amitié platonique entre guerriers, calquée sur celle d'Achille et Patrocle, pour restaurer l'intégrité épique du personnage. Si la réécriture de *Illiade* n'exclut pas, dans ce dernier cas, le recours à des codes littéraires modernes – et notamment la pastorale et la poésie pétrarquiste –, c'est à un véritable dialogue avec la poésie vernaculaire que nous fait assister la nouvelle version de l'épisode de Vafrino, espion envoyé par les Chrétiens dans le camp égyptien de Gaza. En effet, le modèle du livre X de *Illiade* lui permettant de simplifier considérablement le caractère de ce personnage ambigu, le Tasse peut parallèlement, selon les règles du *decorum*, souligner les qualités comiques de l'épisode, résultat qu'il obtient grâce aux modèles stylistiques de Dante, de Pulci, de la poésie burlesque contemporaine. Cette caractérisation stylistique plus nette s'accompagne de la transformation de l'initiale duplicité du personnage, moralement douteuse mais utile aux intérêts de la croisade, en une fourberie archaïquement brutale et donc irrécupérable à toute exemplarité : ce qui montre que l'évolution dans les stratégies de signification du poème trahit aussi chez le Tasse une inquiétude quant au phénomène de la dissimulation, expression éthique et politique de cette ambiguïté des signes que l'auteur de la *Jérusalem conquise* essaie de combattre par tous les moyens.

Dans la dernière partie de cet ouvrage, mes hypothèses critiques sont vérifiées, nuancées et enrichies par une lecture analytique des deux livres centraux du poème (XII et XIII), long segment à vocation encyclopédique et méta-poétique qui donne des indications intéressantes sur l'horizon culturel du poème et illustre de manière explicite la réflexion sur les rapports entre poésie et vérité qui est à la base de la réécriture. Passant en revue les principaux phénomènes du monde naturel, le voyage souterrain que décrit le livre XII du poème est un dense morceau encyclopédique inspiré par une forme de néoplatonisme éclectique qui, sans être totalement nouveau dans l'œuvre du Tasse, révèle des affinités ponctuelles avec l'éphémère reviviscence du platonisme et de l'hermétisme (Patrizi, Raimondi, Beni) que promeut à la toute fin du 16^e siècle, dans une cour assiégée par l'aristotélisme intransigeant du Saint-Office, le puissant protecteur romain du Tasse et dédicataire de la *Jérusalem conquise*, Cinzio Passeri Aldobrandini, neveu du pape Clément VII. Mais cette évocation du monde naturel est aussi susceptible d'une lecture méta-poétique, les critères présidant à la lecture correcte du livre du monde valant aussi comme protocole rigoureux pour la construction d'un texte littéraire respectueux de la vérité. L'écriture doit aspirer à une transparence symbolique et une plénitude signifiante comparables à celles que la tradition hermétique attribue au monde ; le poète devra donc effacer tout élément opaque ou superflu qui pourrait empêcher le texte de se faire le miroir parfait de la vérité transcendante. Ce programme ambitieux est réalisé dans le livre XII à travers une mise en scène fondée sur la métaphysique de la lumière, que le Tasse construit en puisant à ses sources néoplatoniciennes (Plotin, Proclus, Pseudo-Denys, Ficin). Au milieu de ce décor symbolique vit le personnage de Filagliteo, « l'ami de la vérité », incarnation idéale du philosophe et du poète chrétien. La description de son domaine, un palais tout pénétré de lumière divine et un jardin où poussent des plantes toutes symboliques, est diamétralement opposée à celle du jardin d'Armide, où l'art triomphe sur la nature et le mensonge occulte la vérité. L'affrontement à distance entre les deux personnages, mise en scène transparente de l'opposition entre poésie de la vérité et artifice sophistique, se termine, à la fin du livre XIII, par un règlement de comptes allégorique : les deux croisés qui ont libéré Richard immobilisent Armide au moyen d'une chaîne de diamant que leur a donnée Filagliteo, et la magicienne amoureuse, qui dans la première *Jérusalem* continuait de jouer un rôle important dans le récit, en est ainsi brutalement et définitivement expulsée.

Cette scène présente une affinité évidente avec celle de la capture de l'insaisissable dieu métamorphique Protée, que seules des chaînes très solides peuvent empêcher de changer sans cesse d'apparence (comme le raconte Virgile dans le livre IV des *Géorgiques*). Cette affinité m'a inspiré, dans la toute dernière partie de ce livre, et en guise de conclusion, une étude sur la présence de cette créature mythique dans l'œuvre du Tasse. Selon une tradition interprétative très répandue à la Renaissance, Protée symbolise tout à la fois les prodigieux pouvoirs d'invention de l'imagination poétique et les dangers d'une activité littéraire proche de la magie et du mensonge sophistique, trop encline en tout cas à s'adapter, avec virtuosité et souplesse opportuniste, aux goûts des publics les plus divers. Très étroitement associée au personnage d'Armide – magicienne, séductrice, rhétoricienne de haut vol –, la figure de Protée revient à plusieurs reprises dans les écrits du Tasse comme l'emblème d'un type de poésie qui exerce sur lui une fascination trouble mais qui fait l'objet, au fil du temps, d'une condamnation de plus en plus ferme, jusqu'à être considérée, dans des textes des dernières années, comme une source dangereuse de désordre cognitif et de relativisme moral. L'enchaînement d'Armide-Protée synthétise donc à la perfection l'esprit qui informe l'écriture de la *Jérusalem conquise*, œuvre aspirant à l'immobilité glacée de l'absolu, fuyant la contingence des goûts, des opinions, des valeurs, opposant l'univocité du Vrai au conflit des voix et des regards qui animait d'une tension si pathétique la première version du poème.

Protée déchaîné : lectures et réécritures de l'œuvre du Tasse (1582-1627)

Pour spectaculaire qu'elle soit, cette tentative d'enchaînement n'eut toutefois que des effets limités. Rapidement oubliée, la *Jérusalem conquise* n'arriva pas à remplacer dans le cœur des lecteurs la *Jérusalem délivrée*, dont de nouvelles éditions, des traductions, des illustrations ne cessèrent d'accroître la diffusion et la notoriété dans toute l'Europe. Quant aux autres œuvres du Tasse, elles avaient déjà commencé à vivre leur vie dans le monde et à inspirer, pour certaines d'entre elles, différentes formes de *réception créatrice* – lectures publiques, commentaires, réécritures, imitations. Nous savons que le Tasse fut informé de quelques épisodes de la première réception de son œuvre et nous gardons la trace de certaines de ses réactions. Quand il apprit, par exemple, que l'un de ses sonnets avait fait l'objet d'une lecture publique par un jeune

lettré siennois, Lelio Tolomei, il écrivit à celui-ci une lettre de remerciement où il se réjouissait, sans doute avec une pointe d'ironie, des pouvoirs d'un exercice herméneutique qui, ignorant les intentions de l'auteur, savait trouver dans un texte des beautés que l'auteur lui-même ignorait y avoir mises (« e forse è stato mio vantaggio, che non abbia da me intesa la mia intenzione, perciocché con l'ingegno suo ha potuto trovar ne le mie parole cose più belle, ch'io non pensai di dire »)⁴³. On ne perçoit pas d'ironie, en revanche, mais plutôt une forme de malaise, dans les paroles que le Tasse aurait prononcées, selon son biographe Giovan Battista Manso, après la lecture du *Pastor fido* de Guarini. Alors que Manso insinuait flatteusement que, si le Tasse avait aimé la pièce, c'était sans doute à cause de tout ce qu'il y reconnaissait de son œuvre à lui – en particulier les nombreux emprunts à l'*Aminta* –, le Tasse répondit, gravement, qu'il n'y a rien de plaisant dans le fait de voir ce qui nous appartient dans les mains d'un autre (« Né può piacere il veder il suo in man d'altri »)⁴⁴. Il est vrai que la réception a un pouvoir aussi exaltant que redoutable : elle peut faire se déployer les richesses virtuelles d'un texte comme révéler impitoyablement, ou dénoncer partiellement, ses défauts. Il est vrai aussi que, le plus souvent, elle nous parle autant du texte qui est lu que de la personne qui le lit – de ses intentions, de ses valeurs, de ses limites.

En étudiant quelques exemples de la première réception de l'œuvre du Tasse, j'ai essayé de garder à l'esprit deux genres de questions. Je me suis demandé, d'une part, ce que ces documents nous disaient de la manière dont l'œuvre du Tasse a été perçue à une époque donnée : lesquels de ses caractères eurent-ils l'impact le plus fort ? quelles qualités lui étaient-elles reconnues, quels risques ou quelles menaces lui associait-on ? quels nouveaux horizons cette œuvre a-t-elle ouverts, quelles nouvelles directions a-t-elle indiquées aux écrivains ? En même temps, je me suis efforcé de décrire précisément la nature, le contexte, les intentions de ces actes de lecture. De quelle sorte de lecture ces documents témoignent-ils ? Quel substrat culturel et quelles intentions particulières révèlent-ils ? Si, la plupart du temps, un équilibre semble possible entre ces deux approches, les caractères du document obligent parfois à privilégier nettement l'une des deux. C'est le cas du plus ancien des textes que j'ai étudiés dans ce domaine, la *Lezione* sur un sonnet du Tasse qui aurait été prononcée en 1582 par Iacomo Guidini, jeune membre de l'académie siennoise des *Filomati*. Intrigué par la présence de ce texte dans

⁴³ 2012 (54), p. 409-10.

⁴⁴ 204 (29), p. 1-2.

les fonds manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, j'ai voulu, il y a quelques années, en donner une transcription annotée et y consacrer une étude approfondie⁴⁵. Cette *Lezione* revêt certes quelque intérêt dans l'histoire de la réception du Tasse, ne serait-ce que parce que nombre d'œuvres de l'auteur (le *Rinaldo*, l'*Aminta*, les *Rime*, la *Jérusalem*, la *Tragédie inachevée*) y sont citées comme étant déjà bien connues du public siennois et pouvant faire le poids avec les *excerpta* des plus prestigieux auteurs classiques : à une date relativement précoce, et dans un milieu assez éloigné de la cour de Ferrare, le Tasse est donc déjà considéré comme un poète faisant autorité, au titre d'une œuvre qui va bien au-delà du poème sur la croisade – publié depuis à peine un an – et qui se déploie dans plusieurs genres (roman, poésie lyrique, drame pastoral, tragédie). Par ailleurs, le fait que le choix du commentateur soit tombé sur un sonnet de la phase « eterea »⁴⁶ (*Chi chiuder brama a' pensier vili il core*) et que celui-ci, qualifié de « grave et alto », fasse l'objet d'une explication mobilisant de nombreuses sources littéraires et philosophiques (notamment néoplatoniciennes), attire notre attention sur des aspects de la première production poétique du Tasse qui pourraient nous échapper : l'ambition d'un exercice formel consistant à concentrer dans la mesure brève du sonnet, selon l'exemple de Della Casa, les ingrédients stylistique de la *gravitas* ; la densité conceptuelle d'un discours qui, avec une touche d'archaïsme délibéré et sans vraiment se départir de sa tonalité mondaine, célèbre l'amour comme force d'élévation spirituelle ; la préciosité discrète des allusions littéraires et mythologiques qui le ponctuent – ici, dans les derniers vers, la référence elliptique au bûcher d'Hercule.

Dans la *Lezione* de Guidini, la frontière est toutefois très mince entre le discours sur le texte et l'*usage du texte* : un usage qui se veut collectif et qui rappelle moins la critique littéraire moderne que des pratiques telles que le jeu, la conversation, la discussion éthique. On peut même trouver, en lisant la *Lezione*, que le sonnet du Tasse n'y est qu'un prétexte pour parler d'autre chose, le support d'un discours destiné avant tout à définir l'identité et les valeurs de celui qui le lit et de la communauté à laquelle il s'adresse. Cela est suggéré aussi bien par les caractères formels de la leçon que par les références qui y sont convoquées en grand nombre. Éminemment narratif, le début du texte évoque une *veglia* hivernale dans un palais siennois, lieu d'une discussion

⁴⁵ 2012 (54) et 2013 (57). Le texte de la leçon de Lelio Tolomei, à laquelle je faisais allusion un peu plus haut, n'a pas été conservé.

⁴⁶ Du nom de l'académie de Padoue (*Accademia degli Eterei*) où le jeune Tasse fit vers 1566-1567 ses premiers pas en tant que poète lyrique.

contradictoire sur la nature d'amour dont la réunion académique se veut le prolongement et à laquelle le sonnet du Tasse offre un nouvel aliment. Bien que prononcé par une seule voix, le texte académique s'ouvre en effet au dialogisme en développant l'une après l'autre des thèses contraires, sur le modèle de ces *questioni d'amore* qui étaient particulièrement appréciées dans les assemblées académiques et dans les autres réunions informelles qui punctuaient à l'époque la vie de l'élite siennoise. Par ailleurs, et comme dans bien d'autres textes de cette tradition, la *Lezione* contient de fréquentes apostrophes aux « bellissime et onestissime donne », destinataires privilégiées d'un discours aux inflexions galamment « philogynes ». Enfin, Guidini fait souvent allusion à des auteurs ou à des textes siennois qui, vraisemblablement étrangers à l'inspiration du sonnet du Tasse, sont censés être au contraire bien familiers au public de la *Lezione* : Claudio Tolomei, Girolamo Bargagli, Fausto Sozzini, le membre de l'*Accademia degli Accesi*, et même l'ingénieur Vannoccio Biringucci, dont le traité de métallurgie intitulé *Pirotechnia* est cité à propos de l'association métaphorique entre *amore* et *fuoco*.

Il s'agit là d'une stratégie visant à « acclimater » le texte à l'horizon culturel de ses nouveaux lecteurs, pratique bien naturelle et encore courante aujourd'hui dans la plupart des phénomènes de réception. Mais l'auteur de la *Lezione* va plus loin, puisqu'il ne semble retenir du sonnet du Tasse que ce qui, dans ce dernier, permet d'évoquer la vulgate néoplatonicienne sur l'amour et les *topoi* d'un débat éthique devenu jeu et rituel mondain. Ainsi, au lieu de valoriser l'altérité et la singularité du sonnet, la *Lezione* siennoise les noie dans le ressassement pléthorique d'une encyclopédie convenue ; elle se sert d'un nouveau texte pour dire à son public ce qu'il sait déjà, pour le convaincre de ce dont il est déjà convaincu. Cette manière de procéder est assez courante dans les lectures publiques de poésie qui se multiplient dans les académies italiennes du 16^e siècle : le caractère volontiers « encyclopédique » de cet exercice traduit en effet une conception du texte qui voit dans celui-ci moins l'expression d'une singularité que le lieu de cristallisation d'un savoir partagé. Si, même dans ce contexte, la *Lezione* apparaît particulièrement encline à la l'autoréférentialité – le « feu » du sonnet y inspire par exemple l'évocation de devises aristocratiques ou d'emblèmes académiques siennois –, cela tient sans doute à la position particulière de l'auteur et à la situation plus générale de la culture siennoise de cette époque. Se mesurant pour la première fois à cet exercice académique, le jeune Iacomo Guidini tente manifestement de raviver la ferveur d'une

tradition culturelle à laquelle la domination florentine a porté un coup assez rude et qui se partage désormais entre la curiosité timide pour des nouveautés littéraires venues d'ailleurs et un inventaire de sa grandeur passée qui tourne souvent au repli sur soi. En même temps – et c'est peut-être là son principal intérêt – la *Lezione* illustre aussi un rapport au texte poétique qui ne relève ni de l'explication, ni de la dilution encyclopédique, ni vraiment de l'exploitation autoréférentielle, et que l'on pourrait décrire comme l'actualisation pathétique et théâtrale de ses effets : tantôt en s'adressant aux jeunes femmes de l'assistance, tantôt en faisant mine de prêter les mots du sonnet aux jeunes gens présents, Guidini propose une sorte d'« exécution » du texte, exécution orchestrale, collective d'un texte éminemment monologique. Nous ne sommes pas loin, certes, des jeux littéraires et galants dans lesquels les académies siennoises excellent depuis l'époque des *Intronati*. Mais l'on peut se demander si l'on ne retrouve pas dans cet exercice un peu de cette ferveur pathétique, de cette éloquence des passions qui est l'un des aspects de la poésie du Tasse qui frappa le plus ses premiers lecteurs.

Une compréhension plus profonde de l'œuvre du Tasse, mais aussi une émulation frisant l'hostilité, se font jour dans cet autre document de sa réception qu'est à certains égards le *Pastor fido* de Giambattista Guarini. Nous sommes de retour à Ferrare, chez un auteur qui a bien connu le Tasse et fréquenté longuement la même cour : mais Guarini écrit son drame pastoral après sa rupture avec le duc Alphonse et, dans une certaine mesure, *contre* cette même culture de cour dont l'*Aminta* du Tasse, représenté une quinzaine d'années plus tôt dans une « delizia estense », a pu être considéré comme une synthèse particulièrement réussie. C'est pourquoi j'ai privilégié, dans mon étude des relations entre les deux textes⁴⁷, un parti pris qui s'écarte un peu de la tradition critique sur la question. Celle-ci est dominée par deux approches divergentes : d'une part, on souligne l'importance des emprunts du *Pastor fido* à l'*Aminta*, on parle des « hommages » que le deuxième texte rendrait au premier, on y voit le signe du fait que le drame du Tasse se serait imposé rapidement comme un modèle incontournable dans le nouveau genre pastoral ; de l'autre, on met en valeur la *rupture* que le deuxième texte comporterait par rapport au premier et qui éclaterait dans le passage le plus célèbre du *Pastor fido* : le chœur de l'acte IV, qui réécrit polémiquement *per le rime* le premier chœur de l'*Aminta* en remplaçant la critique de l'*onore*, présenté par le Tasse comme la

⁴⁷ 2004 (29).

fausse valeur ayant perverti la spontanéité naturelle des désirs, par l'exaltation de l'*onestà*, pudeur naturelle ayant succombé à l'effet corrompateur de la civilisation.

La contradiction apparente entre ces deux lectures peut être surmontée selon moi en considérant les emprunts que le *Pastor fido* fait à l'*Aminta* comme l'instrument d'une « manipulation » (« vedere il suo *in man d'altri* ») à visée polémique : sous couvert d'hommage, la réécriture de Guarini frôle souvent la *parodie* et se présente en tout cas comme une *palinodie* par rapport au modèle. Cela se fait à travers un jeu subtil combinant *imitation* et *déplacement* – déplacement dans la structure dramatique de la pièce comme dans la hiérarchie de ses niveaux stylistiques – que rendent possible la nouvelle ampleur et la pluralité des registres du *Pastor fido*, drame croisant deux intrigues et deux couples de personnages. Dès les premières répliques de la tragi-comédie, il est évident que l'histoire de Silvio et Dorinda reprend les éléments essentiels de l'intrigue qui a pour protagonistes, dans l'*Aminta*, le personnage éponyme et la nymphe Silvia : un conflit entre amour et chasteté aboutissant à une conclusion heureuse grâce à une péripétie psychologique rendue possible par un accident potentiellement tragique. Sauf que cette réécriture, fidèle en apparence, comporte une évidente marginalisation – à la fois dramatique, stylistique et éthique – de l'original : l'intrigue principale de l'*Aminta* devient en effet intrigue secondaire du *Pastor fido*, le modèle est à la fois inclus et déclassé. Cela se fait à travers une double stratégie : d'une part, Guarini accentue les traits comiques de l'*Aminta*, qui deviennent beaucoup moins discrets dans le *Pastor fido* et empêchent de prendre trop au sérieux l'histoire de Silvio et Dorinda ; de l'autre, il déplace systématiquement vers son intrigue principale, celle qui a pour héros Mirtillo et Amarilli, tout ce qu'il y avait de noblement pathétique, voire de tragique, dans les effusions des deux protagonistes de l'*Aminta*. Il en résulte un décentrement, un déplacement évident du noyau dramatique et moral du drame du Tasse. Le conflit entre chasteté et amour, central dans l'*Aminta*, est transformé en problème secondaire par une réécriture condescendante qui présente la chasteté comme une obsession légèrement ridicule (chez Silvio) et l'amour comme un instinct naturel mal maîtrisé (chez Dorinda). Par ailleurs, le parcours de « formation » morale, qui permettait dans l'*Aminta* le dépassement final de ce conflit, est remplacé dans le *Pastor fido* par une pirouette dramatique qui achève de décrédibiliser les deux personnages « mineurs ». Dans l'histoire de Mirtillo et Amarilli, où Guarini concentre ses moyens stylistiques les plus élevés et à laquelle le spectateur est censé accorder son crédit, toute trace de conflit

est absente, ou plutôt apparente et provisoire. Dès le début du drame, les deux jeunes gens sont manifestement faits l'un pour l'autre, partagent les mêmes valeurs et les mêmes sentiments. Ils ne sont séparés que par un quiproquo, une substitution de personne, un oracle mal interprété : le dénouement heureux du drame n'est donc pas le fruit d'une « formation », d'une maturation des personnages, mais d'un enchaînement providentiel qui lève tout malentendu et rend enfin possible leur union.

