

Agnès REES

RESPICERE EXEMPLAR UITAE : LECTURES HORATIENNES ET POÉTIQUES DE L'IMITATION CHEZ LES HUMANISTES FRANÇAIS ET ITALIENS

Parmi les formules horatiennes les plus abondamment commentées à la Renaissance, les vers 317-318 de l'*Épître aux Pisons* connaissent une « fortune » particulière dans les commentaires humanistes et dans les arts poétiques italiens et français.

*Respicere exemplar uitae morumque iubebo
doctum imitatorem et uinas hinc ducere uoces.*

Je l'inviterai à reporter ses regards, en imitateur averti, sur le modèle original de la vie et des caractères et à tirer de là un langage vivant¹.

Abondamment commentée dès les premiers commentaires horatiens du XVI^e siècle, parallèlement reprise et parfois réajustée dans les traductions de l'*Art Poétique* d'Horace, la formule « *respicere exemplar uitae morumque* » offre en effet un condensé de termes d'emploi problématique, qui vont nourrir pendant toute la deuxième moitié du XVI^e siècle la réflexion sur l'imitation poétique : la notion de modèle ou *exemplar*, associée à la question de l'imitation savante (*doctus imitator*) et à celle de l'objet de cette imitation, à savoir, dans ce passage, la vie et les mœurs des hommes (*uitae morumque*). Nous nous intéresserons à la façon dont les théoriciens italiens et français du XVI^e siècle, lecteurs et commentateurs d'Horace, parviennent à articuler ces trois pôles de leur réflexion sur l'imitation poétique.

Le traitement de la formule horatienne dans les commentaires de la Renaissance a déjà fait l'objet d'analyses ponctuelles, entre autres, dans les ouvrages de B. Weinberg, G. Castor ou encore dans l'étude plus récente de T. Chevolet². Nous souhaitons prolonger cette réflexion en interrogeant les répercussions de cette formule, au-delà des seuls commentaires de l'*Art poétique* d'Horace, sur les théories de l'imitation poétique telle qu'elle se voit formulée dans les arts poétiques italiens et français des années 1550 et 1560. Nous commencerons donc par recontextualiser l'emploi de cette formule dans le texte même d'Horace et chez ses traducteurs de la Renaissance, avant de nous pencher plus précisément sur son interprétation dans les commentaires humanistes, pour ensuite en considérer les prolongements dans les arts poétiques italiens et français du milieu du XVI^e siècle.

¹ Horace, *Art Poétique* (*Épître aux Pisons*), 317-318. Sauf indication contraire, nous citons le texte d'Horace dans l'édition de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [1^e éd. 1934].

² B. Weinberg, *a History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. I, 1961 ; G. Castor, *La Poétique de la Pléiade. Étude sur la pensée et sur la terminologie de la Pléiade*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1997 ; T. Chevolet, *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

L'IMITATION POÉTIQUE CHEZ HORACE ET SES TRADUCTEURS

Exemplar et imitatores

Pour comprendre les enjeux de cette récupération théorique dont le *respicere exemplar uitae* horatien fait l'objet au XVI^e siècle, nous rappellerons d'abord brièvement le contexte dans lequel Horace emploie cette formule. Celle-ci est précédée, dans l'Épître aux Pisons, d'un développement satirique sur la figure du mauvais poète, à la suite duquel Horace s'engage, dans des vers célèbres, à définir ce qui détermine le talent et la réussite des bons poètes³. Les vers 310-322 s'efforcent alors de définir le contenu et les conditions du bon poème, fruit du travail du « docte imitateur » (*doctus imitator*) :

*Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
uerbaque prouisam rem non inuita sequentur.
Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,
quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
partes in bellum missi ducis, ille profecto
reddere personae scit conuenientia cuique.*

***Respicere exemplar uitae morumque iubebo
doctum imitatorem et uiuas hinc ducere uoces.***

*Interdum speciosa locis morataque recte
fabula nullius ueneris, sine pondere et arte,
ualdius oblectat populum meliusque moratur
quam uersus inopes rerum nugaeque canorae.*

Pour bien écrire, il te faut du bon sens : là en est le principe, là en est la source. Les ouvrages socratiques pourront te faire voir l'idée, et, une fois l'idée devant les yeux, les mots viendront la rejoindre sans se faire prier. L'homme qui a appris ce qu'il doit à sa patrie, à ses amis, de quelle affection il faut aimer un père, un frère, un hôte, quel est le devoir d'un sénateur ou d'un juge, le rôle du général envoyé à la guerre, celui-là sait infailliblement donner à chaque personnage les traits qui lui conviennent. Je l'inviterai à reporter ses regards, en imitateur averti, sur le modèle original de la vie et des caractères et à tirer de là un langage vivant. Parfois, quand brillent les idées générales et que les caractères sont bien observés, une pièce où manquent la beauté, la force, l'art vaut plus pour donner du plaisir au public que des vers pauvres de fond et des riens mélodieux⁴.

Il faut souligner l'importance de l'adjectif *doctus*, qui signale la distinction fondamentale opérée par Horace entre bons ou « doctes » et mauvais imitateurs en poésie. Chez Horace, le mot *imitator* est en effet ambivalent : l'imitation savante s'oppose au travail stérile de ceux qu'Horace appelait par ailleurs, dans l'épître I, 19 (« À Mécène »), le « troupeau servile » des mauvais imitateurs :

*Decipit **exemplar** uitae imitabile ; quodsi
Pallerem casu, biberent exsangue cuminum.
O **imitatores**, seruuum pecus, ut mihi saepe
bilem, saepe iocum uestri mouere tumultus !*

³ Horace, *ibid.*, 306 : *munus et officium, nil scribens ipse, officio* (« j'enseignerai, sans rien écrire moi-même, la tâche et le devoir »).

⁴ Horace, *ibid.*, 310-322. Nous soulignons.

