

Olivier MILLET

POÉTIQUE, RHÉTORIQUE ET ALLÉGORIE :
LES INTERPRÉTATIONS HUMANISTES DE LA CHIMÈRE
HORATIENNE
(*ART POÉTIQUE*, VERS 1-13)

Le célèbre début de l'*Art poétique* d'Horace, fascinant par lui-même dans la mesure où il décrit une chimère dont il condamne l'existence sur le plan artistique et poétique, s'inscrit dans un contexte culturel qui implique, avec la poétique, aussi bien les arts plastiques que la rhétorique. Cette portée complexe est bien signifiée par le fait que le passage en question sera cité et utilisé plus tard par le rhéteur Quintilien, dans son *Institution oratoire* (III, III, 3), cependant que l'architecte Vitruve condamnera en termes similaires à ceux d'Horace, mais à propos de la seule peinture, l'abus contemporain des figures chimériques (que nous appelons les « grotesques » depuis la Renaissance), en dénonçant la mode corrompue consistant à multiplier des *monstra*, figures inconsistantes qui combinent (comme la chimère horatienne) des éléments naturellement hétérogènes au détriment de la vérité (*verum*) et de la bienséance (*decor*)¹. La question qui se pose à propos de la réception du début de l'*Art poétique* horatien à la Renaissance est donc celle de savoir dans quelle mesure les commentateurs humanistes qui nous intéressent ont rendu justice à ces différentes dimensions impliquées par le propos d'Horace. Il y a celui de la poétique à proprement parler, à une époque où l'on était en train de redécouvrir la *Poétique* d'Aristote, voire la spécificité de celle-ci, irréductible aux idées du poète latin ; il y a la dimension rhétorique, déjà soulignée et captée dans l'Antiquité au profit de ses propres idées par Quintilien, et enfin celui de la représentation plastique de l'être évoqué par Horace, quand il décrit sa chimère pour dénoncer ce qu'il ne faut pas faire en poésie. Nous commencerons par la convergence des dimensions rhétorique et poétique, pour nous interroger ensuite sur ce que nos commentateurs ont à dire sur la nature de cette chimère ainsi que sur son éventuelle signification proprement symbolique.

Chez Quintilien ce passage d'Horace est cité à propos des figures et des vices de l'*elocutio*. Le rhéteur donne à propos du *koinismos*² l'exemple du mélange, en grec, des dialectes, dont on sait que les morphologies et les lexiques étaient divers (attique, dorien, ionien, éolien). Mais ce problème ne se pose pas, du moins avec la même intensité, en latin,

¹ Cf. la traduction-paraphrase de Vitruve (Livre VII, 5) par Jean Martin, *Architecture ou art de bien bastir*, Paris, J. Gazeau, 1547, qui dénonce « l'introduction des mauvaises coutumes, car l'on paindra plustost [...] des Monstres, ou fantasies impossibles, que certaines representations de corporalitez estans en estre [= *ex rebus finitis imagines*] » ; suit une description de grotesques divers, parmi lesquels « harpyes », « Animaux estranges à faces humaines, bestes brutes à la fantasia du Paintre, choses qui ne furent onques en nature [...] », etc. Le traducteur (et non Vitruve !) mentionne explicitement les « grotesques » (p. 106). C'est la source majeure de Montaigne, *Les Essais*, I, début du chapitre 27 « De l'amitié », dans la mesure où les commentateurs humanistes de Vitruve rapprochent ce passage de celui d'Horace, cité par Montaigne *ibidem*.

² L'édition de C. Bade a ici non pas *koinismos* (encore moins *sardismos*, leçon retenue par les éditions modernes), mais *soisismos* : l'annotation marginale donne aussi *koinismos*. Bade, dans son propre commentaire (voir *infra*), se réfère à ces deux leçons différentes.

et c'est sans doute la raison pour laquelle le rhéteur romain donne dans cette langue l'exemple analogue du mélange des styles conçus comme registres de langue distincts, en citant à ce sujet le début du poème d'Horace :

[...] *si quis humilia similibus, cetera novis, poetica vulgaribus misceat : id enim tale est monstrum, quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit,*
Humano capiti cervicem pictor equinam
Jungere si velit
*et cetera ex diversis naturis subjiciat.*³

On passe donc d'un principe poétique, général chez Horace, à un principe stylistique, sans qu'il y ait d'opposition, puisque l'un peut impliquer l'autre. La peinture d'un monstre hétérogène dans ses parties et ses membres devient chez Quintilien l'emblème d'un style incohérent.