En opposant ainsi, à l'intérieur de son propre texte, la caricature d'un drame de la liberté (l'intrigue inspirée par *l'Aminta*) à la mise en scène exemplaire d'un drame de la Providence, Guarini révèle selon moi la préoccupation qui est au cœur de sa réécriture polémique : le dépassement de cette confiance encore humaniste dans la flexibilité du moi qui nourrit, dans la pastorale du jeune Tasse, la certitude que tout conflit, même potentiellement tragique, finit par être dépassé grâce à la force civilisatrice de l'amour. Si le dieu Protée, protagoniste de l'un des *intermèdes*, est convoqué sur la scène de *l'Aminta*, c'est justement parce que le drame met en scène une transformation morale qui trouve son équivalent formel dans la fluidité extrême caractérisant sa gestion des genres et des registres, la comédie frôlant plusieurs fois la tragédie, la plainte amère se terminant en épigramme sensuelle. La valeur que le *Pastor fido* exalte dès son titre est exactement le contraire de cette fluidité métamorphique. La « fidélité » de Guarini signifie tout à la fois constance dans ses propres sentiments et acceptation totale d'un destin qui ne peut qu'être juste ; et l'exemplarité héroïque des deux protagonistes réside dans le fait de pratiquer ces deux vertus *en même temps*, alors même qu'elles semblent douloureusement contradictoires – l'amour de Mirtillo pour Amarilli ne le pousse jamais à s'opposer à la Volonté insondable qui semble avoir destiné sa bien-aimée à un autre homme. L'enchaînement providentiel qui finit par récompenser cette « fidélité » ne demande jamais aux deux héros de déroger à leur sublime droiture, et exploite tout au plus, pour parvenir à ses nobles fins, la complicité involontaire de quelque personnage mineur, Corisca par exemple, confiné dans un rôle comique par une *Stiltrennung* désormais rigoureuse.

C'est dans ce contexte que prend tout son sens la stratégie « manipulatrice » dont fait l'objet, après l'intrigue principale, un autre élément capital de *l'Aminta* : le chœur de l'acte premier, qui évoque comme on sait un âge d'or perdu dans lequel les désirs pouvaient s'exprimer librement (*S'ei piace, ei lice*), n'étant pas encore entravés, comme ils le sont dans le monde moderne, par la vaine loi de l'« honneur ». Plusieurs échos de ce

texte célèbre se font entendre distinctement dans les actes centraux du *Pastor fido*, où la situation apparemment sans issue inspire à Amarilli et à ses mauvais conseillers l'idée d'un possible conflit entre le Désir et la Loi. Ces réflexions inquiètes ou subversives seront toutefois réduites à néant quand le dénouement du drame viendra révéler, entre le désir d'Amarilli et les lois de la Cité, un accord parfait qui a toujours existé et que seul un quiproquo empêchait de voir : accord parfait entre le Désir et la Loi, dont le dernier chœur du *Pastor fido*, renversement polémique de celui de l'*Aminta* (*Piaccia, s'ei lice*), indique la réalisation parfaite dans le sacrement du mariage. Car le drame de Guarini s'oppose à celui du Tasse aussi par la nouvelle articulation qu'il propose entre âge d'or, univers pastoral et monde réel. Chez le Tasse, l'âge d'or du libre désir est une utopie rétrospective bien distincte du monde pastoral, lequel se donne clairement à lire comme un miroir à peine déformant du monde de la cour : dans celui-ci, comme parmi les bergers de l'*Aminta*, le bonheur n'est pas une condition béatement irénique mais le fruit de la solution patiente des conflits. L'*Aminta* réfléchit donc nostalgiquement au prix qu'il faut payer à la civilisation, et en même temps présente le désir amoureux comme la force qui seule rend possible la construction, difficile et fragile, d'une forme de bonheur « civilisé ». À ce mélange typiquement courtisan de nostalgie hédoniste et de réalisme désenchanté, Guarini oppose la convergence parfaite entre âge d'or et univers pastoral, dans un monde imaginaire qui tend à se présenter comme le modèle d'une communauté exemplaire. Célébrant dans le mariage de Mirtillo et d'Amarilli le retour d'un âge d'or où Désir et Loi convergent spontanément, la conclusion éminemment idéologique du *Pastor fido* promeut un ordre éthique et social idéalement parfait – mais qui n'en rappelle pas moins la promotion active, par l'église post-tridentine, du sacrement du mariage et de l'institution chrétienne de la famille.

Ainsi marginalisés et disciplinés par Guarini, les pouvoirs du dieu Protée sont fièrement revendiqués par un poète toscan un peu plus jeune que lui, Francesco Bracciolini (1566-1645), auquel j'ai consacré une autre étape de cette enquête sur la première réception de l'œuvre du Tasse⁴⁸. Il est vrai que la carrière très prolifique de cet auteur frappe par l'extrême diversité de ses expressions, allant de la poésie épique à la fable pastorale, de la tragédie à la poésie « giocosa », de l'hagiographie au poème encomiastique. Cette diversité traduit avant tout une grande capacité d'adaptation, elle

⁴⁸ 2004 (28).

aussi parfaitement assumée, aux divers publics et aux diverses institutions auxquels Bracciolini s'adresse au cours d'une vie marquée par de nombreux voyages mais se partageant essentiellement entre trois lieux : sa ville natale, Pistoia, où il séjourne régulièrement en percevant le rentes de son « canonicato » ; Florence, où se déroule sa formation littéraire et où il fréquente la cour grand-ducale ; Rome, où il se rend à plusieurs reprises mais où il ne tente et ne trouve vraiment sa chance, en tant que chantre officiel de la papauté, que sous le pontificat de son ancien seigneur, Urbain VIII Barberini (1623-1644). Ce sont les effets de cette diversité d'horizons que j'ai d'abord voulu analyser en étudiant une brève période de la carrière de Bracciolini, comprise entre 1611 et 1618. Le choix de cet échantillon chronologique tient au fait que ces deux dates sont celles de la publication de deux œuvres de Bracciolini qui, établissant toutes les deux une relation étroite avec le modèle du Tasse, incarnent deux pôles opposés de la versatilité littéraire de l'auteur : le poème épique intitulé *La Croce racquistata* (1611) et la première partie du poème comique *Lo Scherno degli dei* (1618).

La comparaison entre ces deux textes, en effet, intrigue : le premier est une imitation assez fidèle de la *Jérusalem délivrée*, le deuxième contient la parodie irrévérencieuse d'un épisode célèbre du même poème. L'analyse attentive des deux œuvres montre toutefois que leurs caractères opposés ne s'expliquent pas par quelque soudaine « conversion » de leur auteur, mais par la différence des horizons dans lesquels elles voient le jour. *La Croce racquistata* est un exemple intéressant de l'actualité que la *Jérusalem délivrée* pouvait encore revêtir, trente ans après sa parution, comme modèle d'écriture épique. Certes, et en faisant suite en cela aux débats de l'Académie florentine des *Alterati* dont il est membre, Bracciolini n'oppose pas radicalement le modèle du Tasse à celui de l'Arioste et n'hésite pas à enrichir la *varietà* de son poème en multipliant les épisodes romanesques. L'empreinte *tassiana* est toutefois évidente non seulement dans le caractère à la fois historique et sacré du sujet choisi – la « croisade » de l'empereur byzantin Héraclius –, mais aussi et surtout dans le soin scrupuleux que l'auteur met à construire un organisme narratif rigoureusement unitaire. Il y va, outre de la cohérence idéologique du texte, de la possibilité que la *Croce racquistata* soit reconnue comme ce poème épique officiel que les Médicis attendent toujours – et qu'ils avaient d'ailleurs essayé en vain, dans les années 1580, d'obtenir du Tasse lui-même. Offert au grand-duc Côme II et comportant une généalogie fabuleuse qui fait descendre celui-ci de l'empereur Héraclius, le poème de Bracciolini promet de légitimer les

aspirations médicéennes à la souveraineté sacrée et se révèle cohérent avec un appareil symbolique qui, dans ces mêmes années, essaie d'attribuer à la politique étrangère du Grand-Duché les titres de noblesse de la croisade. En même temps, cette opération a une saveur singulière, surtout au vu de la rivalité politique et culturelle qui a longtemps opposé les Médicis aux Este : en exhibant sa fidélité à l'Arioste et au Tasse, la *Croce racquistata* fonde le prestige de la littérature officielle du Grand-Duché sur un refus de la tradition poétique toscane et sur le ralliement à un modèle forgé dans une cour – celle de Ferrare, justement – de plus illustre tradition chevaleresque.

On peut se demander, en réalité, si ces oppositions sont encore opérantes dans la littérature des années 1610 – si, en d'autres termes, le poème du Tasse est encore perçu à l'époque comme typiquement ferrarais ou plutôt comme appartenant désormais à une sorte de *koiné* « italienne ». C'est plutôt cette deuxième hypothèse que semble suggérer la suite immédiate de la carrière de Bracciolini, que j'interprète dans mon étude à la lumière de deux oppositions : celle, *géographique*, entre centre et périphérie ; et celle, *générique*, entre épopée et nouveaux genres du divertissement de cour. La réception de la *Croce racquistata* est ressentie par son auteur comme un échec : le poème, vite oublié, ne vaut à Bracciolini aucune reconnaissance officielle de la part du Grand-Duc. Les années suivantes, cependant, l'activité littéraire du poète semble traduire la conviction que ce qui est en jeu n'est pas *son* poème, mais le rôle du poème épique *en général* dans la culture de cour. Les Médicis veulent-ils vraiment leur propre *Jérusalem délivrée* ? Peut-être pas. Ils semblent préférer, comme beaucoup d'autres princes de l'époque, des textes plus légers et plus spectaculaires, ballets, farces, drames pastoraux, tragicomédies – des textes qui s'inspirent d'ailleurs souvent (pour en tirer intrigues romanesques, coïncidences pathétiques, tirades éloquentes) des mêmes poèmes de l'Arioste et du Tasse. C'est ce que Bracciolini fait lui-même les années suivantes, en ébauchant plusieurs textes dramatiques qui mettent en scène des épisodes de la *Jérusalem* ou de sa propre *Croce*. Mais ces tentatives sont vite abandonnées, au profit d'un exercice d'un tout autre genre qui aboutira, en 1618, à la publication de la plus singulière de ses œuvres, *Lo Scherno degli Dei*.

Ce poème, évoquant sur le mode burlesque la vie des dieux de l'Olympe, a longtemps été lu à travers deux prismes différents : d'une part, la querelle sur la naissance du genre *eroicomico*, dont Bracciolini disputerait la paternité à Tassoni ; de l'autre, les intentions pieuses que l'auteur s'attribue lui-même dans le paratexte, en

déclarant avoir voulu critiquer par cette satire la mode regrettable de la poésie mythologique. Moins trompeuse que la première, cette deuxième indication de lecture mérite selon moi d'être intégrée par un autre constat critique, à savoir que le *Scherno degli dei* est en grande partie une réécriture parodique des grands poèmes du siècle précédent, et en particulier de la *Jérusalem délivrée*. Cela est surtout évident dans le long épisode, auquel je consacre une analyse détaillée, des amours du dieu Vulcain et de la guenon Doralice. Visant l'épisode des amours de Renaud et d'Armide, cette parodie – la première, à ma connaissance, dont le Tasse ait été victime – adopte deux stratégies différentes mais convergentes dans leurs effets : la reprise littérale des vers de la *Jérusalem* dans un contexte dégradé (c'est une guenon qui prononce le discours pathétique d'Armide abandonnée) ; la réécriture burlesque de l'original au moyen d'éléments lexicaux, thématiques ou métaphoriques relevant d'un registre bas, quotidien, corporel – quand Vulcain, comme Renaud avant lui, pose sa tête dans le giron de sa bien-aimée, c'est pour que celle-ci puisse l'épouiller méticuleusement, ce qui donne lieu à un précieux échange entre les deux amants sur l'intensité de leurs « démangeaisons » érotiques respectives. Cette réécriture parodique fait souvent référence à l'univers paysan du *contado* de Pistoia, où le poème aurait été écrit, et c'est très explicitement de la tradition toscane de la poésie *rusticale* que cet exercice se réclame : en s'en prenant ainsi au Tasse, Bracciolini exprime en effet une aversion typiquement toscane – que l'on retrouve aussi dans les *Considerazioni* de Galilée – pour toute forme de sublimité prétentieuse, de pathos affecté, de sensualité morbide. L'opposition entre la *Croce* et le *Scherno* s'expliquerait donc d'abord en termes de positionnement de l'auteur : d'une part, l'aspirant poète de cour importe et adapte les grands modèles *cinquecenteschi* pour les mettre au service des ambitions culturelles, symboliques et politiques des Médicis ; de l'autre, le *canonico* de Pistoia, dans une œuvre qui se présente comme semi-privée et ludique, perpète une plaisante vengeance littéraire contre ces mêmes modèles désormais hégémoniques en se présentant comme le porte-parole d'une poétique typiquement toscane défendant par l'ironie les valeurs du naturel, du concret, du bon sens.

Cependant, cette explication ne tient pas compte de deux éléments : l'importance du sujet mythologique ; les connotations métalittéraires que véhicule la figure du singe, l'animal imitateur par excellence, et que rend d'ailleurs explicites, dans ce même épisode, le discours prononcé par un singe savant sur l'art de la *bertucceria*. Cela m'a

amené à conclure que la vraie cible de la parodie de Bracciolini serait à chercher non pas chez le Tasse, mais du côté de ses mauvais imitateurs, chez ces innombrables poètes de l'époque qui, adoptant volontiers des sujets mythologiques, « singent » maladroitement le poète de la *Jérusalem* et surtout privilégient, à l'exclusion de tous les autres, un aspect particulier de son inspiration : le raffinement ingénieux de l'*elocutio* et la virtuosité rhétorique mis au service d'un pathétisme exacerbé, d'une sensualité trouble, de l'exaltation mélancolique des plaisirs éphémères. Composé de *pometti mitologici*, d'égloues, d'idylles, de tragi-comédies, de ballets et de drames pour musique, c'est le terreau où est en train de pousser la plante vénéneuse de l'*Adone* de Marino – qui semblerait la cible idéale de la parodie de Bracciolini, mais qui ne peut l'être, contrairement à ce qui a été suggéré, pour des raisons chronologiques qui continuent de me sembler solides. Dans tous les cas, les deux faces apparemment opposées de l'imitation *tassiana* de Bracciolini trouveraient donc une cohérence dans l'attachement de l'auteur à une certaine interprétation du Tasse, une interprétation qui respecte ses ambitions épiques et qui ne le réduit pas aux aspects les plus séduisants de son œuvre. C'est du moins la conclusion à laquelle je parvenais dans mon étude de 2004 – et dont je me demande aujourd'hui si elle ne serait pas un peu trop géométrique pour être vraie. Peut-être mon propre besoin de cohérence m'a-t-il empêché de laisser se déployer pleinement les incohérences de Bracciolini, pourtant émule déclaré du dieu Protée ? Quoi qu'il en soit, le parcours du lettré toscan illustre à lui seul l'ampleur de la diffraction que connaît à cette époque le modèle du Tasse et la diversité des usages auxquels il se prête, voire qu'il encourage par sa propre richesse contradictoire.

En 1627, une dizaine d'années après la parution du *Scherno degli dei*, l'imprimeur Francesco Baba publie à Venise, « ad istanza di Giacomo Scaglia », *La disperazione di Giuda*, « poemetto del Sig. Torquato Tassi » : œuvre jusque-là inconnue – explique la préface – qui doit sa parution posthume à la sagacité de Scaglia, tombé par hasard sur un manuscrit anonyme dans lequel il n'aurait pas tardé à reconnaître le style du « gran Torquato ». Le titre suggestif et l'attribution surprenante de cette édition, sur laquelle je suis moi-même tombé par hasard il y a plusieurs années, m'ont incité à lire immédiatement le *poemetto* : bien entendu, et malgré ses caractères typiquement *tassiani*, ce n'était pas un texte oublié du Tasse, mais sans doute, me suis-je dit, un des nombreux *falsi* publiés à cette époque par des éditeurs sans scrupules désireux

d'exploiter l'engouement encore vif pour l'œuvre du poète. Ma surprise a donc été assez grande quand, revenant à ce texte quelques années plus tard, j'ai découvert qu'il n'était pas l'œuvre d'un habile faussaire mais le fruit d'un repêchage éditorial audacieux. Le même *poemetto* avait en effet été publié vingt-six ans plus tôt par un imprimeur d'Udine sous un titre un peu différent (*L'impenitenza di Giuda*) et surtout avec l'indication claire de son auteur : Giulio Liliano.

Dans l'étude que j'ai consacrée à ce *poemetto*, et qui comporte aussi l'édition du texte⁴⁹, j'ai donc commencé par réunir quelques informations sur cet obscur auteur de San Daniele (1560 environ – après 1636), gentilhomme de condition ecclésiastique qui semble avoir joué un rôle non négligeable dans la vie religieuse et culturelle du Frioul entre les 16^e et 17^e siècles. Les quelques documents et écrits qui subsistent de lui nous parlent d'un homme qui, s'il fréquente volontiers les académies littéraires d'Udine, évolue surtout dans l'austère milieu du patriarcat d'Aquilée, bastion du catholicisme contre-réformiste dans cette région souvent agitée par des mouvances hérétiques, et entretient des relations aussi étroites que tendues avec le redoutable patriarche Francesco Barbaro, l'un des exécuteurs les plus zélés des dispositions pastorales post-tridentines. La distance est donc très grande entre le milieu où le *poemetto* voit le jour en 1601 et celui où, après avoir été complètement oublié pendant plus de vingt-cinq ans, il refait surface sous un titre plus alléchant et avec une fausse attribution au Tasse. En effet, comme je le montre dans une autre partie de cette même étude, la réédition de 1627 est à replacer dans un moment important et délicat de la vie intellectuelle vénitienne : celui où, sous l'impulsion de lettrés et d'éditeurs aventureux – Guido Casoni, Giacomo Scaglia – et grâce à la protection de quelques aristocrates éclairés comme Giovanni Soranzo et Marco Trevisan, la promotion des écrits sulfureux de Giovan Battista Marino, à peine disparu, se conjugue à un *revival* de l'œuvre du Tasse dans un climat où frémissent déjà les inquiétudes et les curiosités « libertines » qui s'exprimeront ouvertement, dès 1630, dans l'*Accademia degli Incogniti*.