Faciles à imiter, les défauts d'un modèle nous égarent ; si par hasard je devenais pâle, on boirait le cumin qui rend exsangue. Ô imitateurs, troupeau servile, combien de fois votre vaine agitation a remué ma bile ou excité ma joie !⁵

Comme dans notre passage de l'*Art poétique*, la notion d'*exemplar* est associée dans cet extrait à la figure de l'*imitator* pour définir, dans ce cas par la négative, les conditions de l'imitation poétique. L'imitation des mauvais poètes, définie comme asservissement à l'œuvre d'autrui, ne produit qu'une vaine et pâle copie du modèle imité. Au XVI^e siècle, cette satire du mauvais imitateur réapparaîtra sous la plume d'Érasme puis sous celle de Du Bellay, le premier fustigeant les excès des « singes de Cicéron », le second dénonçant l'improductivité des imitateurs néo-latins de Virgile ou de Cicéron :

Ne pensez donques immitateurs, Troupeau servil, parvenir au point de leur excellence : veu qu'à grand' peine avez-vous appris leurs motz, et voyla le meilleur de votre aage passé⁶.

Le rapport entre l'imitateur et son modèle apparaît ainsi, dès le texte d'Horace, comme un enjeu crucial de l'activité poétique. Les vers 310-322 de l'*Art poétique*, confrontés à l'extrait cité de l'épître à Mécène, permettent de préciser cette notion d'*exemplar* et donc la nature même du travail de l'imitateur. Si la référence à Socrate (v. 310-311) vaut comme incitation à se référer d'abord à un modèle général, philosophique, pour bien concevoir la matière (*res*) du poème, il s'agit ensuite de nourrir le travail poétique non par l'obéissance aveugle aux modèles offerts par les poètes du passé, mais par l'observation de la nature humaine, de la vie même, en somme des modèles vivants : *respicere exemplar uitae morumque*. L'imitation poétique est ainsi définie comme une imitation du vivant, informée au préalable par un modèle idéal et constamment améliorée par l'étude et par la connaissance.

Le texte horatien esquisse ainsi une définition de l'imitation poétique que reprendront abondamment les théoriciens de la Renaissance, quitte à s'engager dans des directions parfois divergentes : s'ils s'accordent sur la désignation du poète comme *doctus poeta* ou *doctus imitator*, les humanistes italiens et français trouvent dans le texte d'Horace de quoi nourrir leur définition de l'imitation poétique aussi bien comme mise en forme d'une Idée que comme *mimesis* de la nature.

Les traducteurs italiens et français d'Horace : glissements interprétatifs

Les années 1530-1540 voient paraître, en Italie puis en France, les premières traductions en langue vulgaire de l'*Art poétique* : la traduction italienne de Lodovico Dolce à Venise en 1535, rééditée en 1559, puis la traduction française de Jacques Peletier, à Paris, en 1545. Or, la manière dont ces deux traducteurs restituent le passage qui nous intéresse témoigne déjà d'une tendance à réinterpréter la formule horatienne.

Lodovico Dolce, en 1535, propose dans l'ensemble une traduction assez fidèle de l'*Art poétique*. Sa version de notre passage conserve la référence à Socrate, qu'elle assimile de façon plus explicite qu'Horace à un idéal de savoir et à un modèle philosophique susceptibles de nourrir l'invention du poète, conformément à l'idéal humaniste du *doctus poeta*. La suite du passage constitue une traduction très proche du texte horatien, à l'exception du *doctus imitator* qui devient chez Dolce le « bon imitateur » :

E'mio voler ; che'l buono imitatore

⁵ Horace, *Épîtres*, I, XIX, 17-20. Nous soulignons.

⁶ Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, I, 11, éd. J.-C. Monferran, Genève, Droz, 2001. Voir aussi Érasme, *Le Ciceronien (Ciceronianus)*, Bâle, 1528.

*Consideri gli esempi de la vita,
E di qui vive voci assumi e prenda :
Perché talor una favola scritta
Senz'arte e senza splendide parole ;
Ma conforme ai costumi, e ne i suoi luoghi
Vaga ; più suol piacer, che i versi ornati
Poveri di sententie ; e quelle ciancie
Di soverchia elegantia e politezza.*

Je veux que le bon imitateur
Observe les modèles de la vie,
Et de là, qu'il tire des mots vivants :
Car souvent une fable écrite
Sans art et sans splendeur,
Mais conforme aux mœurs, et dans son exposé
Élégante, donne plus de plaisir, que des vers ornés
Et pauvres de contenu, et que ces sonnettes
Excessivement recherchées et travaillées⁷.

La première traduction française de l'*Art poétique* paraît quant à elle en 1545, aux soins de Jacques Peletier. Elle témoigne d'une même volonté d'apporter au lectorat français une connaissance directe des préceptes horatiens⁸, et fait donc également preuve de fidélité au texte latin. La traduction de notre passage conserve elle aussi la référence à Socrate, source des meilleurs et des plus riches « argumens » du poème, et suit de près le texte horatien :

Certainement sapience hautaine
De bien écrire est la source et fontaine.
Tu as Socrate et ses beaux monumens
Pour recueillir plantureux argumens,
Puis quant feront les arguments tous quis,
Sans nul refus viendront les mots exquis. [...]
C'est mon conseil qu'un vrai imitateur
Soit de la vie humaine spectateur,
Pour exprimer après selon icelle
Les vives vois : car une farce belle
En plaisants ditz, ou les meurs de chacun
Gardees sont sans ornement aucun,
Sans pois et art, aucunesfois recree
Les ecoutans, et trop plus leur agree
Que vers qui sont steriles et sans force,
Et mots exquis rien n'aians que l'ecorce⁹.

On remarque toutefois, chez Peletier, une insistance sur l'idée d'une imitation de la nature vivante. Dans le passage cité, le *doctus imitator* est cette fois devenu non plus seulement le « bon » mais le « vrai » imitateur. Dès 1545, Peletier tend ainsi à assimiler le « vrai » au « vivant ». L'*Art poétique* de 1555, œuvre du même Peletier, renforcera encore cette lecture.

De l'*Art poétique* d'Horace à ses traducteurs s'opèrent ainsi, au XVI^e siècle, une série de « glissements » autour de la notion horatienne d'*exemplar* et de l'idée d'une imitation du

⁷ L. Dolce, *Poetica d'Horatio tradotta per M. Lodovico Dolce*, a Vinegia per F. Bindoni, 1535. Notre traduction.

⁸ Voir sur ce point l'épître dédicatoire de J. Peletier « À Cretofle Perot », *L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françois par Jacques Peletier du Mans...*, Paris, Michel de Vascosan, 1545, f. A3r-A6r.

⁹ J. Peletier, *L'Art poétique d'Horace*, f. 17v-18.

vivant. Renforcée par la pratique du commentaire humaniste, cette « récupération » de la formule horatienne va contribuer, dans les décennies 1540-1550, à redéfinir l'imitation poétique et plus précisément les rapports entre l'« imitateur » et son « modèle ».