Chez Horace, la monstruosité s'accompagne d'un sentiment de répulsion aussi bien esthétique que morale : la tête, qui serait celle d'une belle femme, « finit en sombre poisson » en bas, ce qui explique la réaction supposée des spectateurs face au tableau évoqué par le poète, celle, naturelle face à la laideur, du rire. Horace explique alors aux Pisons la comparaison à laquelle il veut en venir : il s'agit d'un livre de poésie (*isti tabulae fore librum/Persimilem*), semblable aux rêves d'un malade, et dont la forme serait sans unité organique (*ut nec pes, nec caput uni/Reddatur formae*). La question est donc implicitement – si l'on adopte un point de vue rhétorique – celle de l'invention, puisqu'il y va de la nature même des thèmes, autant que celle de la composition (*cf.* l'insistance sur le pied et la tête), et elle implique également la dimension du style, comme Quintilien le voit bien. Notre poète latin traite ainsi une question poétique très large et de principe – le poème ne doit pas ressembler aux chimères produites par une imagination en délire, de type hallucinatoire – qui conjugue deux aspects, celui de l'incohérence interne, et celui du caractère non-naturel d'une pareille poésie. Pas de cohérence discursive et poétique sans une consistance pour ainsi dire ontologique, et donc aussi esthétique, à la lumière de l'idée ou de l'idéal de « nature », qui écarte les tentations fantastiques de la création poétique⁴. Or cet ensemble complexe d'idées et de présupposés peut donner lieu à des interprétations sinon opposées, du moins sensiblement différentes selon que l'on adopte un point de vue rhétorique, qui sera attentif surtout à la dimension discursive et stylistique du propos, ou bien un point de vue proprement poétique, au sens de la *Poétique* d'Aristote, notamment quand l'on tient compte d'abord de la « fable » mise en œuvre par le poème, et de l'unité et de la cohérence propres à celle-ci. Nous savons que la *Poétique* d'Aristote était souvent lue à la Renaissance à travers le filtre de la poétique d'Horace⁵, et que les effets de surimpression réciproque qui en découlent pour l'interprétation humaniste de ces deux ouvrages ont pour résultat, entre autres, de faire correspondre sous la plume de nos auteurs modernes les catégories de l'*inventio* et de la *dispositio* oratoires avec les notions du champ de la poétique. Les interprétations dont nous allons faire état reflètent cette situation de manière différenciée,

³ Quintilien, *Institution oratoire*, III, 3, 3.

⁴ Voir sur ce passage, sur sa signification dans le contexte de la poésie augustéenne, et sur sa réception au cours des siècles, M. Citroni, « Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous », dans *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, éd. P. Hardie, Oxford University Press, 2009, p. 19-40.

⁵ Voir à ce sujet B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University of Chicago Press, 1961, vol. 1, 1961 ; D. Javitch, « The assimilation of Aristotle's *Poetics* in Sixteenth Century Italy », dans *The Cambridge History of Literary Criticism, vol. III, The Renaissance*, éd. G. P. Norton, Cambridge University Press, 1999, p. 53-65 ; A. Moss, « Horace in the Sixteenth-Century: commentators into critics », *ibid.*, p. 66-76.

en fonction du privilège accordé aux notions rhétoriques ou poétiques, en raison de l'attention plus ou moins vive accordée aux enjeux propres à la *Poétique* aristotélicienne, sans qu'il faille cependant opposer ces deux orientations, que le recours à la notion commune de vraisemblance peut aisément rapprocher.