L'histoire singulière de ce texte ne peut manquer d'inspirer quelques questions. Comment expliquer le repêchage de ce *poemetto* dans un milieu et à une époque qui semblent à première vue si éloignés de ceux où il a été écrit ? Et comment se fait-il qu'un texte d'inspiration religieuse, écrit par un ecclésiastique frioulan au début du 17^e siècle, soit assez marqué par l'influence du Tasse pour avoir non seulement inspiré la fausse

⁴⁹ 2016 (71).

attribution de 1627, mais pour avoir été considéré comme une œuvre authentiquement *tassiana* pendant plus d'un siècle, y compris par des érudits de renom comme Crescimbeni, Quadrio, Tiraboschi ? Afin de répondre à ces questions, j'ai analysé le texte sous deux angles différents. D'abord en tant que *réécriture religieuse*, à savoir comme un texte dialoguant non seulement avec le récit évangélique de la trahison et de la mort de Judas, mais aussi avec l'intense débat théologique que cet épisode a inspiré et avec la foisonnante production légendaire, figurative et littéraire qui s'est développée autour de ce personnage. Je me suis ensuite penché sur les traces évidentes que laisse dans le texte l'imitation du Tasse, et notamment de la *Jérusalem délivrée*, pour essayer d'en préciser l'étendue, les formes et les finalités.

Trop complexe pour que je puisse en rappeler ici les détails, l'analyse du *poemetto* sous l'angle de la réécriture religieuse permet d'affirmer que l'auteur de ce texte connaît très bien les débats qui agitent à l'époque la chrétienté autour de la question de la *pénitence*, et se situe par rapport à eux d'une manière aussi rigoureuse que singulière. Le technicisme théologique qui sert de titre au texte (*Impenitenza*) dit clairement en quoi consiste le péché pour lequel Judas est condamné aux flammes de l'enfer : non pas la trahison du Christ, que l'immense miséricorde divine peut pardonner ; non pas l'absence de regrets, car le personnage regrette longuement et éloquemment son péché ; mais le refus par celui-ci d'accéder à la *pénitence* – dont le Concile de Trente a récemment établi la valeur de sacrement –, refus que motive non pas l'orgueil de Judas mais au contraire son incapacité à croire qu'une pénitence, quelle qu'elle soit, puisse racheter un péché aussi monstrueusement grave que le sien. Loin de toute simplification édifiante, c'est donc à un personnage complexe, éloquent et non dépourvu de noblesse morale que le texte de Liliano, à la structure éminemment dramatique, cède la parole pendant des centaines de vers : ce qui ne remet pas en discussion l'orthodoxie du *poemetto*, mais soulève des questions sur la stratégie littéraire choisie pour la défendre. La comparaison est intéressante avec un genre poétique qui connaît un grand succès à l'époque et dont Liliano s'est clairement inspiré : celui des *Lacrime*, interminables monologues plaintifs dont les *Lacrime di San Pietro* de Tansillo constituent l'exemple le plus connu et qui mettent en scène, pour l'édification du lecteur, les regrets, la contrition et la pénitence de repentis célèbres, de saint Pierre à Marie-Madeleine. Reprenant à son compte plusieurs éléments de ce genre, le poète frioulan construit cependant un dispositif plus complexe, où la frontière n'est pas très

nette entre l'exemplarité positive du personnage – la condamnation pleine et entière de son propre péché – et son exemplarité négative – le refus de la pénitence motivé par l'idée que son péché est trop grave pour être pardonné. La subtilité rationnelle et l'intransigeance morale de ce Judas finiront par le perdre, mais peuvent fasciner ; et son suicide, conséquence logique d'un raisonnement qui se veut rigoureux, est un péché mortel non dépourvu de dignité philosophique.

Cette ambiguïté est accentuée par l'usage que Liliano fait du modèle du Tasse. Certes, dans la *Jérusalem délivrée*, il y a aussi de quoi nourrir l'inspiration religieuse, et notamment la représentation d'un monde investi par les signes prodigieux du conflit entre le Ciel et l'Enfer : Liliano se montre en effet très sensible aux images terribles et envoûtantes de la puissance infernale qui peuplent la *Jérusalem*. Ce qui est plus surprenant, c'est que l'auteur frioulan paraît tout aussi intéressé par cette représentation *subjective* du merveilleux qui est l'un des éléments les plus novateurs et les plus troublants du poème du Tasse. En effet, dans *l'Impenitenza di Giuda*, on perçoit à plusieurs reprises l'écho de ces épisodes de la *Jérusalem* où il est impossible de dire si les images infernales traduisent une présence surnaturelle ou plutôt la projection inconsciente de peurs, de désirs, de remords purement humains. Comme la forêt enchantée de la *Jérusalem délivrée*, la nature décrite par le *poemetto* fourmille de signes inquiétants, de présences frémissantes, de présages sinistres ; l'âme de Judas y trouve une résonance émotionnelle, un écho ou un repoussoir à ses mouvements. Par ailleurs, c'est en puisant abondamment dans le poème du Tasse que *l'Impenitenza* décrit longuement, et non sans empathie, les différentes manifestations du remords qui accable le traître : soupirs, larmes, lassitude mortelle, évanouissements, hésitations, phrases tronquées par l'excès de douleur, tout un répertoire pathétique du *languore* qui est l'une des nouveautés les plus marquantes du langage poétique *tassiano*. Liliano va d'ailleurs assez loin dans ce registre, puisqu'il n'hésite pas à faire écho, dans la première partie de son *poemetto*, à l'épisode de Tancrède et Clorinde : « Ahi duro incontro ! ahi vista ! », s'exclame Judas en voyant le Christ enchaîné et ensanglanté à cause de sa trahison ; et à partir de là son remords terrible s'exprime dans des termes et avec des images très proches de ceux qu'employait le noble Tancrède après avoir causé involontairement la mort de sa bien-aimée.

Liliano reprend donc de préférence – et accentue parfois jusqu'à la caricature – des éléments de la *Jérusalem* qui ont un rapport problématique avec l'idéologie officielle

de l'épopée catholique : l'éclat funeste de la puissance infernale, le charme fiévreux des hallucinations, l'abandon pathétique au remords, et jusqu'au sublime mortifère du *cupio dissolvi*. Surtout, il se sert manifestement du langage pathétique du Tasse, et de la mémoire de ses héros les plus émouvants, pour inspirer au lecteur une forme d'empathie vis-à-vis du personnage de Judas. C'est sans doute cela que l'éditeur vénitien a vu dans le *poemetto* et qui lui a inspiré le projet d'une réédition apocryphe. C'est en tout cas sur ce point que porte la seule modification notable que l'on remarque dans l'édition de 1627. *L'Impenitenza di Giuda* se termine par le vers, lui aussi d'inspiration *tassiana*, « Apprendete pietà quinci, o viventi ! » (de *Gerusalemme liberata* XVIII 89) : une injonction énergique à tirer du suicide de Judas, qui vient d'être raconté, un enseignement *pieux*. Dans l'édition vénitienne, une petite modification donne au vers un sens complètement différent : « Né prendete pietà quindi o viventi ». La *piété* de l'original devient *pitié*, l'exhortation dévote se change en mise en garde ambiguë : le lecteur devra s'interdire d'éprouver de la compassion pour le personnage dont le texte vient de raconter la mort – ce qui revient à admettre qu'il y a, dans ce personnage, de quoi inspirer la compassion du lecteur.

Il est difficile de déterminer le sens exact de l'opération littéraire de Liliano. Réécriture dévote de la *Jérusalem*, visant à mettre en garde les lecteurs, grâce à un cadre théologique plus explicite, contre la complaisance sentimentale, les excès morbides de l'imagination, une intransigeance morale confinant à l'orgueil ? Ou bien – comme j'aurais plutôt tendance à le croire – stratégie visant à produire, par le biais de l'identification au personnage du pécheur, une forme de *catharsis* chrétienne ? Ce qui est certain, c'est que le résultat est d'une remarquable ambiguïté – ambiguïté qui déplut peut-être aux premiers lecteurs du *poemetto* mais à laquelle celui-ci doit certainement sa redécouverte vénitienne et, à partir de là, son modeste succès apocryphe.

En guise de conclusion, il faut en tout cas remarquer que, dans ce texte comme dans d'autres exemples déjà analysés de la *réception* du Tasse, on observe moins l'exploitation superficielle d'un modèle stylistique ou narratif que le déploiement de son potentiel ambigu ou l'éclatement de ses tensions internes – les caractères du *poemetto* et son étonnante histoire éditoriale ne faisant au fond qu'illustrer la puissance de la polysémie qui caractérise, comme nous l'avons vu, l'un des premiers mots de la *Jérusalem délivrée* (« l'arme *pietose* »).

**Poésie lyrique et poème chevaleresque :
explications de textes, lectures du monde**

Enfin seuls ?

Imitation, influence, emprunt, reprise, réécriture, réception, commentaire, parodie, palinodie, polémique : décidément, les rapports entre textes prennent beaucoup de place dans mes travaux. Trop de place, peut-être. La tendance à *lire double* ne serait-elle pas, justement, un trouble de la vision critique ? L'obsession pour le dialogue entre les textes ne trahirait-elle pas le refus de cette part de *solitude* et de *silence* qu'exige le tête-à-tête entre un texte et son lecteur ? En se focalisant sur les interactions complexes, les diffractions, les disséminations, le travail critique ne renoncerait-il pas à être ce qu'il doit être d'abord, un *exercice d'attention soutenue* portant sur *un objet bien défini* ? Questions embarrassantes, certes, mais moins gênantes pour moi que celle, massive, qu'elles dessinent en creux et que l'on pourrait formuler dans ces termes : et si étudier les rapports entre les textes n'était au fond qu'une manière de ne pas parler d'autres rapports bien plus difficiles à appréhender, ceux qu'une œuvre littéraire entretient avec son *auteur* et avec le *monde* ?

Ce que j'ai raconté jusqu'ici de mon parcours de recherche devrait avoir apporté quelques réponses – du moins je l'espère – à ces objections. Essayant maintenant de les formuler de manière plus explicite, et prenant le risque de me répéter, je dirais que ces réponses sont à la fois d'ordre *historique* et *théorique*. Les premières tiennent aux caractères de l'époque sur laquelle porte l'essentiel de mes recherches, que j'ai choisi de désigner par la catégorie historiographique de « Classicisme » et dont j'ai déjà dit longuement, en synthétisant mes propres travaux et en reprenant ceux d'autrui, la place centrale qu'y occupent le concept et la pratique de l'*imitation* – concept et pratique qui ne me semblent pas incompatibles avec l'expression individuelle et avec le discours sur le monde, mais qui impliquent des tensions, exigent des négociations complexes et s'exposent aux pathologies que j'ai essayé d'illustrer.

En même temps – et j’en viens ainsi aux réponses d’ordre *théorique* – mon intérêt pour cette période de la culture italienne et européenne tient aussi au fait que l’on peut y trouver la formulation franche de quelques vérités que la persistance des illusions romantique et réaliste nous a longtemps empêché d’admettre. La première – que confortent chez moi quelques trop rares et superficielles lectures psychanalytiques – concerne la nature éminemment *relationnelle* et même *sociale* de la vie psychique, c’est-à-dire le fait que, contrairement à ce que suggère une sympathique expression française, il n’est vraiment pas possible, et sans doute pas non plus souhaitable, d’être « tout seul dans sa tête ». Si l’on considère que vivre, désirer, s’exprimer signifie pour chacun de nous se positionner plus ou moins consciemment par rapport à un réseau complexe de modèles et d’anti-modèles, il sera plus facile d’admettre que la littérature est aussi, sinon exclusivement, affaire d’imitation.

La deuxième vérité, ou plutôt la deuxième conviction, ne porte rien moins que sur la nature de notre rapport au monde, dont je ne suis sans doute pas le seul à penser qu’il n’a rien de direct ni de transparent : connaître et représenter le réel signifie d’abord se mesurer à des schémas préexistants, reprendre, combiner, corriger, dépasser des représentations élaborées par d’autres, en proposer des nouvelles et des mieux ajustées à notre expérience. Cela ne signifie pas réduire le réel à sa représentation, mais reconnaître l’importance des filtres à travers lesquels nous l’appréhendons – et souligner la nature idéologique de tout appel à l’*évidence du réel*. Si l’on adopte ce point de vue, le discours classiciste sur les modèles et les genres littéraires – considérés comme des schémas de représentation synthétisant une certaine vision du monde – peut nous paraître une description du rapport entre littérature et réalité plus convaincante que l’image célèbre du « miroir qui se promène sur une grande route » – due à un auteur par ailleurs formidable, Stendhal, auquel nous devons entre autres choses, comme l’a montré René Girard, la description, pour le coup vraiment *réaliste*, de la nature profondément imitative de la psychologie humaine⁵⁰.

Explications de textes (et lectures du monde ?)

On n’aurait sans doute pas tort de trouver que cela revient au fond (tout ça pour ça...) à accepter une version modérée, débarrassée de ses outrances post-modernes, de

⁵⁰ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

la fameuse notion d'*intertextualité*, qui s'appuyait sur des présupposés épistémologiques somme toute assez proches – bien que naturellement plus radicaux – de ceux que j'ai sommairement exposés. Cela dit, je pense que ma manière de travailler essaie d'allier cet intérêt pour les interactions textuelles à l'attention pour la *singularité* de chaque texte, ainsi que de voir dans cette singularité, sinon l'expression immédiate d'une personnalité ou le reflet direct d'une réalité extérieure, la trace d'une individualité et d'une situation historique données. Cela aussi devrait être évident dans la présentation que j'ai faite jusqu'ici de mes travaux. Mais le moment est peut-être venu de décrire plus précisément les outils méthodologiques grâce auxquels je tente de parvenir à ces résultats. Je dirais donc pour commencer que, s'efforçant d'associer reconstitution d'une *langue* et saisie de la singularité d'une *parole*, ma manière d'analyser les textes s'appuie sur le code universel de la *rhétorique* mais vise surtout à dégager les *constantes*, les *schémas récurrents*, voire les *obsessions* qui définissent le grain de chaque voix, l'originalité de chaque regard sur le monde.

Pour ce qui est de la rhétorique, je m'en tiens à la reprise de la taxinomie classique gréco-romaine (Aristote, Cicéron, Quintilien) qui, proposée vers le milieu du siècle dernier par Heinrich Lausberg, est à la base de la plupart des ouvrages récents sur ce sujet – y compris un *Breve manuale di retorica*, destiné prioritairement aux étudiants universitaires, que j'ai contribué à écrire il y a une quinzaine d'années⁵¹. Ce n'est pas ici le lieu de présenter dans le détail cet ouvrage, dont j'admets d'ailleurs volontiers que la conception globale en revient pour l'essentiel à ma collègue et amie Maria Pia Ellero. Je me limiterai à dire que, dans les parties du manuel dont je suis plus directement responsable (celle sur la *Disposition* et la deuxième moitié de celle consacrée à l'*Élocution*), s'exprime clairement la conviction selon laquelle la rhétorique serait un *code universel* – conviction qui peut paraître aujourd'hui quelque peu datée, au sens où elle s'enracine dans une certaine phase de la culture du vingtième siècle, mais à laquelle je souscris encore pour l'essentiel. D'une part, en effet, la présentation de la codification rhétorique classique y est constamment croisée avec des notions issues de la linguistique structurale afin de donner une définition aussi rigoureuse qu'extensive des phénomènes traités, susceptible de les rattacher au fonctionnement général de la communication linguistique. D'autre part, les nombreux exemples qui illustrent l'ouvrage, tirés de textes très divers par leur date et leur genre, soulignent la persistance

⁵¹ 2001 (20).

des phénomènes rhétoriques à travers les siècles et la continuité essentielle qui existerait, sous cet angle, entre l'écriture littéraire et des formes de communication apparemment moins élaborées.

Si la rhétorique constitue la grammaire indispensable de l'analyse littéraire, je ne pense pas qu'elle soit un outil suffisant pour parvenir à une caractérisation fine de la singularité de chaque texte ou de chaque auteur. Dans ma pratique de lecteur, j'essaie donc de compléter la description rhétorique par une méthode d'analyse qui est plus difficile à formaliser, tant elle laisse de place à l'intuition, mais qui par ailleurs n'a d'original que la manière dont j'y combine, avec une dose assumée de bricolage, les influences de plusieurs modèles illustres d'*explication de texte*. Ces modèles – ceux du moins qui ont le plus compté pour moi – peuvent être classés en deux groupes qui, s'ils ne sont pas séparés par une frontière étanche, se distinguent malgré tout par l'importance respective qu'ils accordent à la *forme* et au *fond* du texte, ou plutôt, pour le dire moins grossièrement, par le degré d'abstraction qu'ils admettent dans leurs schématisations critiques. Il y aurait donc, d'un côté, les représentants de la *critique stylistique* – dont L. Spitzer, H. Friedrich, G. Contini, D. Alonso, P. V. Mengaldo, L. Blasucci... –, de l'autre un groupe moins compact, mais ayant en commun un intérêt plus grand pour les éléments thématiques et symboliques, dont feraient au moins partie Ch. Mauron, J. Rousset, J. Starobinski et F. Orlando. Ces méthodes d'analyse ont en commun, à mes yeux, l'idée que le plus intéressant, dans un texte, serait le système et non pas l'exception, les éléments récurrents plutôt que les détails isolés, la répétition d'un même schéma plutôt que l'écart imprévu par rapport à ce schéma. Mais la nature et surtout l'échelle de ces schémas peuvent varier énormément, puisque l'on va des phénomènes verbaux les plus apparemment tangibles et mesurables – une constante rythmique, une articulation récurrente entre mètre et syntaxe... – aux oppositions thématiques et aux schémas conceptuels les plus généraux, censés parfois caractériser non seulement un texte mais l'œuvre toute entière d'un auteur (un exemple entre tous : *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, de J. Starobinski).

Plusieurs de mes travaux s'apparentent de près ou de loin à ce modèle d'explication de texte (ce qui implique d'ailleurs une certaine continuité entre mes recherches et mon activité d'enseignant, au vu de l'importance que cet exercice revêt encore, au moins à certain niveau, dans les formations littéraires françaises) : aussi la recherche intertextuelle n'est-elle pour moi qu'une étape d'une analyse dont le but

ultime est – comme je l’ai déjà montré par plusieurs exemples – de définir la logique propre, les caractères singuliers de chaque texte. Quant aux éléments à privilégier dans l’analyse, j’ai longtemps hésité entre l’approche stylistique et l’approche thématico-symbolique, à défaut sans doute d’arriver toujours à trouver des « schémas » qui, comme dans les meilleurs exemples de cette méthode, seraient reconnaissables aussi bien dans les éléments verbaux les plus menus que dans les articulations les plus générales d’un texte. Assez rapidement, toutefois, j’ai davantage privilégié la deuxième approche, comme le montre la tendance de plusieurs de mes études à se focaliser sur des images symboliques, des configurations thématiques, des oppositions conceptuelles récurrentes : Protée et le motif de la métamorphose chez le Tasse ; l’image de l’abeille dans *l’Aminta* ; l’opposition entre unité et multiplicité dans le *Malpiglio secondo*, ou encore entre sources et fontaines dans la *Jérusalem conquise* ; certaines déclinaisons des images artistiques ou du thème de la nuit dans la poésie de Michel-Ange.