IMITATION ET MODÈLE DANS LES COMMENTAIRES HORATIENS

Au moment où paraissent ces traductions de l'*Art poétique*, le texte d'Horace fait déjà l'objet depuis longtemps d'un abondant discours théorique. En Italie tout particulièrement, la vogue du commentaire horatien contribue depuis le début du XVI^e siècle à diffuser dans les milieux humanistes les notions et les principes poétiques développés par le poète latin¹⁰. En contrepartie, la pratique du commentaire favorise aussi une lecture morcelée et souvent orientée du texte horatien. En témoigne la manière dont les différents commentateurs glosent les v. 317-318 de l'*Épître aux Pisons*.

Imiter la « nature »

Les traductions et les commentaires des années 1540-1550 sont marqués, surtout en Italie – plus tardivement en France – par une meilleure connaissance de la *Poétique* d'Aristote, qui marque peu à peu la réception et la traduction même du texte horatien. En Vénétie, par le biais de la paraphrase d'Averroès, la diffusion des théories aristotéliennes se fait de façon particulièrement précoce¹¹. Elle infléchit notamment l'un des arts poétiques les plus importants de cette période, la *Poetica* de Bernardino Daniello (1536). D'inspiration largement horatienne, ce traité est pourtant déjà marqué par une approche plus aristotélienne de l'imitation poétique, qui fait de l'imitation de la nature l'un des principaux devoirs du poète. Il contribue également à imposer la référence picturale et plus généralement artistique dans les traités italiens, renforçant ainsi l'assimilation de la poésie à une imitation vivante de la nature, voire à une description de celle-ci. La réédition de la traduction de Dolce, en 1559, a pu être elle-même marquée par ces réflexions¹².

Dans les commentaires de l'*Art poétique* qui paraissent en Italie au XVI^e siècle, la formule « *respicere exemplar uitae* » vient ainsi nourrir une définition de la poésie comme « imitation de la nature » (*imitatio naturae*). L'idéal du *doctus poeta* étend désormais le savoir du poète non seulement aux auteurs « classiques » mais à la connaissance de la « nature », d'abord entendue au sens de « nature humaine » puis dans un sens plus large, qui recouvre alors l'ensemble du monde vivant. Dès 1531, l'important commentaire d'Aulo Giano Parrasio (1531), un humaniste qui s'est notamment formé dans la région de Venise, glose de la manière suivante les v. 317-318 de l'*Art poétique* :

Nil enim aliud est poesis nisi imitatio uitae et morum, quae hominis propria est, factique ut uel hac una differat a caeteris animalibus.

La poésie n'est autre que l'imitation de la vie et des mœurs, chose spécifique aux hommes, par laquelle ils se distinguent des autres animaux¹³.

¹⁰ Le premier commentaire d'Horace publié de manière autonome en Italie serait, d'après B. Weinberg, celui de P. Gaurico, dont la première édition (aujourd'hui perdue) date de 1510.

¹¹ Voir B. Weinberg, *A History*, I, 4 ; M. T. Herrick, *The Fusion of Horacian and Aristotelian literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, 1946.

¹² Sur ce point, voir L. Borsetto, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996.

¹³ A. G. Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentaria*, Naples, 1531 (éd. numérisée). Sur ce texte, voir aussi B. Weinberg, *A History*, p. 96-100.

Parrasio ne se contente pas de restreindre la poésie à la seule *imitatio naturae* : il la présente comme un élément naturel et distinctif de l'espèce humaine, conformément à la pensée d'Aristote. Quelques lignes plus loin, il glose l'adjectif *uiuas* (*uiuas uoces*) par *ueras et proprias*¹⁴, inaugurant ainsi l'assimilation du « vivant » au « vrai » qu'on trouvera par la suite dans d'autres arts poétiques italiens inspirés d'Horace, à commencer par celui de Daniello, et jusque chez Peletier. Chez Parrasio, ce déplacement est d'autant plus important qu'il intervient à une époque qui célèbre l'idéal du *doctus poeta*, tout en restant tributaire du modèle platonicien – l'unique « vérité » étant celle de l'Idée dont seuls les poètes inspirés peuvent espérer s'approcher. La formule *respicere exemplar uitae* fonctionne ainsi comme un point de bascule du discours théorique sur la poésie : le devoir du poète est toujours de délivrer un discours de « vérité », mais c'est désormais dans la « nature » vivante, devenue objet de connaissance, qu'il entend en trouver la meilleure expression.

Si Parrasio et les autres commentateurs italiens ne perdent pas de vue la référence à Socrate, ils ne s'en efforcent donc pas moins de concilier deux approches de la poésie, perçue à la fois comme discours philosophique et « imitation de la nature », voire comme expression d'un idéal et représentation fidèle d'un sujet vivant. En ce sens, le texte d'Horace leur permet de concilier une approche conçue comme « platonicienne » et une approche plus « aristotélicienne » de l'imitation poétique. Les commentaires publiés à la suite de celui de Parrasio, forts d'une connaissance plus grande ou du moins plus diffusée de la *mimesis* aristotélicienne, tendent à renforcer cette lecture. Le commentaire de Francesco Filippo Pedemonte (1546) est le premier, selon B. Weinberg, à établir des correspondances systématiques entre les formules horatiennes et les préceptes aristotéliciens¹⁵. La présence constante de la référence picturale chez Aristote et chez Horace lui permet de relier la définition horatienne de l'imitation à la *mimesis* et d'entériner la place centrale de l'imitation de la nature dans l'élaboration du texte poétique :

Necesse enim est artificem earum rerum, quae a se fiunt, priusquam manum admoueat, precognitam habere notitiam ; animoque praeuidere formam, cuius exemplo opus quodque informet, sic itaque in omni arte, pingendi maxime, fingendi, atque sculpendi ; quae quidem eodem imitationis tramite cum poesi Aristoteli incedere uidentur.

Il est nécessaire que l'artiste se forme une notion préconçue des choses qu'il exécute, avant qu'il n'y mette la main, et qu'il en observe d'abord dans son esprit la forme, en accord avec le modèle qui informe son œuvre ; c'est ainsi qu'il faut procéder dans tous les arts, surtout dans la peinture, le modelage et la sculpture, qui, selon Aristote, suivent le même mode d'imitation que la poésie¹⁶.