Parmi les commentaires que nous retiendrons ici pour des raisons pratiques, on note de fait sinon une divergence, du moins une certaine diversité concernant l'identification du propos et donc le sens du passage horatien. Pour parler comme les humanistes de la Renaissance, on peut se demander quel est, pour ces commentateurs, le *skopos*, l'intention d'Horace dans ces treize premiers vers. Le premier commentaire humaniste, celui de Cristoforo Landino⁶, adopte la position de son prédécesseur, le Pseudo-Acron. Selon celui-ci, il est question de la *dispositio*, de « l'ordre » des éléments qui composent le poème, ce qui va de pair avec la *convenientia*, « accordance » qui implique, comme le dit Robert Estienne en traduisant ce terme en français, « la bienséance et rapport des parties l'une à l'autre »⁷. Le point de vue rhétorique gouverne donc l'esthétique, non sans une éventuelle touche morale, puisque *convenientia* est ici un synonyme du *decorum*, effet à la fois esthétique et moral du jugement de goût, au-delà de la simple hiérarchisation cohérente et des êtres et des niveaux correspondants du style. Landino emboîte en cela le pas à l'orientation oratoire du Pseudo-Acron : selon lui Horace traite, tout de suite au début de son poème, de l'*inventio* et de la *dispositio*, du fait que l'*elocutio*, elle, est en grande partie commune à l'orateur et au poète, et que son traitement ne présente donc pas d'urgence. La question primordiale est donc celle de l'*inaequalitas*, ce qui justifie ce rappel concernant la *dispositio* et la *convenientia rerum*. À propos de la *dispositio*, Landino précise son idée en reprenant l'explication d'Acron selon laquelle la tête de la chimère horatienne représente le début du poème, et son pied sa fin. Mais ce point de vue rhétorique est immédiatement rattaché à la poétique, car Landino subordonne le principe de la *convenientia* à celui de l'imitation de la nature, qui exclut selon lui les *monstr[u]osa*. Cette référence à la nature comme modèle biologique du poème provient du grammairien antique Pomponius Porphyryon (qui indique à ce sujet qu'Horace vise ce qui va *contra naturam*). Nous n'y insisterons pas pour l'instant, dans la mesure où ce modèle peut fonctionner indifféremment selon que l'on a affaire à une interprétation aristotélicienne ou horatienne.

Josse Bade⁸, après avoir inscrit le propos d'Horace dans un cadre très général, identifie le vice d'abord dénoncé par le début du poème comme celui du sorisme, ou entassement défectueux, qui s'oppose à l'unité (*uniformitas*), ou encore à la *symmetria*, ou à la *commensuratio*. Le modèle qui intervient ici est celui, divin et biblique, de la création du *cosmos* (en grec, à la fois « monde » et « ornement ») ; il repose sur l'articulation heureuse de parties bien conçues dans une totalité satisfaisante. Se référant au texte biblique de Genèse 1, Bade rapproche l'approbation exprimée dans la Bible par le Créateur à l'issue de chaque jour de

⁶ Landino, *Horatii opera cum commentariis*, Florence, A. Miscomini, 1482¹, repris dans l'édition des *Opera d'Horace*, Bâle, H. Petri, 1555, elle-même en ligne sur le site « ANR-Renaissances d'Horace » de l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle :

<http://www.univ-paris3.fr/opera-bade-paris-1503-74377.kjsp?RH=1275912066623>

Sauf exceptions, nous ne signalons pas dans nos références les numéros des pages, car celles-ci vont de soi dans des commentaires suivis. La même édition comporte également les commentaires, que nous mentionnons ensuite, du Pseudo-Acron et de Porphyryon, ainsi que certains des commentaires que nous mentionnerons ensuite, ce que nous signalerons.

⁷ « Ordre, ordonnance » traduit *dispositio*, et « Accordance, convenance » plus le syntagme que nous avons cité traduit *convenientia* dans son *Dictionarium Latinogallicum* (nous avons consulté l'édition de Paris, R. Estienne, 1538).

⁸ Nous avons consulté l'édition J. Bade, Paris, 1503, en ligne sur le site signalé *supra* note 6.