Cette préférence tient à plusieurs raisons, mais surtout au fait que cette approche me semblait apporter une réponse intéressante à la question complexe des rapports entre le texte, l’auteur et le monde. Comme le suggèrent clairement certains représentants de ce courant critique – par exemple Ch. Mauron, J. Starobinski, F. Orlando – les schémas récurrents que l’analyse textuelle dégage correspondraient à des configurations psychiques, nous diraient quelque chose des conflits qui traversent et structurent une subjectivité – étant bien entendu que ces auteurs insistent aussi sur la relative autonomie et sur le degré d’élaboration du texte, qui ne saurait être réduit à un symptôme ou au dossier médical de l’auteur. Très marquées par l’influence de la psychanalyse, ces approches critiques interprètent le plus souvent les textes selon des schémas *binaires*, qui reprennent la modélisation freudienne de la vie psychique mais qui en même temps la simplifient selon un goût typiquement structuraliste pour les oppositions tranchées. Cela est évident, par exemple, dans l’une des plus conscientes et des plus « théoriques » parmi ces démarches critiques, celle de F. Orlando, qui met au centre de ses analyses littéraires l’opposition entre « *Repressione* » et « *represso* » – opposition psychique mais aussi évidemment politique, traversant chaque individu mais aussi des sociétés tout entières, voire inspirant les conflits collectifs qui ont agité l’Histoire... Car l’une des causes de la fascination qu’ont pu exercer ces approches – qu’elles ont, en tout cas, exercée sur moi – c’est qu’elles semblent trouver dans les textes autant la trace d’une subjectivité que la forme d’un rapport au monde, et même la

synthèse symbolique des oppositions et des conflits qui traversent une société et une culture à une certaine époque. Cette démarche critique n'est pas à confondre avec une histoire des idées téléologique ou naïvement progressiste. Bien que fortement marquée par les expériences et les espoirs politiques de la fin des années 1960 (et par la lecture de Marcuse), la proposition critique de F. Orlando est remarquable à mes yeux par l'insistance avec laquelle elle affirme – contre un discours largement répandu encore aujourd'hui – que les grandes œuvres littéraires ne sont pas forcément du côté du progrès ou de l'émancipation, qu'elles ne sont d'ailleurs d'aucun « côté », le plaisir singulier qu'elles donnent découlant justement de leur capacité à provoquer *simultanément* l'adhésion du lecteur *aux deux* termes d'un conflit – conflit dont le texte ne met pas en scène la solution ni ne provoque le dépassement dialectique, mais qu'il permet de vivre psychiquement comme *non-contradictoire* grâce à la *coincidentia oppositorum* que les œuvres littéraires réalisent dans leur propre corps verbal et symbolique. Par ailleurs, c'est aussi dans le vide laissé par le déclin des « grands récits » qu'a pu émerger une forme d'écriture de l'histoire – je pense par exemple à certains grands livres de Starobinski – qui tire des textes littéraires et philosophiques des schémas symboliques (*Le Remède dans le mal*), des figures emblématique (*Les Enchanteresses*), des oppositions conceptuelles (*Action et réaction*) autour desquels s'agrègent à une époque donnée des réflexions, des débats, des projections imaginaires, des inventions esthétiques – sans prétendre pour autant reconstituer par là une *épistémé* cohérente et enveloppante, comme le fait M. Foucault dans des livres que j'ai beaucoup admirés mais dont l'ambition de tout voir, tout expliquer, tout contrôler me paraît aujourd'hui aussi effrayante que ce *panopticon* auquel le philosophe a consacré des pages magnifiques.

Ces modèles critiques m'ont inspiré quelques tentatives, timides et éclectiques, de lire dans les textes littéraires les traces d'une subjectivité singulière ou d'un rapport historiquement déterminé au monde. J'ai déjà fait allusion à certaines de ces tentatives. Pour en présenter maintenant les résultats de manière plus claire, mais aussi pour décrire les évolutions que mon approche des textes a connues au fil des ans, j'ai décidé d'organiser la suite de mon propos en deux parties, consacrées aux deux genres d'écriture sur lesquels s'est concentrée pour l'essentiel mon attention critique : d'un côté, la *poésie lyrique* et d'autres formes *d'écriture de soi*, censées traduire

prioritairement l'expression d'une subjectivité ; de l'autre, cette forme d'écriture apparemment plus objective qu'est la *poésie narrative*, et notamment le poème chevaleresque, dont on peut d'autant plus s'attendre à ce qu'il nous parle du monde que ses incarnations les plus célèbres – le *Roland furieux* et la *Jérusalem délivrée* – se donnent explicitement à lire comme des mondes en miniature. Partant du relevé de constantes formelles ou thématiques, ces analyses aboutissent le plus souvent, comme dans les modèles évoqués plus haut, à des schématisations critiques de type binaire, valorisant les « tensions » ou les « conflits » inhérents au texte – même si j'ai essayé, au fil des ans, d'atténuer ou de dynamiser un peu la raideur de certains schémas critiques, dont la fongibilité à peu près universelle me faisait craindre une forme de réification.

Mais l'évolution la plus importante qui se dégage aussi bien de mes travaux sur la poésie lyrique que de ceux sur le poème narratif concerne la nature même du rapport que l'analyse postule entre texte, auteur et monde. En dépassant peu à peu un paradigme purement référentiel (selon lequel un texte serait avant tout un instrument d'*expression* ou de *représentation*), mes travaux prennent davantage en compte d'autres fonctions, d'autres usages ou d'autres effets des textes littéraires : leur proximité avec l'expérience du *jeu*, par exemple, ou avec les pratiques du *don* ou de l'*exercice spirituel* ; leur capacité à façonner des *identités*, à exprimer ou à satisfaire un besoin de *reconnaissance*, à devenir instrument de *justice*. Plus ouverts aux apports d'autres disciplines – la philosophie, l'anthropologie, la psychanalyse, les sciences sociales –, mes travaux de ces dernières années n'en restent pas moins attachés à la pratique de l'explication de texte, c'est-à-dire à la conviction qu'ausculter attentivement la singularité de chaque texte est un excellent moyen de sortir des ornières de sa pensée, d'échapper à ses reflexes les plus paresseux, de s'embarquer pour des voyages surprenants.

C'est l'un de ces voyages surprenants que j'évoquerai en conclusion de ce chapitre et de mon document de synthèse. Objet de mon travail de recherche inédit, ce voyage a eu comme point de départ un schéma conceptuel et narratif se dégageant de la texture complexe du *Roland furieux* : celui, apparemment anodin mais revenant avec une fréquence obsédante, que j'ai appelé le schéma de la *rétribution perverse*. Élargissant mon regard à d'autres textes de l'époque, je me suis vite aperçu que cette obsession était loin d'être solitaire, et qu'il y avait même des raisons pour la considérer comme une clé de lecture de toute une phase de la culture italienne. Faisant converger mes recherches

sur la poésie narrative et celles sur l'écriture du moi, ce travail est aussi, dans mon parcours, le premier à dépasser largement les frontières d'une œuvre ou d'un auteur pour embrasser un *corpus* aussi large que divers, dans le but non pas d'étudier des relations « intertextuelles » mais de suivre la persistance, les ramifications, les évolutions d'un même questionnement éthique et politique. Pour cette raison, et quelle que soit par ailleurs la réussite de cette tentative, je reconnais bien volontiers ma dette à l'égard de ces travaux, évoqués un peu plus haut, dans lesquels l'explication de texte tente aventureusement de se faire lecture d'un monde.

Poésie lyrique et écriture de soi : singularité, identité, reconnaissance

Moins pour contester que pour corriger à la marge le lieu commun critique qui la veut tout entière asservie à l'imitation pétrarquiste, mes quelques travaux sur la poésie lyrique du *Cinquecento* tentent de souligner les éléments de singularité, sinon de chaque texte, au moins de chaque auteur – que ce soit en relevant l'originalité d'un assemblage de modèles, qui par exemple distingue du *bembismo* dominant le classicisme éclectique de Bernardo Tasso, ou bien en remarquant la fréquence de certaines métaphores (le naufrage, toujours chez Bernardo) ou de certains stylèmes (l'allocution à la Fortune persécutrice chez Isabella di Morra). Dans le cas de Michel-Ange, ce n'est pas un parti pris critique mais un besoin herméneutique élémentaire qui impose à l'attention de l'interprète les éléments de singularité de son écriture poétique, tant celle-ci a tendance à frôler l'idiolecte, à échafauder des raisonnements tortueux, à se coaguler dans des images surprenantes jusqu'à l'obscurité. Nécessaire donc pour la compréhension du texte, la reconstitution patiente de la *grammaire poétique* de Michel-Ange fait peu à peu apparaître, au-delà des usages *stricto sensu* linguistiques, des schémas de pensée, des associations verbales ou symboliques, des images récurrentes qui semblent traduire ce qu'il y a de plus individuel dans la voix ou dans le regard du poète. Mon travail d'annotation des *Rime* m'avait amené à souligner, par le biais des renvois croisés entre les textes, nombre de ces constantes. Plus récemment, j'ai consacré des analyses plus développées à trois d'entre elles, des constantes d'ordre thématique dont l'importance est loin d'être méconnue, mais que j'ai souhaité soumettre à un nouvel éclairage

critique : la transformation artistique ; l'opposition entre la nuit et le jour ; et – plus brièvement – le rapport entre don et gratitude⁵².

Peu encline à l'évocation visuelle, la poésie de l'artiste Michel-Ange ne parle d'art que par le biais de la description de *pratiques artistiques* – sculpture, peinture, dessin, métallurgie... –, moins remarquables par leur originalité théorique ou par leur précision technique que par l'usage que le poète en fait pour parler de sa vie intérieure. En effet, ces descriptions à haute teneur conceptuelle, présentant l'art comme une *transformation valorisante* consistant à *dégager la forme de la matière*, n'ont pas de valeur autonome mais servent de comparant pour un processus moral qui vise une transformation analogue du sujet : le travail artistique sert donc à illustrer un travail spirituel qui devrait, de la même manière, affranchir l'âme de la gangue matérielle du corps et des vices terrestres. Inspiré du néo-platonisme et notamment d'un texte célèbre de Plotin, l'usage que Michel-Ange fait des descriptions des pratiques artistiques s'en distingue toutefois par des détails importants. Ce processus de « sculpture morale » n'est jamais solitaire, le perfectionnement de soi que ces images évoquent n'étant possible que dans et par l'interaction entre le sujet et un être aimé (Tommaso Cavalieri ou Vittoria Colonna). Plus étonnant encore, dans la plupart de ces textes, l'auteur se donne soit le rôle d'un artiste impuissant à réaliser cette transformation spirituelle, soit, bien plus souvent, celui de l'objet inerte et réfractaire du travail d'un autre. La poésie de Michel-Ange nous livre en effet une série de saisissants autoportraits du sujet en vil support d'un travail spirituel qui, pour grandes que soient les qualités des « artistes » qui s'y mesurent, se solde toujours par un échec. Esquisse inachevée, bloc de marbre non travaillé, feuille blanche, moule vide destiné à accueillir le métal en fusion qui deviendra sculpture : l'imperfection radicale du sujet rend nécessaire l'intervention extérieure d'un(e) artiste de l'âme, capable de réduire les excès et de pallier les manques, d'achever ce qui est inachevé, de dégager une forme de la matière, de combler la béance d'une aspiration impuissante au bien. Cette transformation n'aboutit cependant jamais, soit parce que l'intervention extérieure n'a pas lieu, soit parce qu'elle rencontre une résistance trop grande dans l'inertie matérielle du sujet, soit enfin parce que celui-ci redoute ses effets destructeurs : comme le moule ayant accueilli le métal fondu, ne risque-t-il pas, pour libérer enfin sa propre sculpture, d'être brisé en mille morceaux ?

⁵² 2004 (30) ; 2005 (33) ; 2006 (35). Une étude plus récente, 2014 (62), reprend une partie des analyses de 2005 (33) dans un discours plus large sur le *temps* dans la poésie de Michel-Ange.

L'idée de la négativité radicale du sujet et de l'effet paradoxalement destructeur de l'intervention extérieure qui pourrait le sauver domine aussi une autre série d'autoportraits poétiques de Michel-Ange, ceux que j'ai analysés dans mon étude sur le thème de la nuit : thème récurrent dans sa poésie mais se concentrant surtout dans un groupe de quatre sonnets (101-104). À l'origine de cet étonnant cycle poétique, il y a en effet l'interprétation ingénieuse d'une situation biographique : la disparition de « Febo », l'amant solaire, replonge le sujet dans une « nuit » qui n'est pas une condition contingente, mais sa nature profonde et son destin inévitable. Assigné dès sa naissance au « tempo bruno » de la nuit, le sujet aspire au salut en s'exposant aux rayons de celui qui est né sous le signe contraire du soleil, tout en sachant que ce salut ne pourra que comporter la disparition de ses propres « ténèbres » constitutives. Cette impasse désespérante, toutefois, n'inspire pas à Michel-Ange des vers dramatiques mais des élucubrations poétiques aussi spécieuses qu'enjouées sur les mérites respectifs de la nuit et du jour – une sorte de jeu, à la fois futile et sérieux, dont j'ai essayé de montrer qu'il a quelques points en commun avec le programme décoratif des Tombes Médicéennes, auquel l'artiste travaille encore à l'époque où il écrit ces textes. Traduisant le même goût pour les antithèses nettes – nuit et jour, lune et soleil, féminin et masculin – qui caractérise les sculptures de la *Sagrestia Nuova*, les poèmes de ce petit cycle ne concèdent rien à l'évocation sensible des différents moments de la journée, mais développent un raisonnement dense qui vaut moins pour ses conclusions que pour sa capacité à explorer ingénieusement les deux faces d'une même réalité. La nuit n'existe pas – nous dit un texte –, elle n'est qu'une ombre fragile que la moindre luciole suffit à dissiper ; non – répond un autre –, la nuit est au contraire toujours présente, résiste même en plein jour, dans les lieux fermés et protégés du soleil. La nuit est le temps du péché et du désespoir ; non, elle apporte calme, réconfort, recueillement. La nuit est froide, noire, stérile ; non, elle est empreinte d'une fécondité sacrée, puisqu'elle préside à la génération de l'homme, alors que sous les rayons du soleil ne se déploie que la vitalité matérielle du monde végétal. Ce débat poétique fascine d'abord pour ce qu'il comporte d'indépendance par rapport aux lois ordinaires de la pensée, de confiance dans les vertus de la parole poétique et dans les ressources du paralogisme, de l'équivoque, de la paronomase. En même temps, en combinant éclectiquement diverses influences (les lettres de saint Paul, l'hymnographie chrétienne, l'astrologie néo-platonicienne), l'artiste s'y livre à une réflexion distanciée mais sérieuse sur ce que

comporte son affinité profonde avec la nuit : sentiment d'indignité radicale, inclination irrésistible au péché, aspiration au calme enveloppant de l'« ombra del morir », conscience orgueilleuse de sa propre fécondité créatrice.

Susceptibles d'une lecture psychologique, ces poèmes ne s'en révèlent pas moins proches de préoccupations spirituelles collectives qui traversent cette époque. C'est ce que montre clairement un autre groupe de textes de Michel-Ange où l'on retrouve le même schéma opposant un sujet radicalement indigne à un être divin dont la supériorité incommensurable paraît tout à la fois salvatrice et destructrice. Je me réfère aux nombreux textes déclinant avec l'ingéniosité habituelle le thème d'un « don » aussi précieux qu'écrasant pour le sujet qui le reçoit : ne pouvant y répondre par un don équivalent ou par une reconnaissance proportionnelle, celui-ci va jusqu'à conclure que la meilleure réponse à un tel don est l'ingratitude, laquelle souligne, au lieu d'essayer en vain de la combler, toute l'ampleur du décalage séparant l'auteur et le destinataire du don. Suscités parfois par de véritables présents ou par des hommages poétiques, ces raisonnements peuvent paraître des hyperboles mondaines, mais traduisent en réalité l'intérêt profond de Michel-Ange pour les débats théologiques qui déchirent à l'époque la chrétienté autour de la question de la *grâce*. C'est surtout dans sa correspondance poétique avec Vittoria Colonna, principale médiatrice entre l'artiste et le courant réformateur des *spirituali*, que le motif du don est décliné avec des accents éminemment théologiques, la « donna alta e diva » devenant dans les vers de Michel-Ange une sorte d'agent terrestre de la grâce divine⁵³. Sans nier leur accent très personnel et la radicalité des résultats, ces poèmes seront donc à lire moins comme les documents d'une vie psychique torturée que comme des exercices spirituels ; par ailleurs, ces variations sur le thème du don prennent tout leur sens à l'intérieur d'un échange ritualisé – de poèmes mais aussi de dessins – dont la nature noblement gratuite fait écho aux mêmes préoccupations spirituelles.

Datant de la même époque que les sonnets sur la nuit, un autre échange poétique de Michel-Ange illustre la qualité ludique de sa poésie mais aussi sa capacité à façonner des identités et à exprimer un besoin de reconnaissance. Il s'agit du *capitolo* écrit en 1534 pour répondre à un texte de Francesco Berni, lequel contient le plus ancien et le plus célèbre jugement critique sur la poésie de l'artiste (« e' dice cose, e voi dite

⁵³ Les sympathies de Michel-Ange pour certaines idées réformatrices, et notamment pour la théorie du salut *sola fide*, sont illustrées dans un livre à paraître d'Ambra Moroncini, pour lequel j'ai écrit une *Introduction* : 2016 (72).

parole »). J'ai consacré à cette correspondance une enquête minutieuse, pour essayer de répondre à plusieurs questions : quels sont les poèmes de Michel-Ange qui ont inspiré le jugement de Berni ? quel est le sens exact de celui-ci ? dans quel contexte historique faut-il situer cet échange ? La situation délicate des deux auteurs par rapport aux Médicis ; leurs inquiétudes religieuses ; sans doute une forme de connivence homo-érotique : voilà les éléments qui permettent selon moi de saisir tous les enjeux de cet échange et qui suggèrent en même temps de nuancer un peu le sens du jugement de Berni. Mais mon étude essaie également de jeter un peu de lumière sur le rôle singulier qu'a joué dans cet échange le peintre Sebastiano del Piombo, destinataire du *capitolo* de Berni et surtout auteur nominatif de celui de Michel-Ange – qui en effet a été longtemps attribué au peintre vénitien, preuve de l'efficacité de cet étrange déguisement. Bien que purement virtuelle, la présence de « fra' Bastiano » contribue selon moi à la tonalité irrévérencieuse des deux textes, où la dérision de certaines pratiques superstitieuses se prolonge par la critique ironique – lancée par Berni mais reprise à son compte par l'artiste – de l'idolâtrie dont ferait l'objet le « divin » Michel-Ange lui-même. Remplaçant ces flatteries hyperboliques par un éloge plus sobre qui souligne les qualités « concrètes » de la poésie de l'artiste, Berni semble en même temps encourager le ralliement de celui-ci à un courant littéraire qui lui est de fait étranger, celui justement de la poésie *bernesca*, burlesque, obscène, anti-pétrarquiste. Or, ce qui est remarquable dans la réponse de Michel-Ange, c'est que non seulement l'auteur s'y cache, comme nous l'avons vu, derrière le masque facétieux de son ami Sebastiano, mais qu'il adopte avec un mimétisme étonnant le langage et les conventions de la poésie de Berni. Cela est sans doute à mettre en rapport avec le fait que ce *capitolo*, destiné explicitement à circuler dans la cour romaine de Clément VII, est le premier texte à vocation « publique » d'un écrivain qui avait à l'époque presque soixante ans mais dont l'exercice littéraire avait été jusqu'alors confiné dans la sphère intime ou dans les échanges avec quelques rares proches. Sans doute, au moment où il revient définitivement à Rome et à la cour pontificale, Michel-Ange voit-il dans le modèle de la poésie de Berni un bon compromis entre fidélité aux racines municipales et exigences de la communication courtisane, entre nécessaire intégration et droit à la contestation ironique. La suite de l'histoire – et en particulier les morts de Clément VII et de Berni lui-même, respectivement quelques mois et un an après cet échange – aura pour conséquence que le *bernismo* de Michel-Ange sera un épisode isolé et non pas le début d'une nouvelle phase de sa poésie. Mais

cette adhésion si prompte à la manière d'un poète à succès ne va pas sans quelque maladresse, ni sans une impression de malaise : sans doute faut-il prendre assez au sérieux les vers du *capitolo* où Michel-Ange, se décrivant pour la seule fois dans sa poésie dans l'acte d'écrire, se présente comme un élève appliqué et maladroit qui aligne péniblement un vers après l'autre et qui rougit de honte en pensant à la manière dont l'illustre destinataire du texte jugera les vers mal dégrossis d'un poète non professionnel (« Mentre lo scrivo a vers'a verso, rosso / divengo assai, pensando a chi la mando / send'il mio non professo, goffo e grosso », v. 46-48). Il n'est peut-être pas abusif de lire dans ces vers, comme dans les recommandations insistantes qui les suivent et plus généralement dans la stratégie mimétique qui organise tout le *capitolo*, une demande de reconnaissance de la part de Michel-Ange, artiste au sommet de sa gloire mais poète en effet « non professo » et conscient des risques de sa propre singularité.