Chez Aristote, la *mimesis* était un moyen d'accéder à l'universel par l'imitation d'une action et d'un caractère particuliers, conformément aux principes du vraisemblable et du nécessaire. Pedemonte suit la logique inverse : la notion d'imitation relève à la fois de la doctrine platonicienne de l'imitation des formes – elle nécessite au préalable une représentation mentale de la forme de son objet – et de la *mimesis* aristotélicienne, conçue avec force exemples artistiques comme représentation de la nature.

Dans les années 1550, certains passages du texte d'Horace, dont celui qui nous intéresse, confirment leur statut de « pont » entre les approches « platonicienne » et

¹⁴ A.G. Parrasio, *ibid.*

¹⁵ B. Weinberg, *A History*, I, p. 111-117.

¹⁶ F.F. Pedemonte, *Ephrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venetiis, apud Aldi filios, 1546, f. 3v : Voir aussi B. Weinberg, *A History*, I, p. 111-117, et I. Pantin, « Un Procès dans la poésie : la poésie philosophique au cœur du débat poétique de la Renaissance », *RSI*, n°276, 2004, p. 55.

« aristotélicienne » de la poésie. Les commentaires de l'épître horatienne sont alors souvent élaborés par des connaisseurs d'Aristote, parfois même édités dans le même volume qu'une traduction commentée de la *Poétique* assurée par le même auteur. C'est le cas des commentaires de Francesco Robortello (1548) et de Vincenzo Maggi (1550). Sans entrer dans le détail de ces textes, précisons simplement qu'ils contribuent à associer l'imitation horatienne et la *mimesis* aristotélicienne, toujours conçue comme « imitation de la nature ». Maggi présente l'*Art poétique* dans sa quasi-intégralité comme une paraphrase de la *Poétique* d'Aristote, ce qui le conduit à relire le *respicere exemplar uitae* horatien comme une simple transposition de la *mimesis* et à identifier l'activité poétique à un travail d'imitation¹⁷. Quant à Robortello, l'interpénétration des deux textes le conduit à définir la poésie, au début de son commentaire de la *Poétique*, comme « une imitation de la vie, une image des mœurs, une image de la vérité »¹⁸, sans pour autant renoncer, références platoniciennes à l'appui, à élever le discours poétique à la hauteur de l'Idée¹⁹.

La formule horatienne alimente ainsi, au XVI^e siècle, une conception de la poésie étroitement associée à l'idée d'imitation de la nature et de plus en plus marquée par la théorie aristotélicienne de la *mimesis*, telle que la relisent les théoriciens humanistes de l'époque. Elle permet aussi, au prix de quelques ajustements, de concilier cette approche avec une conception plus « platonicienne » de la poésie et d'y inclure l'idée d'une quête de sens, voire de la vérité.

Imiter « l'Idée »

De fait, si de nombreux commentaires relisent le *respicere exemplar uitae* horatien dans la perspective d'une imitation de la nature, certains auteurs, encouragés par la référence à Socrate, orientent leur lecture du passage d'Horace dans le sens plus nettement platonicien d'une représentation de l'Idée. Nous nous contenterons de rappeler quelques éléments sur ces textes dont certains font déjà l'objet d'une présentation succincte dans l'étude de T. Chevrolet²⁰.

Chez ces auteurs, c'est souvent la notion d'*exemplar* qui est la plus problématisée, au point de déterminer le sens même du mot « imitation ». On observe parfois une dislocation de la formule horatienne, qui permet de déplacer la notion d'*exemplar* du côté de la référence platonicienne et de reléguer au second plan le *uitae morumque*, voire de l'évincer. Giacomo Grifoli, qui propose par ailleurs, selon B. Weinberg, une lecture très aristotélicienne d'Horace²¹, voit ainsi dans le passage du *respicere exemplar uitae* l'occasion d'introduire la référence platonicienne dans son commentaire et d'élever le discours du poète à la hauteur de l'Idée.

Ad formas igitur, et ideas platonicas respiciendum est, ut facere pictores Aristoteles docet [...] Neque enim Phidias, ut scribit M. Tul., cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo

¹⁷ V. Maggi, *In Horatii... De Arte poetica librum... explicatio* (1550), p. 360, cité par B. Weinberg, *A History...*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸ F. Robortello, *In librum Aristotelis de Arte Poetica...explicationes* (1548), p. 2 : « Hinc a Cicerone praeclare de comoedia dictum fuit, quod tamen at totam poëticen referri potest, eam esse imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritati ». Cette définition cicéronienne de la comédie, comme le note M. T. Herrick (*The Fusion*, p. 28-29) apparaissait déjà chez les premiers commentateurs d'Horace (Acron) pour gloser les v. 317-318 de *L'Art poétique*.

¹⁹ Sur la manière dont le texte horatien influence la lecture de la *mimesis* aristotélicienne, voir B. Kappl, « *Exemplar uitae*. Der Gegenstand von Dichtung bei Aristoteles und seinen Interpreten im Cinquecento », *Mimesis, Repräsentation, Imagination*, dir. J. Schönert et U. Zeuch, p. 167-180.

²⁰ T. Chevrolet, *L'Idée de Fable*, p. 325-330.

²¹ B. Weinberg, *A History*, I, p. 122-126.

similitudinem duceret, sed ipsius in mente insedebat species pulchritudinis eximia quaedam, qual intuitus, in eamque defixus ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat. [...] Omnis enim poesis est imitatio...

Il faut donc contempler les formes et les idées platoniciennes, et faire comme les bons portraitistes, comme le dit Aristote [...] Et, en effet, comme l'écrit Cicéron, Phidias, quand il devait reproduire la forme de Jupiter ou de Minerve, ne se contentait pas de contempler quelqu'un d'où il eût tiré une similitude, mais au contraire, c'était une certaine forme sublime de la beauté qui venait se fixer dans son propre esprit, image qu'il regardait alors attentivement et, tout absorbé en elle, dirigeait vers sa ressemblance et l'art et la main. [...] En effet, toute poésie est imitation...²².