cette genèse (« Dieu vit que cela était bon ») de l'approbation finale du sixième jour, qui porte sur la totalité des journées qui se sont succédé (« Dieu vit tout ce qu'il avait fait, et c'était très bon »⁹). De fait, la notion d'« économie » ici mobilisée par Bade est à la fois théologique et rhétorique. Le terme *oikonomia* désigne en effet en grec aussi bien le mode et les effets de la révélation divine (notamment dans les Écritures saintes) que l'*ordo artificialis* de la rhétorique, qui dispose les parties du discours selon les exigences des effets recherchés. C'est ce que Guillaume Budé puis Calvin par exemple signalent chacun à sa façon, à propos de la manière dont la révélation divine est disposée dans les Écritures saintes, avec l'articulation de l'Ancien et du Nouveau Testament¹⁰, type de raisonnement qui explique sous la plume de Bade ce rapprochement avec l'œuvre divine de la création. À la manière d'un architecte, selon lui, le poète doit donc organiser la totalité de l'œuvre qu'il conçoit selon un principe de bonne « économie ». Et Bade de se référer à la citation de ce passage horatien sous la plume de Quintilien, pour insister sur le caractère un de la *compositio*, ce qui nous ramène, par ce détour linguistique et stylistique, à l'*inventio* et à la *dispositio*. Pour citer Georges Molinié expliquant le principe rhétorique de symétrie¹¹ : « il s'agit d'un mode d'organisation stylistique qui gouverne aussi bien les faits de la phrase que les faits de la disposition. [...] Elle pose le problème de la variété ». Mais ces considérations de Bade prennent leur sens dans le cadre très général des réflexions où elles s'insèrent, à savoir les rapports de la poésie avec la connaissance encyclopédique, avec la théologie et avec la morale, si bien que le point de vue rhétorique sert à préciser une poétique où tous les plans du discours, de l'*inventio* à la *dispositio* et à l'*ornatus*, correspondent harmonieusement entre eux, dans le cadre d'une homologie plus générale : le poète mime, à sa place et à sa manière, les processus et les qualités de l'acte créateur divin originel. C'est ce modèle divin, d'origine à la fois biblique et platonicienne¹², qui, ultimement, permet de comprendre la nécessité d'une intégration des parties constitutives dans le plan supérieur d'une totalité cohérente. Ce qui est vrai sur le plan divin et cosmique se retrouve donc sur le plan humain et poétique. Corrélativement, Bade insiste sur la composition du poème d'Horace lui-même, qui comprend cinq parties. La première (« *in principio* », autre écho biblique indirect !) porte sur les défauts à éviter ; or celui de la « mauvaise composition » est celui « où la première erreur, et donc la plus fréquente se produit ordinairement » ; il convient donc d'y parer par le précepte qui vient en premier lieu chez Horace, de même qu'un agriculteur commence par arracher les mauvaises herbes avant de semer. De fait, selon un mot du philosophe (Aristote) repris par Bade, « une erreur au départ minime devient à la fin très importante » : notre humaniste convoque ce proverbe très courant dans la culture scolastique, ce qui achève d'insérer son commentaire dans une culture générale encyclopédique où la démarche intellectuelle, l'esthétique et la morale sont étroitement alliées.

Cette orientation philosophique, au sens où ni la rhétorique ni la poétique ne sauraient être envisagées pour elles-mêmes et indépendamment des autres disciplines et même d'un cadre métaphysique, subsiste par la suite, par exemple chez l'Italien Aulo Giano Parrasio (1470-1522) qui s'efforce quant à lui, en 1531¹³, de combiner Platon avec Aristote. Mais à la

⁹ Gn 1, 31

¹⁰ Voir notre étude *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Paris, Champion, 1992, p. 227 : *conserta series*, « unité par enchaînement des parties ».

¹¹ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 313.

¹² Cf. le rejet chez Du Bartas de ce modèle architectural (dans la mesure où il est platonicien) de la création du monde, *La Sepmaine*, I, v. 179-192.

¹³ *Quinti Horatii Flacci ars poetica cum commentariis Jani Parrasii, Acronis, Porphyryonis, et notis Glareani* [Naples, 1531¹], Lyon, F. Juste, 1536.