La reconnaissance de la singularité poétique de Michel-Ange est aussi un problème central dans l'histoire de la réception des *Rime*, dont j'ai étudié plus récemment l'épisode important qui eut pour protagoniste un descendant de l'artiste, le lettré Michelangelo Buonarroti il Giovane⁵⁴. Comme on le sait, c'est par ce dernier que furent publiés pour la première fois (1623) les poèmes que l'artiste n'avait pas pu ou pas voulu publier de son vivant. Mais l'on sait aussi que cette édition, qui allait faire autorité pendant plus de deux siècles, est le résultat d'une œuvre méticuleuse de censure et de réécriture visant à compléter les textes inachevés, rectifier les irrégularités linguistiques et métriques, effacer tout ce qui risquait d'offenser la religion et la morale – c'est ainsi que disparaissent tous les propos théologiquement douteux, que les destinataires masculins des poèmes d'amour changent de sexe. Ce que l'on sait moins, en revanche, c'est que la préparation de cette édition est parfaitement contemporaine de l'achèvement d'un autre grand projet de Michelangelo il Giovane : la transformation de la maison familiale, située dans le centre de Florence, en une sorte de musée privé et de temple à la gloire de son illustre ancêtre. Dans mon étude, qui figure dans un ouvrage collectif consacré aux *Vies d'écrivains et vies d'artistes*, j'ai essayé de comprendre quelle place est accordée à la poésie dans un projet symbolique qui exalte avant tout les talents artistiques de Michel-Ange. Pour ce faire, je me suis concentré sur l'espace le plus majestueux de la *Casa Buonarroti*, la *Galleria*, une grande salle accueillant, sur trois

⁵⁴ 2006 (36) et 2014 (59).

niveaux superposés, les images de l'excellence morale de l'artiste, les épisodes marquants de sa vie, les allégories de sa gloire éternelle. Focalisant mon attention sur les grands tableaux biographiques situés au deuxième niveau, les *Storie*, j'ai pris le parti de privilégier dans mon analyse les éléments narratifs et symboliques, que l'on peut attribuer avec certitude au projet de Michelangelo il Giovane, plutôt que les choix formels relevant des différents peintres appelés à le réaliser. Sans pouvoir entrer dans les détails de cette analyse, où je me confronte pour la première fois directement au langage figuratif, je dirais que les *Storie* dessinent une image aussi cohérente que drastiquement sélective de l'excellence artistique de Michel-Ange. Toujours en compagnie de personnages de haut rang (papes, princes, ambassadeurs), l'artiste n'est jamais représenté dans l'exercice de son travail artistique, et le seul art dont on voit des traces est d'ailleurs l'architecture, le plus « intellectuel » et le moins compromis avec la dimension manuelle. Parachevant une parabole commencée avec Vasari et ayant connu une étape importante lors des obsèques solennelles de Michel-Ange (1564), la construction de la renommée de l'artiste aboutit ici à une représentation toute extérieure, qui abolit l'expression concrète de son travail mais aussi toute trace d'inquiétude mélancolique, au profit d'une image d'efficacité et d'aisance sociale. Dans ce contexte, le tableau consacré à l'activité poétique de Michel-Ange (œuvre de Cristofano Allori et de Zanobi Rosi) frappe par sa singularité. Contrairement à tous les autres, Michel-Ange y est représenté seul, dans un intérieur modeste et sombre, la tête penchée dans une attitude mélancolique, le regard grave tourné vers le spectateur. Apparemment, la poésie – et surtout la poésie de Michel-Ange – n'est pas compatible avec la sociabilité prestigieuse qu'évoquent les autres toiles. Mais cette situation relativement marginale produit un effet intéressant : par une sorte de retour du refoulé, la représentation de l'activité poétique devient l'illustration de la création *tout court*, de sa noblesse intellectuelle autant que de sa fragilité mélancolique. Outre que sur les éléments déjà évoqués et sur la comparaison avec d'autres œuvres, cette interprétation se fonde sur un détail singulier de la toile, le torse abandonné aux pieds de l'artiste. Inspiré d'une pièce des collections familiales – le *modello* pour un dieu fluvial, – cet élément qui ressemble autant à une ébauche qu'à un fragment antique évoque, par une sorte de condensation symbolique, deux aspects opposés de la création selon Michel-Ange : l'aspiration au *concetto*, à la forme idéale ; la hantise de l'inachèvement et la conscience de la fragilité de toute œuvre humaine. Dans un autre coin de la toile, au-delà

d'une porte entrebâillée, apparaissent, en guise de signature mais apportant une autre touche d'intimité mélancolique, le visage de Michelangelo il Giovane et celui du peintre Cristofano Allori, mort avant l'achèvement de l'œuvre. Il est difficile de dire lequel des deux hommes est le plus directement responsable de la conception de la toile : celle-ci atteste en tout cas une lecture des poèmes de Michel-Ange plus profonde et plus empathique que celle qui aboutit, dans ces mêmes années, à la première édition des *Rime*.

Comment les œuvres poétiques peuvent-elles façonner l'identité ou exprimer un besoin de reconnaissance de leurs auteurs ? Ces questions inspirent également les études que j'ai menées sur des recueils poétiques du Tasse et de Gabriello Simeoni, dans lesquelles j'ai voulu montrer que ces résultats peuvent être obtenus tout aussi bien grâce à l'*agencement* des textes dans un livre, à leur disposition narrative ou symbolique, et même aux éléments *para-textuels* qui les entourent – titres, commentaires, allégories.

À vrai dire, mon travail sur la « théorie » et la « pratique de l'éloge » dans la poésie lyrique du Tasse semble de prime abord assez éloigné de ces questionnements⁵⁵. Le principal objet de ma réflexion y est en effet la manière dont la pratique de l'éloge, inévitable pour un poète courtisan comme le Tasse, est construite au fil des ans par l'auteur comme un modalité spécifique de la poésie et même, à la fin de sa vie, comme un *genre* poétique à part entière, ayant sa légitimité, ses modèles, son histoire. Pour ce faire, j'ai étudié trois étapes de la longue activité poétique du Tasse qui sont aussi trois états successifs de son immense et mouvant *canzoniere* : le petit recueil figurant dans les *Rime degli accademici Eterei* (1567) ; un choix de textes datant du moment le plus aigu du conflit qui oppose le poète au duc d'Este (le *Quaderno per le principesse di Ferrara*, 1578-1580) ; l'édition définitive mais incomplète des *Rime* (*Prima parte*, 1591, et *Seconda parte*, 1593). Se pencher sur ce secteur franchement ingrat de l'écriture poétique permet toutefois d'explorer un aspect intéressant et peu étudié des livres de poésie du *Cinquecento* : leur tendance à ménager une zone pour ainsi dire de frontière, située en général à la fin du volume, dans laquelle – les poèmes d'éloge s'y confondant d'ailleurs souvent avec les textes de correspondance ou les pièces d'occasion – l'auteur laisse tomber son masque d'*innamorato* pétrarquiste pour rendre compte avec une certaine

⁵⁵ 2011 (51).

précision de son existence sociale et des conditions objectives de son activité poétique : lieux, événements, amitiés, relations littéraires, alliances stratégiques, obligations courtoises. Ces marges « contingentes » du livre de poésie sont aussi souvent le lieu où se dessine par fragments et touches discrètes une sorte d'autoportrait du poète : c'est en tout cas ce qui arrive dans les recueils du Tasse, où cependant cet art de l'autoportrait connaît au fil des ans une évolution très profonde, que mon étude essaie de décrire. La section finale du petit *canzoniere etereo* se caractérise par la recherche d'une sorte d'équidistance par rapport aux trois familles princières qui protègent l'auteur (Della Rovere, Gonzaga, Este) et aux deux institutions qui servent de cadre à ses débuts littéraires (la Cour et l'Académie) ; par ailleurs, à travers l'évocation admirative du séjour de Bembo à la cour d'Urbin, le jeune Tasse se construit une sorte de généalogie idéale et se fixe un modèle exemplaire de rapport entre le poète et le prince. Tout change dans le *Quaderno per le principessa di Ferrara*, composé après la rupture violente du poète avec la cour de Ferrare. L'un des aspects les plus remarquables de ce recueil étonnant, où des poèmes d'éloge alternent avec des textes de sujet amoureux, est le recours insistant à la mythologie classique par un auteur qui y cherche des doubles de sa personne et des exemples de son sort : Phaéton, puni pour son vol trop audacieux ; Ixion, condamné à un supplice symbolisant la persécution de la Fortune ; Ulysse, naufragé et désireux d'accueil et de réconfort ; Apollon, persécuté par Jupiter et protégé par Admète. Inspirée par les poèmes qu'Ovide écrit pendant son exil, cette stratégie aboutit cependant chez le Tasse à des résultats plus audacieux et parfois déconcertants, le déguisement mythologique lui permettant d'exprimer les ambiguïtés de sa condition (tantôt héros révolté, tantôt vierge injustement sacrifiée comme Polyxène) et les ambivalences de son rapport au Duc, représenté soit comme une divinité persécutrice, soit comme un père protecteur. Considérés par l'auteur lui-même comme des documents de sa « pazzia », la plupart de ces textes seront exclus des recueils poétiques successifs, et surtout de cette édition définitive où la production du Tasse s'organise désormais selon la tripartition en *Rime d'amore*, *d'encomio* et *sacre*. Dans la deuxième partie, réservée donc aux poèmes d'éloge, la présence de l'auteur est en effet beaucoup plus discrète, le recueil ne faisant en apparence que passer en revue, dans un ordre à la fois protocolaire et stratégique, tout le *Gotha* de l'aristocratie italienne. À mieux y regarder, toutefois, le montage des textes et surtout les *esposizioni* qui les accompagnent visent à déplacer l'attention des objets de la louange vers les qualités de la louange elle-

même et surtout vers les talents de l'auteur. Soulignant avec insistance le caractère *meraviglioso* de ses éloges, exaltant la richesse philosophique de leur contenu, développant une réflexion savante sur les risques de « cratylisme » et de « sophisme » inhérents au genre, se construisant une généalogie prestigieuse de poètes et d'orateurs grecs et latins (Pindare, Bacchylide, Isocrate, Anacréon, Horace, Virgile, Claudien...), le Tasse revêt les habits solennels du poète-philosophe et tente *a posteriori* de conférer à sa poésie encomiastique une forme d'(impossible) autonomie.

Chez Gabriello Simeoni aussi, identifications mythiques, généalogies prestigieuses, exhibition d'un savoir multiforme se font les instruments d'une demande de reconnaissance qui, ayant perdu ses destinataires concrets, trouve désormais dans l'écriture son lieu d'expression privilégié et peut-être sa seule source de satisfaction possible. J'ai déjà évoqué l'étonnant ouvrage (*Le tre parti del campo de' primi studi*) que le lettré florentin exilé en France publie en 1546 à Venise⁵⁶. Je voudrais maintenant suggérer quelques hypothèses sur les finalités de l'assemblage disparate de textes, de genres et de savoir qui caractérise ce recueil touffu, censé illustrer la formation (*i primi studi*) de l'auteur. C'est l'image d'une double excellence, théorique et pratique, que cet ouvrage veut d'abord construire : Simeoni se présente à la fois comme un humaniste accompli, maîtrisant une *dottrina* étendue et les plus diverses formes d'élaboration du savoir, et comme un homme d'action et d'expérience, ayant acquis grâce à ses voyages et à ses rencontres une remarquable *pratica del mondo*. Le jeu des identifications mythiques et historiques lui permet toutefois de suggérer aussi que ses qualités ne sont pas incompatibles avec le service loyal auprès d'un prince : longtemps fasciné par le modèle de Diogène et d'Ulysse, il dit refuser désormais aussi bien la *parrhesia* irresponsable du premier, incompatible avec la vie sociale, que la soif insatiable d'expérience ayant condamné le deuxième à l'errance et au déracinement ; aussi ses modèles sont-ils maintenant Platon et Aristote, Virgile et Horace, car il espère mettre comme eux ses qualités « al servizio di un principe buono » – par exemple Côme de Médicis, auquel l'ouvrage est dédié. Mais ce qui est singulier, et par certains côtés poignant, dans cet ouvrage composite, rassemblant en une unité précaire des textes d'époques différentes, c'est que l'espoir d'une reconnaissance par Côme des qualités de l'auteur y apparaît tout à la fois encore bien vif et déjà définitivement déçu, avec le résultat étonnant que l'éloge du prince y jouxte la plainte amère du poète, et même la

⁵⁶ 2016 (69).

dénonciation violente de l'ingratitude du prince. À moins que l'auteur n'ait voulu souligner par là son indépendance foncière, la dangereuse versatilité d'un talent qui, à défaut de pouvoir s'exercer au service du prince, peut toujours s'exercer *contre* lui... Quoi qu'il en soit, il est clair que les longs plaidoyers poétiques qui occupent la dernière partie du recueil, où par ailleurs sont évoquées d'autres grandes victimes de l'injustice (Dante et Clément Marot), ne s'adressent pas à Côme de Médicis, mais plutôt à Dieu, à qui une vigoureuse prière finale demande de punir violemment les ennemis de l'auteur – et certainement aux lecteurs que Simeoni espérait atteindre en publiant son recueil chez un grand éditeur vénitien. Il semble en tout cas possible de voir dans le *Campo* de Simeoni un exemple de cette tendance autobiographique qui a souvent été interprétée – à partir d'une analyse célèbre d'A. Hauser – comme une réponse à la situation de crise que vivent de nombreux lettrés et artistes du *Cinquecento* : tendance autobiographique qui s'exprime ici de manière indirecte, dans la discontinuité d'un assemblage textuel composite, mais qui trouvera une issue plus franche, dans les dernières années de la vie de Simeoni, dans la rédaction d'une *Vita* en prose restée inédite⁵⁷.

En lisant les plaidoyers orgueilleux et amers du *Campo*, il est d'ailleurs difficile de ne pas penser à un autre Florentin ayant vécu en France, à un autre courtisan insatisfait de François 1^{er} et de Côme de Médicis. L'écriture de Benvenuto Cellini – car c'est évidemment de lui que je parle – présente en effet plusieurs points de contact avec la situation et les stratégies que je viens de décrire : il ne me paraît donc pas abusif, malgré des différences évidentes dans les formes et les modes d'expressions, d'évoquer ici brièvement l'étude que j'ai consacrée il y a quelques années à la *Vita*⁵⁸. Le point de départ de ma longue « explication de texte » a été le constat que dans le récit de Cellini un mot (a), un schéma narratif (b) et un thème (c) reviennent avec une fréquence proprement obsédante.

a) le mot est « ragione », terme polysémique qui désigne à l'époque – et qui indique indifféremment chez Cellini – au moins trois choses différentes : la « raison » que l'on a, sur le plan moral ou légal, et qui peut être démontrée par des arguments, des raisonnements, des discours persuasifs (*ragioni*) ; la « connaissance-compétence » que l'on détient dans une discipline donnée et qui s'exprime par des « jugements » justes et

⁵⁷ Une édition de ce texte par les soins de Franco Tomasi devrait figurer dans l'ouvrage collectif sur Simeoni, édité par S. D'Amico et C. Magnien-Simonin, dont fait partie aussi mon étude.

⁵⁸ 2009 (48).

rigoureux ; la « comptabilité » irréprochable que l'on peut exhiber en rendant compte scrupuleusement de ses dépenses et de ses gains.

b) Le schéma narratif récurrent est celui de la *quistione*, qui structure le récit de Cellini comme une longue série de disputes, litiges, polémiques, altercations. Le point de départ en est toujours un déni de justice subi par Benvenuto : une accusation infondée, une agression injustifiée, une récompense insuffisante de son travail, un manque de reconnaissance de ses qualités morales, intellectuelles ou sociales. La justice est parfois rétablie par l'intervention éloquente d'autres personnages, jurys improvisés ou juges à l'autorité incontestable. Mais le plus souvent c'est Benvenuto lui-même qui prend la parole pour défendre, par ses longues et éloquentes « ragioni », la probité morale ou l'irréprochable justice de ses comportements, la pertinence et la justesse de ses idées – surtout dans le domaine artistique – et donc sa valeur intellectuelle et son excellence professionnelle, l'exactitude d'une comptabilité matérielle et morale qui le met invariablement dans la situation du créancier.

c) Il en découle que la *juste rétribution* – rétribution des mérites du héros et des fautes d'autrui – est un thème omniprésent dans la *Vita*, peut-être le thème fondamental de la *Vita*, un thème en tout cas qui se décline dans une large gamme de situations dont les deux pôles opposés sont la *vengeance du juste* et le *sacrifice de l'innocent*. Si la première se manifeste par quelques épisodes éclatants de punition divine ou de vengeance sanglante, exercée par Benvenuto lui-même, la deuxième est une situation bien plus fréquente, mettant parfois le héros dans une condition de victime résignée aux allures de Christ, mais lui inspirant le plus souvent des plaidoiries énergiques et revendicatives.

Aussi la juste rétribution n'est-elle pas seulement un thème mais bien un *mobile* essentiel de l'écriture de Cellini qui, parfaitement solidaire de la rhétorique de Benvenuto, adopte volontiers les inflexions du genre *judiciaire* et fait de la *Vita* tout entière un seul, interminable plaidoyer. En insistant sur cette caractérisation rhétorique, j'ai voulu, dans mon étude, m'inscrire en faux contre certaines lectures romanesques ou *novellistiche* de la *Vita* pour souligner les motivations extra-littéraires, d'ordre psychologique, moral, socio-professionnel qui seraient à l'origine du texte : proche en cela du genre du *memoriale*, le récit de Cellini serait avant tout un exposé destiné à démontrer l'innocence, à illustrer les mérites, à défendre les droits et la réputation de l'auteur. Par cette approche, j'ai également voulu souligner la profonde différence qui

existe selon moi entre l'écriture de Cellini et l'autobiographie moderne, ou plutôt ce filon central de l'écriture du moi qui, s'inspirant des *Confessions* d'Augustin, construit une « scène judiciaire » (G. Mathieu-Castellani) dans laquelle le sujet est davantage le juge que l'avocat de lui-même et où, entre le sujet *écrivain* et le sujet *écrit*, s'établit une distance très grande, produite généralement par un épisode de « conversion » servant de pivot au récit autobiographique (conversion dont j'essaie de démontrer l'absence dans la *Vita*, contre une tradition critique qui l'identifie dans l'épisode central de l'emprisonnement de l'artiste à Tor di Nona).

Revenant aujourd'hui sur mon analyse, il me semble nécessaire d'insister sur un point que je n'avais peut-être pas énoncé assez clairement. Si la demande de justice et de reconnaissance s'exprime avec tant de force chez Cellini, ce n'est pas seulement parce qu'elle n'a pas encore trouvé de satisfaction, mais aussi et surtout parce qu'une satisfaction semble impossible à trouver dans la société ou chez les institutions où l'auteur la cherche. La rhétorique judiciaire ne vise donc pas ici à convaincre un destinataire ou des destinataires réels ; elle structure un discours qui est censé produire lui-même une forme de réparation ou de satisfaction imaginaire. Tout en offrant une meilleure contextualisation historique de la démarche de Cellini, le recours au paradigme rhétorique ne suffit donc pas à expliquer le sens et les effets d'une écriture dont la tendance à devenir elle-même lieu et instrument d'une justice fantasmée la configure à mes yeux comme éminemment « littéraire ». Reste à savoir si cela fait de la bonne ou de la mauvaise littérature – c'est une question de goûts, me dira-t-on ; c'est aussi une question que, comme je le montre longuement dans mon travail inédit, se posent à la même époque plusieurs auteurs tentés d'utiliser l'écriture comme un instrument de justice⁵⁹.

⁵⁹ Mon intérêt pour l'écriture biographique et autobiographique s'est prolongé par l'édition d'un ouvrage collectif, auquel j'ai déjà fait allusion – 2014 (58) –, consacré au rôle que le paradigme biographique a joué dans la reconnaissance sociale des écrivains et des artistes dans l'Europe des 15^e-18^e siècles. Dans un tout autre domaine, mais sur un sujet qui me tient à cœur, j'ai étudié il y a quelques années la manière dont, chez des auteurs homosexuels du 20^e siècle, le récit autobiographique de l'enfance oscille entre construction d'une identité légitime et recherche d'une singularité échappant aux simplifications identitaires : 2012 (55).