La lecture de Grifoli est pour le moins complexe : le texte horatien lui permet de recourir à la référence platonicienne pour comprendre, à travers elle, la *mimesis* aristotélicienne, le tout sous l'autorité de Cicéron... La contemplation du « modèle » platonicien n'est plus seulement un préalable nécessaire à l'imitation de la nature, comme chez Horace lui-même et chez certains de ses commentateurs, par exemple Pedemonte : intériorisée par le poète ou l'artiste, l'Idée, à la fois forme et *exemplar*, devient le principe et la fin de toute imitation poétique ou artistique, ce vers quoi doit tendre toute représentation soucieuse de « ressemblance » au « vrai », c'est-à-dire à l'idée de perfection conçue par le poète ou l'artiste. C'est à ce titre que « toute poésie » peut se dire « imitation ». On retrouve là une théorie partagée par un certain nombre d'humanistes, de théoriciens de l'art et même d'artistes italiens de la Renaissance : l'imitation la plus parfaite n'est pas la reproduction fidèle d'un « modèle » vivant, mais sa représentation médiatisée par l'intellect voire, comme chez Grifoli, l'imitation directe d'une Idée de beauté conçue par le poète ou par l'artiste²³.

Sans développer cette lecture de façon aussi complexe que Grifoli, d'autres commentaires d'Horace publiés dans les mêmes années font la part belle à l'imitation de l'Idée, à laquelle ils assimilent parfois explicitement l'*exemplar* horatien. Le commentaire de Giason Denores (Venise, 1553), que suivra en partie Peletier dans son *Art poétique* de 1555 – sans garder la référence à l'Idée²⁴ – pose l'équivalence entre les deux notions, platonicienne et horatienne, et distingue radicalement le « modèle » du monde sensible et des choses accessibles « au sens de la vue » :

Iubebo doctum imitatore[m] respicere semper exemplar uitae, morumque: id est ideam vitae moralis a Platone, ut demonstravimus, descriptam: atque hinc ex ipsa idea moralis vivas ducere voces. Dirigenda est etenim mentis acies ad illas formas, quae sub oculos non cadunt...

J'ordonnerai au docte imitateur de contempler toujours le modèle de la vie et des mœurs : c'est-à-dire, l'idée de la vie morale décrite, comme nous l'avons démontré, par Platon : et, de là, à partir de cette idée morale, d'en tirer des mots vivants. La pointe de l'intelligence doit être dirigée vers ces formes qui ne tombent pas sous le sens de la vue²⁵...

²² G. Grifoli, *In Artem poeticam Horatii interpretatio*, Florence, 1550, p. 95-96. Ce passage est en partie cité et traduit par T. Chevolet, *L'Idée de Fable*, p. 328.

²³ On pense notamment à la célèbre lettre du peintre Raphaël à Castiglione (1515-1516), dans lequel le peintre dit s'être inspiré d'une « certaine idée » (*una certa idea*) de la beauté pour peindre la Galatée de la Farnesina. Sur cette question, voir l'étude fondatrice d'E. Panofsky, *Idea, Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. H. Joly, Paris, Gallimard, 1989, ch. III : « La Renaissance ».

²⁴ Voir M. Jourde et J.-C. Monferran, « Jacques Peletier lecteur de Giason Denores : une source ignorée de l'*Art Poétique* », *BHR*, n°66, 2004, p. 119-132.

²⁵ G. Denores, *In Epistolam Horatii Flacci Arte Poetica Interpretatio*, (1553), Paris, M. de la Porte, 1554, cité par T. Chevolet, *L'Idée de Fable*, p. 327. Le même texte reprend plus loin la référence au sculpteur Phidias, en des termes très similaires à ceux de Grifoli.

La référence platonicienne permet cette fois de désigner l'*exemplar vitae* comme un idéal moral ; elle conduit non seulement à une intellectualisation, mais à une moralisation de l'activité poétique. Notons que la suite du commentaire s'efforce ensuite d'éclairer par cette approche la notion aristotélicienne de « vraisemblable » (*uerisimile*) qu'il intègre à cette même approche morale de l'activité poétique.

Enfin, le commentaire de Francesco Lovisini, que nous citerons comme dernier exemple, propose sans doute la lecture la plus clairement platonicienne de l'*exemplar* horatien : non seulement il assimile explicitement l'*exemplar* à l'Idée platonicienne, comme le fait Denores, mais il emploie ce mot dans un sens quasi-métaphysique, directement hérité du *Parménide* de Platon. L'imitation poétique se voit ainsi élevée au rang du plus haut discours philosophique, l'*exemplar* désignant cette fois non un « idéal » esthétique ou moral ou une « forme », mais le concept ou l'Idée qui informe l'ensemble du monde réel :

Exemplar vitae morumque, quod ex philosophia comprehenderit, ut docuimus, generatim, sigillatim cuique personae reddet. Exemplar enim est idea, quae, ut ait Plato in Parmenide, singularia omnia continet, et ab iis seiuncta est.

Le modèle de la vie et des mœurs : ce qu'il aura, par la pensée, saisi philosophiquement dans sa généralité, il l'appliquera, comme nous l'avons enseigné, à chaque personnage dans sa particularité. L'exemplaire est l'Idée, laquelle comme dit Platon dans le *Parménide*, contient tous les objets singuliers et s'en distingue...²⁶

La formule horatienne donne ainsi lieu à des interprétations extrêmement variées dans les nombreux commentaires qui paraissent autour des années 1540-1550. La notion d'*exemplar*, tantôt comprise comme modèle idéal, tantôt comme modèle-objet d'imitation, permet de définir l'activité poétique à la fois comme représentation d'un idéal – esthétique, philosophique ou moral –, et comme imitation de la « nature » vivante, médiatisée par l'intellect du poète et par sa capacité de percevoir l'universel au-delà de l'objet singulier. Plutôt qu'une opposition tranchée entre lectures « platoniciennes » et « aristotéliciennes » de l'*exemplar vitae*, la formule horatienne s'offre le plus souvent, au XVI^e siècle, comme un moyen de concilier ces deux approches de l'imitation poétique. Elle a surtout pour effet de mettre en évidence la composante intellectuelle de l'activité poétique, et de revaloriser dans le même mouvement l'idée d'une imitation de la nature vivante en poésie. Enfin, elle contribue au développement des références picturales et plus largement artistiques dans le discours sur la poésie.

L'EXEMPLAR DANS LES ARTS POÉTIQUES DU XVI^e SIÈCLE

Pour terminer ce parcours à travers les relectures renaissantes de la formule horatienne, nous examinerons les prolongements de ces réflexions humanistes dans quelques arts poétiques des années 1550-1560, en nous intéressant à l'emploi de la notion d'*exemplar*. Nous nous attacherons plus particulièrement aux textes théoriques français, qui ont bénéficié de l'apport des réflexions italiennes, sans être directement mêlés à leur élaboration. Ces textes s'inscrivent nettement dans un sillage horatien, tout en adaptant les préceptes de l'auteur latin aux besoins de la poésie française et de son renouvellement²⁷.