différence de Bade, Parrasio insiste sur l'idée de *convenientia* (« *ne discrepet inventio* ») ou *decorum* en mettant en avant la raison supérieure (« *altior ratio* ») qui doit présider à la création poétique comme fiction, point de vue que Bade avait négligé dans le commentaire du début du poème d'Horace. Le sens du *decorum* repose sur le jugement du poète (on est au-delà des préceptes), et consiste dans un tri qui fait correspondre les fictions poétiques (lieux, circonstances, personnes) avec la « nature », laquelle par exemple exclut l'union des êtres doués de raison avec ceux qui en sont dépourvus. De même, à propos de la « forme » une, en quoi consistent les créations poétiques, Parrasio précise philosophiquement qu'à chaque espèce (*species*) dans la nature correspond une « forme substantielle » (*forma substantialis*), etc. Enfin, si la poésie vise à conjuguer l'utile et l'agréable, elle le fait en attirant l'intelligence au moyen des formes qu'elle sait conférer à la représentation des vertus¹⁴. Il ne s'agit donc pas de composer au moyen de mensonges un tissu de fictions, mais d'obtenir une composition parfaite qui repose sur la « solidité du vrai » (« *veri fundantur soliditate* »). Les premières n'ont rien de grand ni de caché ; celle-ci, au contraire, contient « toute la philosophie ». Là où Horace accorde aux poètes la liberté de l'imagination, pourvu qu'ils ne tombent pas dans l'incohérence monstrueuse, Parrasio oriente au contraire strictement les poètes en fonction de leur responsabilité morale et philosophique¹⁵. Le propos d'Horace sert ainsi de prétexte, ou de point de départ, pour une leçon qui transfère l'idée de solidité de la *dispositio* à l'*inventio*, celle-ci devant garantir une cohérence intérieure du poème. À partir de quoi, et en s'appuyant sur les références de la *Prisca theologia* (Orphée, Pythagore), l'humaniste italien développe sa poétique de la fable comme voile contenant une vérité philosophique ; rien de plus courant à l'époque, dira-t-on, sauf que Parrasio récupère le monstre horatien en lui conférant dans cette perspective un statut allégorique (voir *infra*).

Avec Francesco Robortello¹⁶, nous rencontrons en 1548 un premier commentaire humaniste qui connaît bien la *Poétique* d'Aristote, puisque, de fait, l'Italien commente dans la même publication les deux œuvres, celle du philosophe grec sous la forme d'*explicationes*, et celle du poète latin au moyen d'une traduction paraphrastique. Cette fois, c'est un point de vue nettement littéraire qui guide le point de vue. Robortello n'hésite pas à signaler le désordre du poème d'Horace, qui ne constitue en rien un « art poétique », mais est une critique, menée dans le genre du *sermo* et sur le ton de la conversation, des mauvais poètes d'alors, de manière à indiquer la *recta via*. Le poète latin commence donc par soutenir qu'il convient de suivre un ordre en disposant de manière convenable (*convenienter*) les parties, de façon à produire un ensemble cohérent, conforme à la nature, celle des réalités qui existent ou qui sont possibles. La sobriété de ce commentaire, qui combine au point de vue rhétorique, qui était celui du Pseudo-Acron et de Landino, des considérations inspirées par la poétique aristotélicienne, tient au fait que ses présupposés (la fiction comme imitation vraisemblable de la « nature ») peuvent aller de soi dans la mesure où l'auteur assimile le probable (*eikos*) de la poétique aristotélicienne avec le vraisemblable rhétorique, lié, lui, aux attentes et aux croyances du public¹⁷. Dans le cas de ce passage d'Horace, reconnaissons que les deux notions se confondent, puisqu'il y est question, comme chez Aristote, de la

¹⁴ *Quinti Horatii Flacci ars poetica cum commentariis Jani Parrhasii, Acronis, Porphyriionis, et notis Glareani* [Naples, 1531¹], Lyon, F. Juste, 1536, p. 17 : « [...] *ad quandam virtutum speciem homines alliciunt intellectum* ».

¹⁵ A. Moss, « Horace in the Sixteenth-Century », p. 70, insiste à juste titre sur ce point.

¹⁶ *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, suivi de Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisonem inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammate, de comeodia, de salibus, de elegeia* [...], Florence, L. Torrentini, 1548.

¹⁷ Voir D. Javitch, « The assimilation of Aristotle's *Poetics* », p. 57.

cohérence logique qui rend acceptable le thème du poème envisagé comme ensemble cohérent.