Comment « expliquer » les textes narratifs, surtout quand ils sont aussi longs et aussi complexes que les grands poèmes chevaleresques du *Cinquecento* ? Faut-il tenter de saisir leur unité et leur cohérence par une formule synthétique, par un schéma explicatif général ? Ne vaut-il pas mieux suivre les innombrables chemins que ces poèmes tracent, se perdre dans leurs dédales narratifs, explorer chacun des épisodes dans lesquels le récit se fragmente et se diversifie ? Mes premiers travaux sur la poésie chevaleresque italienne ont été marqués par des modèles méthodologiques caractérisés par une forte aspiration à la « synthèse » – une synthèse pouvant embrasser la totalité d'une œuvre mais aussi l'ensemble d'un genre ou d'une tradition littéraire. Faisant converger le modèle analytique de F. Orlando et les études nord-américaines sur les modes narratifs, les livres de S. Zatti sur la *Jérusalem délivrée* et sur le *Roland furieux* illustrent brillamment la fécondité critique d'une approche sachant ramener la complexité d'un texte à des oppositions fondamentales⁶⁰. Aussi, déclinée par divers moyens formels et thématiques, l'antithèse entre *uniforme chrétien* et *multiforme païen* dirait dans la *Jérusalem délivrée* l'opposition entre une certaine idéologie ascétique et guerrière de la Contre-Réforme et les charmes persistants des valeurs humanistes, de l'individualisme aventureux, de l'éthique chevaleresque, de l'hédonisme épicurien. Quant au *Roland furieux*, l'opposition générique entre *épopée* et *roman* permettrait de rendre compte de la dialectique structurelle entre, d'un côté, les forces dispersives de la « *deviazione* » et du « *differimento* » et, de l'autre, une tension vers l'unité et la clôture qui culminerait enfin dans le dénouement épique, matrimonial et dynastique du poème.

Convergentes à plusieurs égards, ces deux lectures ont aussi en commun l'ambition de lire dans les deux poèmes le reflet des tensions et des conflits qui traversent l'Italie du 16^e siècle, et elles sont de fait sous-tendues par un même « grand récit » historique : celui qui met l'accent sur la crise de la culture de cour, sur l'émergence de nouvelles structures étatiques, sur la fin de la liberté intellectuelle et morale qui avait caractérisé l'Humanisme, sur le raidissement progressif des valeurs, le durcissement des règles, la multiplication des contrôles qui seraient typiques de l'avènement de la Contre-Réforme. Tout en utilisant moi-même souvent certaines de ces

⁶⁰ S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla « Gerusalemme Liberata »*, Milano, Il Saggiatore, 1983 ; Id., *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

catégories – plusieurs d’entre elles figurent dans les pages précédentes de ce document – et tout en restant attaché à l’idée d’une évolution historique globale que de nombreux indices confirment, je suis conscient que tout cela relève de ce que l’un de mes amis historiens a appelé une fois « l’Histoire pour littéraires », formule condescendante qui cible non pas l’incompétence historique supposée des spécialistes de littérature, mais leur besoin irrépressible de cohérence narrative, de conflits dramatiques, de sensations fortes... Quand j’essaie de réfléchir aux relations entre textes littéraires et Histoire, cette critique est toutefois moins gênante pour moi que l’impression que, s’ils se maintiennent à un niveau trop élevé d’abstraction formelle, ces schémas d’interprétation permettent des aller-retour un peu trop faciles entre un texte et son contexte, voire risquent de provoquer des cercles vicieux où l’on ne sait plus, entre une certaine lecture du texte et une certaine interprétation de l’Histoire, ce qui est censé étayer quoi.

C’est pour cette raison que j’ai été sensible, dès mes premiers travaux sur le Tasse, à des approches critiques qui, sans abandonner complètement cette ambition synthétique, essayaient de fonder l’étude des rapports entre textes littéraires et Histoire sur des points de contact à la fois plus circonscrits et plus solides. Illustrées par des travaux successifs du même S. Zatti⁶¹, ces options méthodologiques ont nourri dans les années 1990 un filon d’études sur la poésie chevaleresque, d’origine essentiellement anglo-saxonne, dont j’ai dit dans plusieurs comptes rendus et discussions critiques tout l’intérêt qu’il m’a inspiré⁶². L’un des plus stimulants parmi ces ouvrages, *Epic and Empire* de David Quint (1992), combine par exemple une approche comparatiste très large – l’histoire de la forme épique de Virgile à Milton – avec une extrême attention pour la signification particulière que le recours à cette forme acquiert dans les différents contextes historiques : le risque de traiter les formes narratives comme des archétypes universels y est en effet corrigé par l’application d’une méthode de lecture qui, si elle se réclame du *New Historicism*, tient aussi de la philologie, de la sémiologie historique, de la *micro-histoire*, et qui consiste en tout cas à étudier la circulation extra-littéraire des éléments de l’imaginaire, l’usage que certaines institutions font des mythes ou des personnages historiques, la diffusion et l’exploitation idéologique de tel modèle littéraire. C’est de cette approche que s’inspirent, dans mes travaux sur le Tasse, quelques tentatives de préciser la pertinence historique ou la valeur idéologique des

⁶¹ Et notamment par le recueil *L’ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

⁶² 1994 (3) ; 1994 (4) ; 1997 (8) ; 1998 (17).

éléments du code littéraire. Dans mon étude sur le *petrarchismo epico* du Tasse, par exemple, j'ai voulu montrer que le mythe de la croisade, évidemment central dans la *Jérusalem délivrée*, s'alimente aussi des innombrables variations sur quelques vers de Pétrarque que l'on lit dans la poésie *encomiastica* du 16^e siècle et qui, loin de définir un projet politique précis, semblent destinées avant tout à asseoir la légitimité contestée des dynasties aristocratiques italiennes. Dans ma monographie sur le Tasse, je me suis également interrogé sur le sens politique que l'on peut attribuer à la relation entre les deux héros de la *Jérusalem délivrée*, Godefroi et Renaud, et sur les fortes connotations d'ascétisme religieux qui ont poussé certains interprètes à voir dans le premier une sorte de « pontefice di guerra »⁶³. Mais c'est dans mon étude sur la *Jérusalem conquise* que j'ai appliqué le plus systématiquement cette méthode, par exemple en analysant les rapports entre homérisme et idéologie impériale, et surtout, comme je l'ai déjà rappelé, en établissant une relation d'analogie entre, d'une part, l'usage que le Tasse fait de l'histoire ancienne et des correspondances typologiques et, d'autre part, certains aspects de la propagande ecclésiastique des années 1580-1590.

L'intérêt de ces enquêtes ponctuelles sur ce que l'on pourrait appeler l'imaginaire politique du Tasse ne m'a pas incité pour autant à renoncer à des schémas critiques que je trouve encore précieux afin d'interroger la signification historique de son poème : la dialectique entre *unité* et *variété*, dont l'auteur lui-même souligne l'importance, continue notamment de me paraître très éclairante. Mes recherches m'ont plutôt amené à essayer de dynamiser et de nuancer ces schémas, dans deux directions différentes. D'une part, et comme je l'ai déjà exposé, j'ai étudié l'*évolution* des tensions constitutives du poème en me penchant sur la réécriture qui transforme la *Jérusalem délivrée* en *Jérusalem conquise* ; cette réécriture traduit selon moi une tentative d'échapper à la contingence historique et une aspiration à la transcendance, même si elle aboutit en fait, avec un paradoxe qui n'est qu'apparent, à une allégeance plus explicite à l'idéologie universaliste de l'église catholique. J'ai souhaité d'autre part, en croisant intertextualité et histoire des genres, explorer dans la première version du poème le pôle de la *variété*, pour définir plus précisément les plaisirs et les valeurs *contre lesquels* l'idéologie explicite du poème se construit. En particulier, mes recherches sur le thème amoureux m'ont permis de distinguer les diverses déclinaisons d'une expérience qui, pour être condamnée en bloc comme « diabolique », n'en relève pas moins de codifications et de traditions

⁶³ C. Gigante, *Torquato Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 63.

différentes : la contestation « élégiaque » de la guerre au nom des sentiments privés (Herminie) ; la séduction comme *ars* et manipulation rhétorique, dans la veine d'Ovide (Armide) ; les perplexités et le *languore* pétrarquiens qui paralysent Tancrède ; la tendresse pédérastique pour Lesbino qui est l'un des aspects de la magnanimité « classique » de Soliman⁶⁴. Relevant non pas de l'imaginaire politique mais de la dimension éthique, ces indications n'en sont pas moins intéressantes, selon moi, pour apprécier la signification historique de la *Jérusalem délivrée*. Pour s'en rendre compte, il suffit de penser à l'importance que le discours sur l'amour, considéré comme une force éminemment positive, revêt dans la culture de la cour de Ferrare, ainsi que le montrent par exemple, outre de nombreux textes du Tasse lui-même, les poèmes de G. B. Pigna ou les *Discorsi* d'A. Romei. Mais on peut penser également à la correspondance existant entre la valorisation post-tridentine du sacrement du mariage et la caractérisation de la seule forme d'amour que la *Jérusalem délivrée* considère comme légitime, le lien conjugal unissant « Gildippe et Odoardo, amanti et sposi ».

Dans ces dernières années, en s'élargissant à d'autres textes, mes recherches sur le poème chevaleresque se sont aussi ouvertes à de nouvelles perspectives critiques. La préparation d'un volume collectif dédié aux *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasso*⁶⁵, par exemple, a été pour moi l'occasion de réfléchir à une autre forme que peut prendre le rapport entre ces poèmes et le monde, passant non pas par l'Histoire mais par la Géographie. Le caractère fortement conventionnel, voire autoréférentiel, du décor des textes chevaleresques n'empêche pas, en effet, que plusieurs d'entre eux s'ouvrent plus ou moins franchement à un monde dont les voyages d'exploration et les savoirs géographiques ont transformé radicalement le visage. On observe ainsi, dès le début du 16^e siècle, une interférence fréquente entre l'écriture chevaleresque et les genres qu'inspirent l'essor d'une curiosité proto-scientifique et la naissance d'un nouveau regard sur le monde : les récits de voyages, la cartographie, les compilations cosmographiques ou paradoxographiques... Les frontières entre ces textes et les œuvres de fiction sont loin d'être nettes, aussi les contacts entre ces deux traditions ne relèvent-ils souvent que d'une passion commune, et très peu « scientifique », pour les *mirabilia* dont l'imagination humaine peuple les marges du monde. Mais ces échanges produisent parfois des résultats littérairement intéressants.

⁶⁴ J'ai développé ces idées dans ma monographie sur le Tasse et dans une communication non publiée prononcée en 2005 au congrès annuel de la *Renaissance Society of America*.

⁶⁵ 2008 (45).

C'est ce que j'ai essayé de montrer, par exemple, dans une étude récente consacrée au thème du *meraviglioso* dans le *Roland furieux*⁶⁶. Destiné à un ouvrage collectif faisant le point sur les principales questions critiques soulevées par le poème de l'Arioste, cet écrit aspire avant tout à synthétiser de manière équilibrée un débat ancien et complexe qui s'est focalisé sur la présence et les fonctions de l'élément surnaturel dans le poème. L'interprétation dominante voit dans le traitement *ariostesco* du merveilleux une forme de régression lucide vers une vision « magique » du monde, régression volontaire et surtout accompagnée par une ironie empreinte de scepticisme rationaliste, par ce « riso » que De Sanctis qualifiait de « precursore della scienza ». Sans nier l'importance de cette modalité, en effet dominante, j'ai voulu cependant souligner, à la suite d'autres travaux critiques, que le merveilleux peut avoir aussi une autre fonction, que l'on pourrait qualifier d'allégorique. Les *meraviglie* – celles par exemple qu'Astolphe et Roger découvrent dans leurs voyages par-delà les océans – évoquent non seulement une mentalité dépassée, mais la fascination pour un monde encore à découvrir. Plus largement, elles permettent à l'Arioste de donner corps aux prodiges en tout genre – naturels mais aussi technologiques, tantôt exaltants, tantôt effrayants – qui sont en train de transformer radicalement l'ordre du monde.

C'est sur le *Roland furieux* que se concentrent depuis quelques années mes travaux sur le poème chevaleresque, et plus généralement mes intérêts de recherche. Abordant une œuvre immense et qui m'était moins familière que celle du Tasse, j'ai commencé par adopter un regard plus analytique que synthétique, un regard *d'en bas*, propre au lecteur qui s'engage dans les chemins sinueux et enchevêtrés de cette forêt narrative sans trop savoir où ils le mèneront. C'est en effet par un *exercice de lecture* que s'est d'abord traduite mon attention critique pour le poème de l'Arioste : la *lectura* minutieuse d'un chant du poème, le XXII, qui m'a été confiée dans le cadre d'une initiative scientifique dont j'ai déjà parlé⁶⁷. Cela dit, même en dehors de cette contrainte, mes récentes études sur le *Roland furieux* tendent à se laisser guider par l'ordre syntagmatique du texte et à privilégier, sinon la mesure du chant, celle de l'épisode (notion vague mais qui correspond souvent dans ce poème à des segments que distingue leur statut de récits enchâssés) : je me suis en effet intéressé à l'épisode ayant pour protagoniste le personnage de Gabrine (chants XX-XXIV), à la nouvelle licenciée qu'un

⁶⁶ 2016 (68).

⁶⁷ 2016 (67).

aubergiste raconte à Rodomont (chant XXVIII), à un moment particulier de la folie de Roland, celui qui voit le paladin aux prises avec la jument d'Angélique (chants XXIX-XXX)⁶⁸.

Ces exercices de lecture ont aussi en commun la tentative de rendre compte plus explicitement des *plaisirs* que la lecture du texte m'a donnés. Plaisirs narratifs d'abord : ceux qui découlent de la complexité de l'entrelacement, des changements soudains de rythme et de perspective que le récit produit, des arborescences géométriques qu'il dessine, des commentaires ironiques qui l'accompagnent. Mais aussi plaisirs de l'érotisme, particulièrement cru dans l'histoire d'Astolphe, Joconde et Fiammetta, et du comique, qui dans cette même nouvelle présente un caractère délibérément régressif, comme j'ai essayé de le montrer par le biais d'une comparaison avec la réécriture élégamment « classiciste » que La Fontaine en proposera dans l'un de ses *Contes*. Si les plaisirs que donne ce texte violemment misogyne ne sont pas totalement avouables, on peut se demander si la notion de plaisir est vraiment pertinente pour décrire les effets produits par l'histoire atroce de Gabrine et par l'épisode embarrassant où Roland tombe amoureux d'une jument et lui manifeste sa passion de manière si ardente que celle-ci en meurt dans de terribles souffrances. Pertinente, je crois qu'elle l'est, mais à condition de faire appel au schéma psychanalytique de la *formation de compromis*, prévoyant que le lecteur puisse tout à la fois se scandaliser et s'amuser, condamner et admirer, reculer avec horreur et éprouver de l'empathie. Exécrables, les agissements de Gabrine peuvent inspirer une admiration secrète pour l'intelligence manipulatrice que la femme y déploie au service de ses plaisirs. Évidemment grotesque et monstrueusement injuste, la chevauchée amoureuse et meurtrière de Roland fou peut aussi offrir, au lecteur qui partagerait son ressentiment pour l'« ingrate » Angélique, le sentiment d'une réparation symbolique, d'une justice s'exerçant sur un objet de substitution.

Comme on le voit, dans ces lectures du *Roland furieux* se fait jour également une préoccupation d'ordre *éthique*. Enlevé, aventureux, parodique, le chant XXII du poème me semble intéressant aussi parce que s'y manifeste pour la première fois de manière explicite une opposition qui structure profondément le monde éthique de l'Arioste : celle entre la souplesse pragmatique d'Astolphe et l'intransigeance avec laquelle Roger adhère aux règles du code courtois. La même opposition, mais dans une version plus violente et avec des conséquences plus graves, parcourt aussi l'épisode tout proche de

⁶⁸ 2016 (70), 2015 (65), 2015 (61).

Gabrina, où la redoutable efficacité du comportement de la femme tient autant à sa totale absence de scrupules moraux qu'à sa capacité à exploiter les scrupules moraux d'autrui, et notamment la rigidité avec laquelle Philandre et Zerbin respectent l'obligation de la *fede*. La récurrence de ce problème éthique crée une certaine continuité entre les deux épisodes, dans lesquels se fait jour aussi une autre question morale, celle de la *punition*, qui revient à plusieurs reprises dans cette section du poème. C'est dans le chant XXII que Bradamante tue Pinabel, qui avait tenté de l'assassiner : punition donc conforme à la justice divine, mais qui aura pour conséquence directe, après la fin du poème, la mort tragique de Roger. Les crimes effroyables de Gabrine appellent une punition sévère, que cependant la noblesse morale de Zerbin retarde et risque même d'empêcher. C'est en revanche la question de la punition de l'infidélité amoureuse que posent, de manière très différente et même opposée, la nouvelle d'Astolphe et Joconde et l'épisode de la folie de Roland. Renonçant à punir leurs femmes adultères, les deux hommes entreprennent un parcours moral singulier qui leur permettra enfin d'accéder à une forme de sagesse désabusée. Sombrant dans la folie à cause de l'amour d'Angélique pour Médor, Roland se livre sans le vouloir à une violence qui aboutit, comme nous l'avons vu, à une sorte de parodie de punition.

Ce genre d'analyses me paraît particulièrement adapté aux caractères du *Roland furieux*. En effet, le poème de l'Arioste ne met pas en scène l'affrontement idéologique entre deux systèmes cohérents de valeurs – comme ce sera le cas dans la *Jérusalem délivrée* – mais une sorte de vaste *débat éthique*, et même de *dialogue*, où les positions sont mouvantes, les idées se définissent d'abord en fonction du contexte et des interlocuteurs, les conclusions sont toujours incertaines et précaires. Si le Tasse s'efforce d'élaborer des *modèles* – quitte à inspirer une nostalgie déchirante pour tout ce que ces modèles imposent d'abandonner –, l'Arioste construit admirablement des *problèmes*, qui trouvent parfois leur solution dans une forme de sagesse pragmatique, mais qui, le plus souvent, se donnent à contempler dans leur inextricable complexité, dans leur géométrie implacable de pièges où les hommes s'enferment à cause de la multiplicité contradictoire de leurs obligations.

S'intéresser à la dimension éthique du *Roland furieux* ne signifie pas pour autant tourner le dos au monde et à l'Histoire, en répétant le geste – retraite horatienne, évasion dans l'imaginaire – que la critique a longtemps prêté à l'Arioste. Cela signifie, au

contraire, essayer de montrer que l'importance historique du *Roland furieux* tient aussi à la place que le poème occupe dans l'histoire *des idées* ou *de la sensibilité morale* – ou du moins que quelque chose de très important, peut-être une évolution fondamentale, s'y joue pour ce qui concerne les *rappports entre littérature et morale*. C'est du moins ce que j'ai essayé de montrer dans mon travail inédit, qui est à la fois une (très longue) explication de texte du *Roland furieux* et une recherche historique embrassant tout un pan de la culture italienne des 15^e et 16^e siècles. Le point de départ de cette recherche a été en effet une question critique que les spécialistes de l'Arioste connaissent bien : l'interprétation de la devise *pro bono malum*, qui accompagne le *Roland furieux* dès sa première édition et dans laquelle plusieurs lecteurs ont vu une importante clé de lecture du poème. Pour mieux saisir le sens de cette formule et les enjeux du problème moral qu'elle semble évoquer – celui de l'« ingratitude » –, je me suis toutefois lancé dans une enquête qui n'a pas cessé de s'élargir et qui a fini par me livrer, outre quelques indications utiles pour la lecture du poème, un point de vue nouveau et stimulant sur une phase capitale de la culture italienne, entre fin de l'Humanisme et essor de l'âge moderne.