²⁶ F. Lovisini, *In Librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius*, Venise, 1554, cit. et trad. T. Chevrolet, *L'Idée de Fable*, p. 327.

²⁷ Sur la présence d'Horace dans les arts poétiques français, voir l'étude récente de J. C. Monferran, *L'École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*, ch. I, Genève, Droz, 2011.

Chez les auteurs français, comme chez leurs homologues italiens, la question de l'imitation occupe une place centrale au XVI^e siècle. Elle recouvre aussi bien la vaste question du modèle esthétique ou poétique – *qui imiter ?* – que celle du modèle objectif, c'est-à-dire de l'objet de cette imitation (*qu'imiter ?*). Nous n'avons guère évoqué jusqu'à présent le problème de l'imitation des modèles poétiques, qui n'intervient que de manière indirecte dans le passage de l'*Art poétique* auquel nous nous intéressons. Précisons toutefois qu'Horace aborde aussi cette question dans son art poétique et que la notion même d'*exemplar*, décidément ambivalente, peut désigner un modèle purement littéraire, quand Horace enjoint le futur poète de feuilleter « nuit et jour » les œuvres des poètes grecs (*exemplaria graeca*)²⁸.

Sans forcément se référer à Horace, du moins de manière explicite, la notion d'*exemplar* ou d'*exemplaire* intervient souvent dans les passages des arts poétiques français qui abordent la question de l'imitation. Elle permet de concilier l'imitation du modèle poétique et l'imitation de la nature, qui occupe une place de plus en plus importante dans les textes théoriques français, en désignant tour à tour et parfois simultanément l'auteur imité – le modèle poétique – et l'objet représenté par le poète. Associé au modèle, l'emploi du mot « exemplaire » se prête aussi au développement d'images picturales²⁹. Du Bellay y recourt, par exemple, dans sa préface de la seconde édition de *L'Olive* (1550) pour se défendre des accusations de plagiat qu'avait portées contre lui Barthélémy Aneau, l'auteur du *Quintil horatian* :

Si deux peintres s'efforcent de représenter au naturel quelque vyf protraict, il est impossible qu'ilz ne se rencontrent en mesmes traictz, et lineamens, ayant mesme exemplaire devant eulx.³⁰

L'emploi du mot « exemplaire » se comprend dans ce passage à travers la référence picturale qui y est développée, et qui permet au poète de justifier sa pratique de l'imitation poétique dans les sonnets de *L'Olive*, tout en l'intégrant à la problématique plus large de la représentation du « naturel ». C'est à la fois sur un « exemplaire » naturel – ou supposé tel – et sur l'œuvre qu'en ont tirée ses prédécesseurs que le poète calque les principaux « traictz et lineamens » de son propre « protraict ». L'« exemplaire » désigne donc aussi bien, dans cette occurrence, le modèle « objectif » – la beauté de la dame, voire la beauté en général, l'Idée de beauté – que les modèles poétiques, à savoir les sonnets de Pétrarque et des pétrarquistes italiens, dont s'est inspiré le poète de *L'Olive*. L'image graphique des « traictz, et lineamens » apparente l'*exemplar* à un schéma ou à un « patron » sur lequel le poète calque la forme de l'œuvre à venir, tout en se l'appropriant et finalement en l'individualisant. Cette conception de l'imitation poétique rejoint celle que Du Bellay développait un an plus tôt dans un chapitre de *La Deffence, et illustration de la langue françoise* :

Voyla en bref les Raisons, qui m'ont fait penser, que l'office et diligence des Traducteurs, autrement fort utile pour instruyre les ingnorans des Langues etrangeres en la congnoissance des choses, n'est suffisante pour donner à la nostre ceste perfection, et comme font les Peintres à leurs Tableaux ceste derniere main, que nous desirons³¹.

²⁸ Horace, *Art poétique*, 268.

²⁹ Le développement qui suit reprend partiellement des analyses que nous avons déjà proposées dans notre article sur « L'Introduction du vocabulaire artistique dans le discours critique de la Pléiade », *Vocabulaire et création poétique dans les années de la jeune Pléiade (1547-1555)*, actes de colloque, dir. M. D. Legrand, à paraître.

³⁰ J. Du Bellay, *L'Olive augmentee* (1550), « Au Lecteur », éd. E. Caldarini, Paris, STFM, 2007, p. 236-237.

³¹ J. Du Bellay, *La Deffence*, I, V.

La référence picturale réapparaît dans ce passage à travers l'image de la « dernière main », empruntée à Quintilien. Par opposition aux « traictz et lineamens » de l'*exemplar* auquel se conforme le poète, la « dernière main » renvoie aux figures et aux ornements – « Metaphores, Alegories, Comparaisons, Similitudes, Energies, et tant d'autres figures »³² – qui font la force de l'éloquence et qui constituent le style propre du poète³³. Des « traictz et lineamens » du tableau à la « dernière main » ajoutée par le poète, le pouvoir de représentation poétique apparaît ainsi comme le fruit d'un long travail d'assimilation technique et stylistique, toujours confronté aux exigences du « naturel » et du vivant.

Lorsqu'elle est employée au sens de « modèle », la notion d'exemplaire est le plus souvent associée, dans les arts poétiques français, à la question du modèle poétique. On la retrouve dans l'*Art poétique* (1555) de Peletier, l'auteur de la traduction de 1545. L'auteur fait dans ce passage un éloge de la poésie virgilienne, dont la perfection égale voire surpasse si bien son modèle qu'elle parvient à le faire oublier :

Fors que telles fois, quand nous trouvons les choses qu'il a prises d'autrui, si bien enrichies, si bien polies, et accomodées, et d'un si grand jugement : et quand nous voyons ce qui est du sien, si entier, si net, et si bien agencé : nous ne pouvons penser, sinon que quand il n'eût point eu d'exemplaire : il n'eût laissé de faire aussi bien qu'il a fait. Il est si excellent, il est si propre et si exquis en comparaisons : si fréquent en la représentation des choses par résonance de mots ; qu'il n'a bonnement laissé en cet endroit aux suivants, que l'imitation³⁴...