Comme Robortello, Vincenzo Maggi, deux ans plus tard¹⁸, commente Horace à la lumière d'Aristote, puisque son objectif est de souligner la convergence des deux œuvres, et il précise son interprétation du Latin en citant abondamment la *Poétique* du Grec. Cette fois, son explication de notre passage horatien est carrément aristotélicienne. Il s'agit de la question de la cohérence du poème, devenue commune, avec Robortello, à la « fable » dramatique (Aristote) et au poème en général (Horace). Elle soulève celle des « épisodes » au sens d'Aristote, qui « se succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité »¹⁹, comme éléments hétérogènes plaqués au lieu de constituer des parties successives appropriées à l'argument en question. C'est cette question dont traite Horace (ou plutôt Maggi commentant Horace), quand il distingue la fable des épisodes, considérés comme digressions, alors que la fable exige l'imitation d'une « action » et constitue l'âme du poème, principe aristotélicien qu'il convient d'étendre, au-delà du poème dramatique, à tous les genres de poème. Selon Maggi, le Latin commence donc par indiquer dans son *Art poétique* comment la « fable » (ou *rerum constitutio*) doit être réalisée, du fait que cette dimension est en matière de poétique la plus importante. Maggi rappelle alors les principes aristotéliciens : nécessité du caractère un et entier de l'action, et cohésion de l'ensemble selon les normes du nécessaire et du vraisemblable, de telle façon qu'aucune partie ne doive ni ne puisse être déplacée ailleurs. Autrement dit, Horace dit négativement, à travers son exemple d'un animal monstrueux, la même chose que ce que dit Aristote positivement. La raison en est que le Latin est un poète satirique, alors que le Grec est un systématiseur, et que le premier se contente, pour critiquer un vice (qui est un abus des principes), d'ajouter aux idées grecques la comparaison avec la peinture ainsi que la réponse qu'il fait à l'objection qu'on pourrait lui opposer au nom des licences poétiques.

On est donc passé, depuis Landino et Bade, d'une conception rhétorique, qui pouvait être elle-même, on l'a vu, très compréhensive, à une conception strictement poétique, à la lumière d'Aristote. L'écart possible entre le point de vue rhétorique, qui insiste sur la disposition heureuse (*convenientia*) des parties du discours, et une conception poétique du poème comme constitution, par le moyen de l'imitation, d'une « action » une et formant un tout, a alors donné lieu à une vive controverse entre deux humanistes, Giacompo Grifoli, dont le commentaire est édité de 1550 à 1562²⁰, et son adversaire Giasone Denores²¹, dont l'œuvre est éditée en 1553 et en 1554²². Conformément à l'interprétation générale que Grifoli donne de l'*Art poétique* d'Horace, qui serait essentiellement un art de la tragédie, cet auteur écarte explicitement l'interprétation qui était donnée du début du poème horatien au nom de la *dispositio* (cf. *supra*). Grifoli partage en conséquence le point de vue de Maggi : il ne

¹⁸ *Vincentini Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis librum de poetica communes explanationes [...] Et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio*, Venise, E. V. Valgrisius, 1550.

¹⁹ Voir Aristote, *Art poétique*, 1451b.

²⁰ *Q. Horatii Flacci de arte poetica [...] interpretatio explicata. Rhetoricos libros ad Herennium, ad M. Tul. Ciceronem nihil pertinere per eundem declaratur*, Florence, 1550 ; Paris, 1552 ; repris dans Bâle, 1555 ; pour l'édition de 1562 ([...] *nuper recognitus*, Venise, J. Variscus), nous avons consulté l'édition en ligne à la BnF sur Gallica.

²¹ Voir sur ces auteurs, dont l'œuvre interfère avec les débats français, pour Denores, M. Jourde et J.-Ch. Monferran, « Jacques Peletier, lecteur de Giasone Denores : une source ignorée de l'*Art poétique* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 66, 1, 2004, p. 119-132, et, pour les deux auteurs, notre article « *Les premiers traits de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'Art poétique d'Horace* », *Etudes françaises*, 44/2, 2008, p. 11-31.

²² *In epistolam Q. Horatii Flacci de Arte Poetica [...] ex quotidianis Tryphonis Cabriellii sermonibus interpretatio*, Venise, A. Arrivabeni, 1553 [puis réédition, 1554], repris dans Bâle, 1555.

s'agit pas ici des défauts d'une mauvaise répartition des parties, mais de ce qui se produit « contre la nature », quand on mélange des éléments qui diffèrent par l'espèce et la forme. Le monstre s'oppose donc à l'unité cohérente d'une réalité (*una res*), celle dont parle Aristote à propos du *muthos* (*una res est fabula*). Quand il s'agit d'une pièce de théâtre, il est exclu d'accumuler des épisodes divers et sans liens entre eux autres que celui de l'identité du personnage protagoniste ; à plus forte raison ce principe s'oppose-t-il à la composition d'un poème dont le sujet serait lui-même divers. L'imitation de la nature selon le vraisemblable ou le nécessaire exclut plus généralement ce genre de poème hybride, à l'exception de ce que la *natura* admet à titre de licence. À propos de cette *natura*, et concernant les animaux qu'Horace mentionne dans ses vers, il s'agit donc de tenir compte de leur nature, et d'exclure la conjonction de ceux qu'opposent les qualités respectives de leur nature/espèce propre. Une notion de nature à la fois ontologique et esthétique vient donc compléter les catégories proprement poétiques d'Aristote, pour verrouiller le système, et rien n'empêche alors Grifoli de poursuivre son commentaire en parlant de la cohérence stylistique qui doit caractériser le poème : s'il commence par de l'épique, il ne doit pas se poursuivre par de l'élégiaque, etc., toujours au nom du principe de la simplicité de l'unité.