Le premier but de mon étude a été de reconstituer dans ses grandes lignes un débat sur le problème de l'ingratitude qu'alimentent, entre le 15^e et le 16^e siècle, plusieurs textes relevant de genres différents – surtout des traités et des dialogues, mais aussi des poèmes, des nouvelles, des farces, des comédies... Malgré la récurrence obsédante du terme « ingratitude » dans les titres et dans les textes de ces ouvrages, l'objet de ce débat est en réalité assez mouvant, mais il a tendance à associer et à confondre deux problèmes distincts : celui de la *justice* comme idéal universel et celui de la *reconnaissance* comme aspiration individuelle de chaque homme. Pour mieux comprendre les enjeux de ce débat, j'ai essayé de repérer ses modèles philosophiques mais aussi de le ramener aux situations historiques particulières où il voit le jour. La plupart de ces textes trahissent en effet l'influence des auteurs classiques, et notamment de Sénèque, Valère Maxime, Augustin, même s'il est rare qu'ils développent un discours dense et complexe, se maintenant le plus souvent à un niveau modeste d'élaboration conceptuelle et recourant plutôt aux instruments de la maxime, de l'*exemplum*, de l'analogie avec le monde naturel. On remarque par ailleurs que ce thème est traité surtout par des auteurs appartenant à deux milieux de la culture *quattrocentesca* : l'Humanisme courtisan (G. A. Campano, Galateo, G. Pontano,

L. G. Giraldi), la culture florentine de l'extrême phase « républicaine » (N. Cieco, L. Pulci, Vespasiano da Bisticci, G. B. Dell'Ottonaio). Les textes sur l'ingratitude reflètent d'abord des problèmes spécifiques de ces milieux : le manque de reconnaissance des humanistes à la cour ; l'équilibre fragile entre les familles de l'oligarchie florentine dans une phase de profonds bouleversements politiques. Mais si l'ingratitude devient un thème aussi central à cette époque, qui inspire autant d'analyses alarmées et de dénonciations virulentes, c'est aussi parce qu'à travers lui se pose de manière plus générale, selon moi, une question fondamentale : la fragilité d'une justice humaine qui ne semble capable d'assurer ni la cohésion sociale ni la reconnaissance des mérites individuels.

Ce que je propose dans ce travail, c'est en effet de lire ces écrits comme autant de réactions à la crise d'une certaine idée de justice, qui la fait dépendre non pas d'impératifs absolus et de normes transcendantes, mais d'un système d'obligations interpersonnelles, de liens réciproques de loyauté et de solidarité. L'expérience douloureuse et répétée de l'ingratitude, qui est selon certains de ces auteurs un problème éminemment *moderne*, révélerait la fragilité d'un tel système et aurait des conséquences doublement négatives : d'une part, elle minerait l'harmonieuse cohésion de la société, la précipitant dans l'anarchie ; de l'autre, elle provoquerait une forme de découragement moral chez ceux qui voient leurs bonnes actions si injustement rétribuées. Ces analyses pessimistes étaient déjà proposées par les Stoïciens, et en particulier par Sénèque, qui y opposaient cependant l'exhortation à pratiquer la vertu comme une fin en soi et à trouver dans le détachement de la sagesse un rempart contre l'injustice du monde. Mais l'idéalisme de ces positions est de plus en plus ouvertement dénoncé par ces auteurs modernes, qui font appel à une expérience révélant le fonctionnement réel des êtres humains : les hommes, nous disent-ils, sont davantage mus par l'*utile* que par l'*honestum* ; par ailleurs, dominés par la force des passions, ils ne peuvent réagir à l'impunité de ce vice que par la colère et même la fureur. On a donc l'impression que ce débat sur l'ingratitude accompagne et peut-être encourage l'essor d'une nouvelle culture : celle qui fonde la réflexion morale plus sur l'être que sur le devoir-être, jetant ainsi les bases du réalisme anthropologique moderne.

Mais c'est aussi pour des raisons formelles que certains de ces écrits sont intéressants, et notamment pour leur recours à deux stratégies rhétoriques complémentaires. D'une part, l'ironie, déconstruisant les mythes éthico-politiques de l'Humanisme (comme dans *l'Asinus* de Pontano) ou traduisant un certain scepticisme à

l'égard des discours édifiants qui promettent la réparation transcendante des torts terrestres (comme dans certains épisodes du *Morgante* de Pulci). D'autre part, ce que j'appellerais la *poétique du ressentiment*, reprenant et exacerbant les modèles traditionnels de la plainte et de l'invective au nom de la revendication explicite de la légitimité, voire de la nécessité d'une réponse passionnelle au scandale de l'ingratitude : aussi plusieurs de ces textes sont-ils marqués par l'expression rhétorique d'une subjectivité douloureuse, imprécatrice, allant volontiers jusqu'aux accès délirants d'une *fureur vengeresse*.

C'est à partir de ces réflexions et de ces expériences formelles que le thème de l'ingratitude est traité par plusieurs grands auteurs de la première modernité – Léonard, Castiglione, Machiavel, l'Arioste. Comme je le disais, c'est sur ce dernier que j'ai focalisé mon attention, en revenant au *Roland furieux* après un long périple qui m'a semblé éclairer d'un jour nouveau certains aspects importants du poème, y compris le thème éponyme de la *fureur* et ses relations avec celui de la *folie*. Cela étant, j'ai aussi souhaité m'arrêter brièvement, en guise de conclusion, sur certaines affinités qui apparaissent, sous cet angle, entre l'œuvre de l'Arioste et celle, notamment poétique, de Machiavel, et qui concernent la place que les deux auteurs accordent dans leurs œuvres à l'expression de la subjectivité. De manière extrêmement synthétique, on peut dire qu'autour du thème de l'ingratitude, et plus généralement de *l'injuste rétribution*, se noue une double aspiration contradictoire de la poésie de l'Arioste : d'un côté, décrire avec justesse une réalité irréductible à la logique de la justice, dominée qu'elle est par les lois aveugles du désir et de la fortune ; de l'autre, se faire l'instrument d'un défoulement passionnel et d'une réparation imaginaire de l'injustice qui restent malgré tout des besoins profondément humains. Cela implique un choix thématique original – consistant à se concentrer sur l'ingratitude *amoureuse* – et un traitement non moins original de la voix du poète, laquelle adopte volontiers les inflexions pleines de ressentiment des victimes de l'ingratitude mais dont les revendications sont soumises à la même relativisation ironique que subissent celles de beaucoup d'autres personnages du poème, grâce à un montage romanesque qui en souligne la mauvaise foi et la partialité passionnelle. Les caractères de la *persona* poétique sont aussi au cœur de l'analyse des œuvres de Machiavel, et notamment du *Capitolo dell'ingratitude*, du *Prologo* de la *Mandragola* et de *l'Asino*, où l'on observe une oscillation significative entre dénonciation moralisatrice de l'ingratitude, plaisirs amers de la rétorsion arbitraire, mise en scène d'un parcours de

connaissance qui aboutit à la découverte des lois radicalement amORAles de la réalité et du changement historique. C'est donc de manière assez proche, bien qu'avec des objectifs différents, que les deux auteurs en viennent à dissocier nettement la représentation objective d'un monde sans justice, dont il faut comprendre et éventuellement exploiter les lois, et un besoin de reconnaissance qui ressortit désormais à la sphère personnelle – et qui, dès lors, trouve peut-être dans la littérature son lieu d'expression privilégié.

Projets

L'orientation de mes recherches futures se veut cohérente par rapport aux diverses lignes tracées jusqu'ici, tout en privilégiant cette articulation forte entre littérature et éthique qui caractérise mes travaux les plus récents. J'envisage notamment de traiter deux thèmes principaux, d'une part en prolongeant mes recherches sur *l'ingratitude*, de l'autre en abordant la question de *l'amitié* à travers le prisme d'un épisode historique qui en éclaire de manière singulière les enjeux éthiques, sociaux, littéraires.

Des prolongements sur l'ingratitude

Les recherches que j'ai consacrées au thème de l'ingratitude dans le cadre de mon travail inédit me paraissent susceptibles de divers prolongements, qui devraient permettre non seulement d'explorer une période postérieure à celle que j'ai déjà étudiée, mais aussi d'aborder des aspects de cette problématique qui méritent selon moi d'être approfondis. Quelques sondages sur des textes datant de la période 1540-1620 me suggèrent trois axes de recherche possibles.

1. Le premier devrait permettre de vérifier une hypothèse que j'ai formulée, sans vraiment pouvoir l'étayer, à la fin de mon travail inédit. Chez certains grands auteurs de la première modernité – suggérais-je – et notamment chez l'Arioste et Machiavel, l'ingratitude est à la fois très présente comme *thème* et progressivement dépassée, voire critiquée, comme *outil* d'analyse éthique et politique du monde. Des indices de cette critique ou de ce dépassement me semblent apparaître dans les écrits que le thème de l'ingratitude continue d'inspirer, bien que dans une moindre mesure, à des auteurs de la période 1540-1570. Trois formes de critique me semblent se faire jour.

a) La première consiste à montrer que les problèmes que l'on attribue à l'ingratitude relèvent non pas de la morale mais du *droit*, mieux à même de décrire rigoureusement et de régler rationnellement les conflits entre les hommes. Cette

approche juridique caractérise par exemple les écrits – en particulier des nouvelles⁶⁹ – que consacre au thème de l'ingratitude Marco Mantova Benavides, étonnante figure de juriste, lettré et collectionneur padouan qui mériterait sans doute d'être mieux étudiée ; mais on en trouve aussi des traces, me semble-t-il, dans les écrits d'un lettré-juriste plus célèbre, Giovan Battista Giraldi Cinzio.

b) Une critique plus frontale du discours sur l'ingratitude se lit chez des auteurs (Della Casa, Guazzo) qui contestent l'exigence morale d'une *juste rétribution* en affirmant la primauté du critère social de l'*aptum* : contre les récriminations moralisatrices, ils prônent la nécessité de s'adapter harmonieusement à l'ordre immuable d'une société dont il faut entretenir et agrémenter la *conversazione*.

c) C'est encore une critique directe de la logique rétributive, mais sur des bases très différentes, qui se lit dans les écrits faisant appel à la notion théologique de *grâce* : des ouvrages de dévotion, bien sûr, mais aussi des textes hybrides comme le dialogue *L'ingratitude* du polygraphe vénitien Giuseppe Orologgi (1562)⁷⁰, curieuse compilation reprenant tous les arguments classiques du discours contre l'ingratitude mais y opposant, en guise de consolation et d'exhortation à la piété, l'énumération encyclopédique de toutes les grâces dont Dieu comblerait l'homme. De manière générale, l'interaction entre la notion d'ingratitude et la conception de la grâce, revêtant l'importance que l'on sait dans les débats théologiques qui agitent la chrétienté dans les années 1520-1550, mériterait d'être étudiée plus attentivement, par exemple dans le domaine de la poésie spirituelle. Comme il ne s'agit pour l'instant que d'intuitions découlant d'une première approche des textes que je viens d'évoquer, ce sont là autant de pistes de recherche qui demandent à être creusées plus systématiquement.

2. Proche de l'histoire des idées ou des mentalités, ce premier axe de la recherche sera complété par deux autres où j'aborderai des questions de nature plus franchement littéraire. La première concerne le rôle que le thème de l'ingratitude a pu jouer dans l'élaboration théorique et pratique des dispositifs de la *justice poétique*, qui sont au cœur des débats classicistes sur la narration et sur le théâtre. Un intéressant échantillon d'analyse pourrait être représenté par l'œuvre du ferrarais G. B. Cinzio, déjà évoqué, qui consacra une place éminente au thème de l'ingratitude aussi bien dans son poème *Ercole*

⁶⁹ Marco Mantova Benavides : *Novelle di Marco Mantova, scrittore del sec. XVI, novellamente stampate a facsimile del testo originale*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1862.

⁷⁰ Giuseppe Orologgi, *L'ingratitude [...] divisa in tre ragionamenti, ne' quali con infiniti essempli et morali discorsi copiosamente si discoprono gli effetti di così horrendo vitio*, Venezia, Giolito, 1562.

que dans son recueil de nouvelles *Ecatommiti*, dont une « journée » est entièrement consacrée à l'illustration de ce vice – tout autant que de sa punition inévitable. Chez cet auteur comme chez d'autres, en effet, se fait jour une préoccupation nouvelle pour l'expression littéraire de la justice, préoccupation qui a déjà été très bien analysée dans ses tragédies, mais qui se manifeste sans doute de manière non moins intéressante dans ses textes narratifs. L'étude de l'œuvre de Giraldis s'annonce d'autant plus prometteuse sous cet angle qu'elle est, comme on le sait, à la fois profondément marquée par le modèle de l'Arioste et très consciente des problèmes en tous genres que ce modèle pose désormais. Tout en s'élargissant à d'autres exemples, l'analyse de cette question pourrait mettre aussi à profit des réflexions que les rapports entre littérature et morale ont inspirées à des philosophes contemporains⁷¹ – étant bien entendu que, quelle que soit la perspective que l'on adopte ou que l'on privilégie, seule une analyse rapprochée est susceptible de valoriser la complexité et l'ambiguïté de textes qui se laissent rarement réduire à l'illustration des programmes de leur auteur ou à l'application disciplinée d'une « poétique ».

3. Le dernier axe de recherche voudrait prolonger une autre interrogation de mon travail inédit, portant sur le rôle que certaines formes d'écriture ont pu jouer, à partir des 15^e et 16^e siècles, comme instrument privilégié d'une demande de reconnaissance qui semble devenir de plus en plus pressante. J'ai suggéré, en particulier, que l'ingratitude, perdant peu à peu sa pertinence en tant qu'outil d'analyse éthique et politique, se serait en quelque sorte retirée dans la sphère privée pour exprimer, justement, un besoin individuel de reconnaissance. Pour mettre cette hypothèse à l'épreuve d'une enquête plus large, j'aimerais d'abord me pencher sur les diverses formes d'écriture qui préparent ou annoncent l'autobiographie moderne, et en particulier l'épistolographie – la correspondance de Bernardo Tasso, plus encore peut-être que celle de son fils, semble de ce point de vue un texte très intéressant. Mais j'aimerais aussi explorer, dans la même perspective, une tout autre piste de recherche, concernant la fortune extraordinaire que semblent connaître au 16^e et au 17^e siècles le genre du *lamento* et les personnages de *femmes abandonnées*, omniprésentes dans la littérature narrative – dans le poème chevaleresque comme dans le roman en prose du

⁷¹ Par exemple M. Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, New York, Beacon Press, 1997.

Seicento – et marquant de leur présence pathétique les débuts de l’opéra. Que nous disent ces plaintes ? De quelle nature est l’injustice qu’elles dénoncent inlassablement ?

Ces dernières questions, tout comme les autres pistes de recherche que j’ai précédemment évoquées, pourraient trouver des ébauches de réponses dans une étude qui, à l’instar de celle que j’ai menée dans mon inédit, se voudrait aussi attentive aux constantes les plus répandues qu’à l’individualité des textes, du moins des plus intéressants d’entre eux. Mais il me semble aussi qu’il y aurait là de quoi diriger ou orienter d’autres recherches, individuelles ou collectives, au cas où la responsabilité me serait confiée d’en prendre l’initiative.

Des ouvertures sur la question de l’amitié

Au cours de mes recherches sur la réception de l’œuvre du Tasse au 17^e siècle, j’ai pris connaissance d’un épisode singulier et encore peu connu de l’histoire vénitienne : l’« amitié héroïque » des deux patriciens Nicolò Barbarigo (1579-1635) et Marco Trevisan (1585-1674). C’est à une passionnante étude de l’historien Gaetano Cozzi⁷² que nous devons la redécouverte de cette histoire, qui défraya la chronique vénitienne de l’époque et qui soulève encore aujourd’hui de nombreuses questions d’ordre éthique, politique et littéraire.

Vers le début des années 1620, les deux hommes, qui se sont aidés mutuellement dans des circonstances difficiles et vivent ensemble dans le palais de Barbarigo, décident de rendre publique et officielle leur « amitié » par une série d’initiatives éclatantes. En 1623, Barbarigo, marié et père de cinq filles, cède à Trevisan la gestion de tous ses biens et la tutelle de ses enfants ; en 1626, chacun des deux nomme l’autre légataire universel de son patrimoine, demandant à être enterré avec lui, et exige que les deux testaments soient rendus publics ; par ailleurs, la façade du palais Barbarigo arbore désormais un blason où se croisent les armes des deux familles. En même temps, le couple d’amis orchestre et finance ce qu’il faut bien appeler une habile campagne de communication, afin de transformer la singularité de leur relation en exemplarité hyperbolique. Entre 1626 et 1630, l’« amitié héroïque » de Nicolò Barbarigo et Marco Trevisan inspire ainsi

⁷² « Una vicenda della Venezia barocca : Marco Trevisan e la sua ‘eroica amicizia’ » [1960], in *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venezia, Il Cardo, 1995, 325-409.

un nombre impressionnant de récits, traités, dialogues, recueils poétiques, une comédie, un drame pastoral, un poème héroïque, et même un poème « eroi-civico »...

L'étude de G. Cozzi, éclaire de manière magistrale l'arrière-plan historique de cette histoire, en la situant dans le cadre des conflits qui opposent à l'époque deux composantes de l'aristocratie vénitienne, le « patriziato maggiore » et la « nobiltà minuta », et en l'interprétant comme le moyen par lequel Marco Trevisan, noble ambitieux mais pauvre, cherche à se donner une image d'excellence morale pour asseoir ses aspirations politiques. En même temps, l'historien n'accorde pas beaucoup de crédit à cette « amitié » en elle-même, qu'il considère comme « una cosa grottesca », ou tout au plus comme un lien d'affection sincère ayant été exploité par une mise en scène exorbitante. Certes, la vraie nature de la relation entre Barbarigo et Trevisan nous échappera à jamais. Mais il peut être intéressant d'interroger les actes et les signes par lesquels ses protagonistes ont tenu à la faire exister dans l'espace public. Or, l'amitié « héroïque » de Barbarigo et Trevisan a beau se présenter comme exceptionnelle et sans précédent, elle ne s'enracine pas moins dans une tradition ancienne, et encore vivante au 17^e siècle, qui conçoit l'amitié comme une relation essentiellement publique et pouvant être formalisée par des rituels bien précis. Ces dernières décennies, les travaux de plusieurs historiens anglo-saxons, et notamment l'ouvrage capital d'A. Bray⁷³, ont illustré l'importance et la diffusion de cette amitié « pré-moderne » qui se traduit souvent – et tout particulièrement dans les milieux ecclésiastiques, universitaires et militaires – par des liens entre personnes de même sexe ayant les mêmes caractères d'officialité, d'exclusivité et de pérennité que notre culture associe au mariage. Ces travaux pourraient servir de préalable, ou de guide, pour une recherche originale visant à interpréter de manière plus équilibrée cet épisode et surtout à le replacer dans son contexte social et culturel : ce qui permettrait peut-être de retrouver – derrière l'outrance baroque des procédés et malgré l'exploitation politique qui en a été faite – une construction éthique qui demande à être prise au sérieux.

Une telle recherche pourrait être menée en croisant les apports de diverses disciplines : l'histoire et l'anthropologie sociales, la philosophie morale, mais aussi l'histoire de la littérature – je crois en effet que la littérature joue dans cet épisode un rôle assez important, en façonnant des identités possibles et en négociant des

⁷³ *The Friend*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003.

configurations éthiques inédites. C'est en tout cas l'hypothèse que je voudrais vérifier à travers un programme de recherche organisé en deux volets.

1) Il s'agirait d'abord d'étudier la *culture* et l'*écriture* de l'amitié virile à Venise aux 16^e et 17^e siècles. Selon la *Vita del padre Paolo* de Fulgenzio Micanzio, Paolo Sarpi aurait offert aux deux amis vénitiens une traduction italienne, par le même Micanzio, de l'essai sur l'amitié de Michel de Montaigne : c'est dire si cette construction éthique se situe dans le sillon de la réflexion renaissante sur l'amitié, qui a fait l'objet il y a quelques années d'une étude importante d'U. Langer⁷⁴.