Employé cette fois dans un contexte négatif, l'« exemplaire » s'inscrit au cœur d'une relation dialectique entre imitation des modèles poétiques et imitation de la « nature ». La poésie virgilienne, érigée à son tour en modèle de perfection poétique, a su dépasser ses propres modèles par l'excellence de son chant et la « représentation des choses par [les] mots ». L'imitation de la nature, associée à la parfaite maîtrise du langage, est ce par quoi l'imitation d'un modèle poétique bien assimilé peut faire œuvre nouvelle. Enfin, en offrant l'exemple virgilien, à son tour, à « l'imitation » des futurs poètes, Peletier suggère la possibilité d'un infini perfectionnement de l'imitation poétique, qui s'enrichit des plus parfaits « exemples » qui se sont succédés.

La question du modèle ou de « l'exemplaire », inscrite au cœur de cette relation entre imitation des auteurs et imitation de la nature, occupe une place centrale dans les textes publiés autour de 1560. La diffusion des théories italiennes sur l'imitation et l'introduction de la *Poétique* d'Aristote conduisent en effet à réévaluer la part de l'imitation de la nature dans l'activité poétique. Dans les *Poetices libri VII* de Scaliger (1561), le principal introducteur de la *Poétique* d'Aristote en France, la notion d'*exemplar* participe ainsi d'une réflexion sur la *mimesis* :

Hactenus rerum ideae quem ad modum ex ipsa naturae exciperentur, Virgilianus ostendimus exemplis. Ita enim eius poesi evenisse censeo sicut et picturis. Nam et plastae et ii, qui coloribus utuntur, ex ipsis rebus

³² J. Du Bellay, *Ibid.*

³³ Pour un commentaire de ce passage et de l'image de la « dernière main », voir C. Gutbub, C. Gutbub, « Du livre X de Quintilien à la *Deffence* de Du Bellay : le motif de la culture et l'imitation entre nature et art », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXVIII, 2, 2005, p. 287-324. L'image picturale de la « dernière main » apparaît aussi dans l'adresse « Au Lecteur » de la première édition de *l'Olive*, sous la forme d'une *captatio benevolentiae* où Du Bellay compare son recueil « à un fruit abortif, ou à ces Tableaux, ausquels le Peintre n'a pas encore donné la dernière main ».

³⁴ J. Peletier, *Art poétique* (1555), II, 8, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. F. Goyet, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

capessunt notiones, quibus lineamenta, lucem, umbram, recessus imitentur. Quod in quibusque praestantissimum inveniunt, e multis in unum opus suum transferunt : ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges potuisse uideantur.

Jusqu'ici, nous avons montré avec les modèles virgiliens comment nous dégageons de la nature même les idées des objets. De fait, je crois qu'il s'est produit pour la poésie la même chose que pour les tableaux. En effet, les sculpteurs et ceux qui ont recours aux couleurs tirent des objets mêmes les notions qui leur permettent d'en imiter les contours, la lumière, l'ombre et les renforcements. À partir d'un grand nombre d'objets, ce qu'ils trouvent de plus remarquable en chacun d'eux, ils le transposent en une seule de leurs œuvres, si bien qu'ils semblent avoir, non pas reçu un enseignement de la nature, mais rivalisé avec elle, ou plutôt réussi à lui imposer des lois³⁵.

L'*exemplar* s'inscrit chez Scaliger dans une conception originale de l'imitation poétique, qui superpose la *mimesis* aristotélicienne et l'imitation des modèles littéraires, incarnée dans la seule figure de Virgile. Les images artistiques auxquelles recourait déjà Du Bellay sont amplifiées et servent de support à une comparaison développée entre le poète et le peintre ou le sculpteur. Dans le prolongement d'une longue tradition de théorie artistique qui remonte au *De Pictura* d'Alberti, Scaliger accorde aux *lineamenta*, c'est-à-dire à l'art du dessin, la première place dans le travail d'imitation : le dessin correspond en effet à l'étape plus intellectuelle de l'élaboration des formes ou des « idées » (*rerum ideae... ipsa naturae*) tirées des objets mêmes de la nature, ou plutôt des « notions » qui se dégagent de ceux-ci après un travail d'observation et de sélection³⁶. Scaliger n'envisage donc pas plus que ses contemporains une imitation directe de la nature, sans médiation par l'idée : c'est pourquoi la notion d'*exemplar* renvoie là encore à un modèle littéraire, et là encore à la poésie virgilienne, qui offre l'exemple le plus abouti d'une œuvre capable de recréer la nature en extrayant la beauté des formes et en les réordonnant. Représenter la nature, c'est donc imiter l'imitation de celle-ci, l'*altera natura*³⁷ de Virgile, et calquer sur sa poésie les *lineamenta* de l'œuvre à venir, avant d'y ajouter les couleurs, les ombres, la lumière et le relief (*lucem, umbram, recessus*), cette « dernière main » qui permet de recréer les effets mêmes de la nature en poésie. Alors que Du Bellay inscrivait l'imitation des auteurs au cœur du processus poétique, Scaliger l'intègre ainsi dans une conception étendue de la *mimesis* poétique, qui conduit à définir la poésie comme représentation de la nature³⁸.

Sans renoncer à l'imitation des modèles littéraires, la représentation de la nature commence ainsi à s'imposer dans le discours critique des années 1560, infléchissant le sens même du « modèle » et de la notion d'*exemplar*. De ce point de vue, l'*Abbrégé de l'art poétique* de Ronsard marque un aboutissement de la théorie française de l'imitation poétique dans les années 1550-1560. Dans ce texte, vraisemblablement marqué par une connaissance

³⁵ J.-C. Scaliger, *Poëtices libri septem*, III, 25, 285, Munich, W. Fink, 1988 (nous soulignons). Passage également cité par R. W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture*, trad. fr. M. Brock, Paris, Macula, 1998, p. 27, dont nous suivons la traduction.

³⁶ La notion d'« idée » n'est donc pas à comprendre au sens platonicien : il ne s'agit pas d'une Idée « extérieure à toute chose et les englobant toutes », comme chez les commentateurs les plus « platoniciens » d'Horace ou d'Aristote (cf. Lovisini), mais d'un modèle qui se dégage des principaux traits observés dans les objets mêmes de la nature. On est plus proche de la « forme » aristotélicienne que de l'idée. Sur la notion d'*idea* chez Scaliger, voir A. Michel, « Scaliger et les vertus du style poétique », *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986, p. 185.

³⁷ J. C. Scaliger, *Poëtices libri VII*, IV, 3, 86 : « seconde nature ». Pour une analyse de cette formule, voir C. Balavoine, « La Poétique de J.-C. Scaliger : pour une *mimesis* de l'imaginaire », *La Statue et l'empreinte*, p. 107-131 (en part. les p. 114-116).

³⁸ Sur le rapport entre *imitatio* et *mimesis* chez Scaliger, voir C. Balavoine, article cité.

récente de la *mimesis* aristotélicienne et surtout par la lecture de Scaliger³⁹, Ronsard accorde une place centrale aux descriptions de la nature, assimilées en vertu d'une comparaison désormais topique au « tableau » du peintre :

Tu n'oublieras les comparaisons, les descriptions des lieux, fleuves, forests, montaignes, de la nuit, du lever du Soleil, du Midy, des Vents, de la Mer, des Dieux et Déesses, avecques leurs propres mestiers, habits, chars, et chevaux : te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere, que tu observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaictz lineamens de ton tableau⁴⁰.

Là encore, l'imitation de la « vie » ou du « vif » de la nature se confond avec l'imitation de l'« exemple » littéraire, en l'occurrence homérique. Si la métaphore artistique est moins développée dans ce passage que chez Scaliger, l'image des « lineamens » du tableau effectué par le peintre renvoie bien à une conception similaire de la *mimesis* poétique, qui voit dans la poésie des plus grands auteurs du passé un parfait « tableau », une mise en forme de la nature, à partir de laquelle il devient possible de tracer les traits et les contours d'une œuvre nouvelle. Les descriptions de la nature vivante sont au cœur de ce dispositif mimétique nourri par l'imitation des modèles du passé. Associées à l'assimilation des auteurs anciens et à une volonté d'enrichissement de la langue, elles contribuent à ériger un nouvel « exemplaire », un modèle d'imitation et de création poétiques qui s'offre à son tour à l'imitation des futurs poètes.

Des traductions d'Horace aux commentaires de l'*Art poétique* et aux discours théoriques des années 1550-1560, la réception du *respicere exemplar uitae* apparaît comme « exemplaire » du traitement réservé au XVI^e siècle à certaines formules horatiennes, relues, retravaillées et souvent réinterprétées pour les besoins d'un discours théorique et d'une pratique poétique alors en plein renouvellement. L'attention qu'accordent à cette formule les commentateurs humanistes atteste la nécessité cruciale de redéfinir le travail d'imitation poétique en revalorisant la représentation de la « nature » et du monde vivant, tout en soulignant la haute teneur philosophique du discours poétique. Dans les quelques écrits théoriques et arts poétiques français ou néo-latins que nous avons évoqués, la formule horatienne n'est présente que de manière distante ou indirecte : elle n'en alimente pas moins, à travers la notion de « modèle » ou d'*exemplar*, une conception nouvelle de l'imitation poétique, qui ouvre peu à peu la poésie sur la nature « vivante » et contribue à définir une nouvelle figure de poète, « docte imitateur » mais aussi artiste et créateur d'une « nature » embellie et recomposée.

³⁹ Voir M. Simonin, « Les *Poetices libri VII* dans leur fortune : influence ou réputation ? », dans *La Statue et l'Empreinte*, p. 51-52, et M. Magnien, « Anacréon, Ronsard et Jules-César Scaliger », *Mélanges V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 399-411.

⁴⁰ P. de Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique...*, *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, XIV, p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

DU BELLAY, J., *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. J. C. Monferran, Genève, Droz, 2001.

DOLCE, L., *Poetica d'Horatio tradotta per M. Lodovico Dolce, a Vinegia per F. Bindoni*, 1535.

GOYET, F., dir., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

HORACE, *Art poétique*, éd. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

PELETIER, J., *L'Art poétique d'Horace, traduit en vers françoys par Jacques Peletier du Mans...*, Paris, Michel de Vascosan, 1545.

WEINBERG, B., *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970, 2 vol.

SOURCES SECONDAIRES

BORSETTO, L., *Tradurre Virgilio, tradurre Orazio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996, p. 219-239.

CASTOR, G., *La Poétique de la Pléiade. Etude sur la pensée et la terminologie de la Pléiade*, trad. fr. Y. Bellenger, Paris, Champion, 1997.

CHEVROLET, T., *L'Idée de Fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

GRIMALDI, A.M., « L'arte poetica nei commenti e nelle traduzioni del Cinquecento », *Orazio e la Letteratura italiana*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, p. 53-89.

HERRICK, M., *The Fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555*, Urbana, The University of Urbana Press, 1946.

IURILLI, A., *Orazio nella letteratura italiana : commentatori, traduttori, editori italiani di Q. Horatio Flacco dal XV al XVII secolo*, Roma, Vecchiarelli, 2004, p. 45-65.

JOURDE, M., et MONFERRAN, J.C., « Jacques Peletier lecteur de Giason Denores : une source ignorée de l'Art Poétique », *BHR*, n°66, 2004, p. 119-132.

KAPPL, B., « *Exemplar uitae*. Der Gegenstand von Dichtung bei Aristoteles und seinen Interpreten im Cinquecento », dans *Mimesis, Repräsentation, Imagination*, dir. J. Schönert et U. Zeuch, Berlin-New York, 2004, p. 167-180.

LAFFONT, J., « La Notion de modèle », *Le Modèle à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1986.

MAGNIEN, M., « Le statut d'Horace dans les *Poetices libri VII* », *La Statue et l'empreinte. La Poétique de Scaliger*, éd. C. Balavoine et P. Laurens, Paris, Vrin, 1986, p. 19-33.

MONFERRAN, J.-C., *L'École des Muses. Les arts poétiques français de la Renaissance*, Genève, Droz, 2011.

MOSS, A., « Commentators into critics : Horace in the Sixteenth Century », *The Cambridge History of Literary Criticism*, éd. G. P. Norton, Cambridge University Press, 1999, p. 66-78.

PANTIN, I., « Un Procès dans la poésie : la poésie philosophique au cœur du débat poétique de la Renaissance », *Poésie en procès*, éd. C. Millet, *Revue des Sciences Humaines*, n°276, 2004, p. 45-63.

WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, vol. I, 1961.