Or, plusieurs indices suggèrent que cette réflexion aurait connu une intensité particulière dans la culture vénitienne des 16^e et 17^e siècles. Je pense à des traités et à des dialogues qui s'inscrivent dans la tradition aristotélicienne et cicéronienne de l'amitié « civile », comme ceux de Giovanni della Casa et, à l'autre extrémité de l'arc chronologique considéré, de Ludovico Zuccolo⁷⁵. Mais je pense aussi à des phénomènes qui relèvent plutôt de l'héritage néoplatonicien et qui s'inscrivent directement dans la sociabilité littéraire et académique : par exemple la « *compagnia degli amici* », réunie autour de Pietro Bembo, dont plusieurs études ont souligné l'importance ; ou quelques « amitiés parfaites » célébrées dans des recueils poétiques issus du milieu de l'*Accademia della Fama* et publiés à Venise dans les années 1560-1570, celles par exemple de Giacomo Zane et Giacomo Mocenigo, ou de Girolamo Molin et Giulio Contarini⁷⁶. L'étude de ces textes devrait s'accompagner de l'exploration d'un *corpus* plus large – incluant la poésie lyrique, les leçons académiques, l'épistolographie – afin de parvenir à une appréciation plus juste de ce phénomène et aussi au recensement des moyens littéraires – modèles, genres, *topoi* – qui sont mis en œuvre dans son élaboration par l'écriture. L'ampleur du terrain à explorer mériterait selon moi un investissement collectif. Si je suis amené à encadrer des recherches, je pourrais confier à des étudiants, voire à des doctorants, des travaux sur ces milieux et sur certains de ces auteurs.

⁷⁴ Ullrich Langer, *Perfect Friendship. Studies in Literature and Moral Philosophy, from Boccaccio to Corneille*, Genève, Droz, 1994.

⁷⁵ *Trattato degli uffici comuni tra gli amici superiori ed inferiori* (rédigé à Venise en 1546 ; *Il Molino, ovvero della amicitia scambievole fra' cittadini*, Venise, 1625.

⁷⁶ A. Gnocchi, « Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto et la 'compagnia degli amici' », in *Studi di Filologia Italiana*, 57, 1999, p. 277-293 ; M. Bianco, « Il canzoniere postumo come vita filosofica », in *Il poeta e il suo pubblico Lettura e commento del testo lirico nel Rinascimento*, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012, p. 207-243.

2) Le deuxième volet de ce projet consisterait en l'étude des textes qui relatent et en même temps construisent dans l'espace public l'« amitié héroïque » de Trevisan et Barbarigo. On peut les classer en deux groupes.

- Les textes que Marco Trevisan a lui-même écrits dans la deuxième partie de sa vie, après la mort de son ami, et qui sont restés inédits : une *Apologia* et surtout l'autobiographie intitulée *Estratto dell'azioni insigni [...] del signor Marco Trivisan l'amico eroe*⁷⁷. L'étude de ces deux textes pourrait donner lieu à une édition partielle et permettrait dans tous les cas un nouvel éclairage de cet épisode ; elle me permettrait également de prolonger mes recherches sur les avatars de l'autobiographie aux 16^e et 17^e siècles.

- Les nombreux textes individuels et collectifs, en italien et en latin, relevant de plusieurs formes et genres littéraires, qui sont publiés entre 1625 et 1629 pour célébrer les deux amis « héroïques », « incomparables », voire « monstrueux par leur perfection »⁷⁸. L'analyse de ce corpus pourrait s'organiser selon plusieurs axes : a) une recherche sur les *acteurs* impliqués dans cette opération, dont certains – et notamment Francesco Pona, Giulio Strozzi, Ludovico Zuccolo, Giovan Battista Basile – jouent un rôle non négligeable dans la culture du 17^e siècle ; b) l'étude des stratégies formelles et surtout des choix génériques (lettre, panégyrique, poème héroïque, comédie, drame pastoral...) qui caractérisent ces textes, par ailleurs assez uniformes sur le plan thématique ; c) une recherche sur les modèles littéraires – amitié pastorale, compagnonnage héroïque – et sur les références mythiques et historiques qui contribuent à façonner l'image des deux amis ; d) l'analyse de la rhétorique de l'éloge qui se déploie dans ces textes et qui tend à mettre l'excellence des deux personnages sous le signe de l'extravagance, du prodige, du *monstrum*.

L'étude de ces différents aspects du corpus devrait permettre de mieux apprécier la signification historique de cet épisode, qui n'est peut-être pas réductible à un exemple d'extravagance et de formalisme baroques. Il faudra en particulier explorer l'hypothèse

⁷⁷ Les deux textes sont conservés dans le fonds Cicogna de la Biblioteca Civica Correr de Venise.

⁷⁸ En voici, dans l'ordre chronologique de publication, une liste qui est loin d'être exhaustive : L. Zuccolo, *Nobiltà comune, et heroica*, Marco Ginami, Venezia 1625 ; G. U. Beneamati, *La Trinità humana. Oda nell'amicizia mostruosa*, Venezia 1627 ; L. Manzini, *Gli amici eroi. Favola tragicomica boscareccia di Luigi Manzini all'illustrissimo signore Zaccaria Salomone*, Venezia 1628 ; G. Strozzi, *Il Barbarigo ovvero l'amico sollevato*, Ginami, Venezia 1628 ; F. Pona, *I preludi delle glorie degl'illustrissimi signori Nicolò Barbarigo e Marco Trevisano patrizii venetiani primi veri et unici fondatori dell'amicitia eroica*, Venezia 1630 ; A. Terzi, *Il trionfo dell'amicizia di Nicolò Barbarigo e Marco Trivisano patrici vinitiani. Opera drammatica...*, Pietro Ventura, Bergamo 1629 ; G.U. Beneamati, *Il Trevisan, poema heroi-civico*, Francoforte, 1630.

d'une proximité entre ces textes et les inquiétudes morales et philosophiques qui parcourent la culture vénitienne de ces mêmes années et qui trouveront leur principal lieu d'expression dans l'*Accademia degli Incogniti* (fondée en 1630), dont Barbarigo et Trevisan seront parmi les premiers mécènes.

Bibliographie chronologique

Abréviations

[A] : article, chapitre d'ouvrage, publication dans des actes de colloques

[CR] : compte rendu

[E] : édition de texte

[N] : notice de catalogue ou de dictionnaire

[O] : ouvrage

En gras, les titres joints au dossier

- 1991** (1) [CR] T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, a c. di G. Cerboni Baiardi, Modena, Franco Cosimo Panini, 1991, *Italianistica*, t. XX, 1991, p. 584-585.
- 1992** (2) [A] « **Colombo e il volo di Ulisse : una nota sul XV della *Liberata*** », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, t. XXII, 1992, p. 931-42.
- 1994** (3) [CR] D. Quint, *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton U.P., 1993, *Italianistica*, t. XXIII, 1994, p. 553-556.
- (4) [CR] D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The canonization of « Orlando Furioso »*, Princeton U.P., 1991, *Italianistica*, t. XXIII, 1994, p. 139-142.
- 1995** (5) [A] « **Il Mago d'Ascalona e gli spazi del romanzo nella *Liberata*** », *Italianistica*, t. XXIV, 1995, p. 453-471.
- 1996** (6) [A] « In margine a una nuova edizione del *Re Torrismondo* », *Italianistica*, t. XXV, 1996, p. 121-132.
- (7) [CR] C. Scarpati, *Tasso, i classici e i moderni*, Padova, Liviana, 1995, *Italianistica*, t. XXV, 1996, p. 420-423.
- 1997** (8) [A] « **Alcuni aspetti dei recenti studi statunitensi sulla *Gerusalemme Liberata*** », *Italianistica*, t. XXVI, 1997, p. 453-460.
- (9) [A] « Un'ipotesi sulla cantica leopardiana dell'*Appressamento della morte* », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, t. XXVII, 1997, p. 693-712.
- (10) [A] « *Il canto della fanciulla* » in *Leopardi a Pisa*, a c. di F. Ceragioli, Milano, Electa, 1997, p. 113-118.
- (11) [A] « *Angelica* », *ibid.*, p. 119-123.
- (12) [CR] M. Rossi, *La poesia scolpita. Danese Cataneo nella Venezia del Cinquecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 1995, *Italianistica*, t. XXVI, 1997, p. 159-163.
- (13) [CR] T. Tasso, *Lettere poetiche*, a c. di C. Molinari, Parma, Guanda, 1995, *Italianistica*, t. XXVI, 1997, p. 170-173.

- (14) [CR] B. Tasso, *Rime*, a c. di D. Chiodo e V. Martignone, Torino, R.E.S., 1995, *Italianistica*, t. XXVI, 1997, p. 519-522.
- 1998 (15) [E] Michelangelo, *Rime*, a cura di M. Residori, introduzione di M. Baratto, Milano, Mondadori, 1998, 500 p.
- (16) [A] «La razza estinta di Combray. Passato familiare e verità dell'arte in Proust», *Inchiesta - Letteratura*, t. XXVIII, n° 122, ottobre-dicembre 1998, p. 85-90.
- (17) [CR] D. Looney, *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit, Wayne State U.P., 1996, *Italianistica*, t. XXVII, 1998, p. 111-114.
- 1999 (18) [A] «**Armida e Proteo. Un percorso tra Gerusalemme Liberata e Conquistata**», *Italique*, t. II, 1999, p. 113-142.
- (19) [CR] AA. VV., *Torquato Tasso e l'Università*, a c. di W. Moretti e L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, *Italianistica*, t. XXVIII, 1999, p. 126-129.
- 2001 (20) [O] M. P. Ellero - M. Residori, *Breve manuale di retorica*, Firenze, Sansoni, 2001, 218 p. (p. 49-66 et 125-198)
- (22) [A] «**La 'Dolonea' di Vafrino. Un episodio omerico della Gerusalemme Conquistata**», *Studi Tassiani*, t. XLIX-L, 2001-2002, p. 7-25.
- (23) [CR] T. Tasso, *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*, a c. di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000, *Italianistica*, t. XXX, 2001, p. 418-423.
- 2002 (24) [A] «**Del fuggir la moltitudine. Néoplatonisme et scepticisme dans le Malpiglio secondo du Tasse**», *Italique*, t. V, 2002, p. 93-108.
- 2003 (25) [A] «**L'ape ingegnosa. Sull'uso di alcune fonti greche nell'Aminta**», *Chroniques italiennes, série web n°3 (1/2003)*.
- (26) [E] Michelangelo, *poesie e scultura*, a cura di Jonathan Katz Nelson, note letterarie di Matteo Residori, Milano, Electa, 2003 [reprend, aux pages 163-183, une partie des textes et, dans une version légèrement modifiée, des annotations de l'édition complète des Rime parue en 1998]
- 2004 (27) [O] *L'Idea del Poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004, 472 p.
- (28) [A] «**Francesco Bracciolini dalla Croce racquistata (1605) allo Scherno degli dei (1618)**», in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence. Acts of an International Conference*, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, edited by M. Rossi and F. Gioffredi Superbi, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, vol. I, p. 79-98.
- (29) [A] «**'Veder il suo in man d'altri'. Presenza dell'Aminta nel Pastor fido**», *Chroniques italiennes, série web n° 5 (1/2004)*.
- (30) [A] «**Autoportrait de l'artiste en "feuille blanche". Les métaphores de l'art dans les poèmes de Michel-Ange**», *Chroniques italiennes, série web n° 6 (4/2004)*.

- (31) [A] « **L'Alceste di Emanuele Tesauro, o le sventure della sincerità a corte (e qualche altra Alceste barocca)** », in *Sacrifici al femminile. Alceste in scena da Eurpide a Raboni*, a cura di M. P. Pattoni e R. Carpani, *Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, Anno XXVI, Nuova serie, Sezione Teatro, n° 3 Settembre-Dicembre 2004, p. 328-342.
- 2005 (32) [O] *Michelangelo poeta e artista*. Atti della giornata di studi (21 gennaio 2005), a cura di P. Grossi e M. Residori, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2005 ("Quaderni dell'Hôtel de Galliffet", IV), 166 p.
- (33) [A] « **"E a me consegnaro il tempo bruno". Michelangelo e la notte** », in *Michelangelo poeta e artista* cit., p. 103-123.
- 2006 (34) [N] « Michel-Ange poète », in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, catalogue de l'exposition organisée au Musée Bodmer de Cologny (Genève) du 26 novembre 2006 au 31 mars 2007, sous la direction de M. Jeanneret et M. Natale, Milan-Genève, Skira, 2006, p. 132-133.
- (35) [N] « **Un sonnet et une lettre de Michel-Ange à Vittoria Colonna** », *ibid.*, p. 134-137.
- (36) [N] « **L'édition Giunti (1623) des Rime de Michel-Ange** », *ibid.*, p. 138-139.
- (37) [N] « La première édition des *Rime spirituali* de Vittoria Colonna », *ibid.*, p. 140-141.
- (38) [N] « Le Tasse », *ibid.*, p. 148-150.
- (39) [N] « Un fragment autographe de la *Jérusalem délivrée* », *ibid.*, p. 151-152.
- (40) [N] « La première édition ferraraise (Bandini, 1581) de la *Jérusalem délivrée* », *ibid.*, p. 153-156.
- (41) [N] « Une lettre du Tasse à Ranuccio Farnese », *ibid.*, p. 157-159.
- (42) [N] *Disinganno*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, vol. I, Torino, UTET 2006, p. 648-649.
- 2007 (43) [A] « **Sulla corrispondenza poetica tra Berni e Michelangelo (senza dimenticare Sebastiano del Piombo)** », in *Les années trente du XVI^e siècle italien, études réunies et présentées par D. Boillet et M. Plaisance*, Paris, CIRRI-Université de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 207-224.
- (44) [A] « L'Idée du Poème. Étude sur la *Jérusalem conquise* du Tasse », traduit de l'italien et présenté par Ph. Audegean, *Po&sie*, 120 (juin 2007), p. 340-356.
- 2008 (45) [O] *Espaces chevaleresques et héroïques de Boiardo au Tasso*, études réunies et présentées par M. Residori, Paris, CIRRI-Université de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 232 p.
- (46) [A] « **Sources de la vérité et fontaines de la fiction dans la Jérusalem conquise du Tasse** », in *Espaces chevaleresques et héroïques* cit., p. 191-220.
- 2009 (47) [O] *Tasso, Bologna, Il Mulino*, 2009, 152 p.
- (48) [A] « **Le ragioni di Benvenuto. Giustizia e retorica giudiziaria nella Vita di Cellini** », in *Benvenuto Cellini a tutto tondo*, études réunies par C. Lucas-Fiorato et F. Dubard

- 2011 (49) [O] *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs*, études réunies et présentées par M.-F. Piéjus, M. Plaisance, M.R., Paris, CIRRI, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2011, 288 p.
- (50) [A] « Enseigner la morale, réformer l'écriture : *l'Institutione di tutta la vita dell'huomo* (1542) d'Alessandro Piccolomini », in *Alessandro Piccolomini (1508-1579) cit.*, p. 65-81.
- (51) [A] « Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico », in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2011, p. 19-49.
- (52) [CR] F. Ferretti, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella 'Gerusalemme liberata'*, Pisa, Pacini, 2010, *Nuova rivista di letteratura italiana*, 2011, 1-2, p. 134-137.
- 2012 (53) [A] « La réception du roman grec dans l'Italie du seizième siècle. Remarques sur le Tasse et Guarini », in *La Renaissance des genres. Pratiques et théories entre Italie et Espagne (XV^e-XVII^e siècles)*, études réunies et présentées par P. Bravo, C. Iglésias, G. Sangirardi, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2012, p. 283-297.
- (54) [A] « Leggere Tasso a Siena. La lezione dell'accademico senese Giacomo Guidini su un sonetto tassiano », in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento del testo lirico nel Rinascimento*, a cura di M. Danzi e R. Leporatti, Genève, Droz, 2012, p. 407-427.
- (55) [A] « Le camerette ordinate. Infanzia e omosessualità nell'autobiografia moderna », in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di S. Brugnolo, Pisa, Pacini, 2012, p. 225-252.
- (56) [A] « Ricordo di Francesco Orlando », in *Francesco Orlando, testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa, ETS, 2012, p. 204-209.
- 2013 (57) [E] Iacomo Guidini, « Lezione sul sonetto di Torquato Tasso *Chi chiuder brama a' pensier vili il cuore* (Siena, 1582) », a cura di M. Residori, in *Le rime del Tasso : esegesi e tradizione*, a cura di E. Russo e F. Tomasi (*L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, anno VII/2, 2013), p. 155-191.
- 2014 (58) [O] *Vies d'écrivains, vies d'artistes dans l'Europe moderne (Espagne, France, Italie, XV-XVIII siècles)*, études réunies et présentées par M. Residori, H. Tropé, D. Boillet, M.M. Fragonard, Paris, PSN, 2014, 352 p.
- (59) [A] « Vie d'artiste, mélancolie de poète dans la *Galleria de la Casa Buonarroti* », in *Vies d'écrivains, vies d'artistes... cit.*, p.225-244.
- (60) [A] « Classicismi e invenzioni », in *Letteratura europea*, a cura di P. Boitani e M. Fusillo, Torino, UTET, 2014, vol. I *Aree, tempi, movimenti*, p. 359-77.
- (61) [A] « Punitons exemplaires, rétributions perverses dans le *Roland furieux* de l'Arioste », in *Scénographies de la punition dans la culture italienne*, études réunies et présentées par Ph. Audegean et V. Giannetti, Paris, PSN, 2014, p. 23-41.
- (62) [A] « *Mia oscura notte* »: *il tempo nelle Rime e nella Sagrestia Nuova*, in 1564-2014.

Michelangelo: incontrare un artista universale, a cura di C. Acidini, con E. Capretti e S. Risaliti, Firenze, Giunti, 2014, p. 119-125.

- (63) [N] « Michel-Ange poète », dans A. Lepoittevin – D. Rivoletti, *Michel-Ange*, Paris, Canopé éditions-CNDP (« Histoire des arts – arts au singulier »), 2014, p. 84-86.
- (64) [CR] I. Campeggiani, *Le varianti della poesia di Michelangelo: scrivere 'per via di porre'* (Lucca, 2012), *Italianistica*, t. XLIII, 2014, p. 202-206.
- 2015 (65) [A] « Regressione comica e saggezza del riso in Ariosto e La Fontaine », in *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di E. Zinato, Pisa, Pacini, 2015, p. 39-58.
- (66) [A] « La razza estinta di Combray. Passato familiare e verità dell'arte in Proust », *Quaderni proustiani*, XV (2015), p. 135-149 [nouvelle édition corrigée de l'article déjà paru en 1998]
- 2016 (67) [A] « Canto XXII », in *Lettura dell'Orlando furioso*, diretta da G. Baldassarri e M. Praloran, vol. I, a cura di G. Bucchi e F. Tomasi, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2016, p. 505-24.
- (68) [A] « Meraviglioso », in *Lessico critico dell'Orlando furioso*, a cura di A. Izzo, Roma, Carocci (sous presse).
- (69) [A] « Entre 'dottrina' et 'pratica del mondo' : *Le tre parti del campo dei primi studi di Gabriello Simeoni*, in *Gabriele Simeoni (1509-1570). Un florentin en France entre princes et libraires*, sous la direction de Silvia D'Amico et Catherine Magnien-Simonin, Genève, Droz, 2016, p. 91-105 (sous presse)
- (70) [A] « Piacere della misoginia e fascino del male : la Gabrina di Ariosto », in *Il piacere del male. Fascinazioni diaboliche tra classicità e cristianesimo*, a cura di P. Amalfitano et S. Zatti, Pisa, Pacini (sous presse).
- (71) [A] « *L'Impenitenza ou la Disperazione di Giuda : réécriture religieuse et imposture littéraire à l'ombre du Tasse* », in *Sacré et profane dans la culture italienne entre Réforme et Contre-Réforme*, étude réunies et présentées par C. Jori et M. Residori, Paris, CIRRI (à paraître).
- (72) [A] « Introduction », in Ambra Moroncini, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, with a Forward by Brian Cummings and an Introduction by M.R., Oxford-New York, Routledge, 2016 (sous presse).