Denores réagit vivement contre certaines positions de Grifoli, en prétendant d'abord que l'objectif d'Horace était de produire une méthode de critique des poèmes, ainsi qu'une « formation à l'ensemble de la méthode en matière d'invention, de disposition et de style pour n'importe quel genre de poème ». En conséquence, le poète latin commence par traiter de l'*inventio*, *hoc est de ipsa quasi anima, et constitutione poematis* (formule qui rappelle Aristote à propos du *muthos*), au moyen d'une comparaison qui indique que le poème doit être « simple et uniforme, de telle façon que le début, le milieu et la fin correspondent ». Il s'agit d'éviter une *diversitas* honteuse/laidé. Le monstre forgé par Horace pour illustrer son propos signifie, par analogie, un type d'*inventio* monstrueuse, qui ne respecte pas ce principe, ce qui implique ensuite la question du genre de style. Denores tient donc compte d'Aristote, mais ramène la question de la fable à celle de l'*inventio*, pour s'opposer par ailleurs, comme le fait aussi Grifoli, à ceux qui prétendaient (*cf. supra* Bade et Landino, selon une tradition qui remonte sans doute l'Antiquité), que les vers d'Horace en question traitent de la *dispositio*. Denores explique en effet que si Horace avait eu la *dispositio* en tête, il aurait précisé, à propos de la tête et du pied de la chimère imaginée par Horace, que l'on y trouverait la tête en bas, et le pied en haut, car l'on aurait alors affaire à un ordre renversé des parties du tout. Mais il est question ici de la *materia*, qui se développerait alors, sur le plan thématique et stylistique, par des éléments hétérogènes à ce dont il est question au début du poème. Par exemple, dans le cas d'un sujet épique, ce serait le cas si l'on avait affaire à des descriptions sans grandeur, à des digressions inutiles, bref à la recherche d'ornements gratuits, faits pour le seul plaisir. La simplicité du thème, qui fait son unité, implique donc une disposition et un style convenables au propos : les *simplicia* sont les *inter se convenientia*. A la différence de Grifoli, le point de vue aristotélicien est donc rabattu sur celui de la rhétorique.

La réaction de Grifoli se fit attendre jusqu'en 1562. L'auteur réécrit en particulier le passage correspondant de son commentaire pour riposter. Il le fit en rappelant le principe de l'unité d'action (*actio*), et en en donnant des exemples. Dans le poème d'Horace, la tête féminine désigne donc cette action, et les autres membres, hétérogènes, d'autres actions étrangères ou adventices. Il ne faut donc conserver que la tête, laquelle représente la *sola, simplex et integra fabula* que l'on se donne comme argument du poème, ce qui implique aussi l'unité stylistique, par exemple selon que l'on a affaire à une tragédie ou à une comédie. Denores s'est donc trompé, puisqu'il n'est question chez Horace ni d'*inventio* ni de *dispositio*, mais seulement de la *constitutio fabulae*, même si le poète latin ne traite pas des questions

afférentes à celle-ci : dimension de la pièce, noms propres des personnages, inventés ou non, question des épisodes, reconnaissance, unité simple ou composée de l'action, etc. Rarement la différence entre les deux poétiques antiques aura été aussi précisément mise en valeur à la faveur de cette querelle jalouse de deux rivaux, qui joue en partie sur les mots, mais qui a le mérite de mettre en valeur, à propos d'Horace, la spécificité des catégories aristotéliennes.

Le recours à Quintilien, déjà opéré par Bade (voir *supra*), n'empêche pas, malgré son caractère rhétorique, l'adoption du point de vue aristotélien, par exemple chez Achilles Estaço, en 1553²³, qui suit donc Maggi et Grifoli ; mais Estaço identifie explicitement la vraisemblance poétique et la vraisemblance rhétorique. La même référence au philosophe grec se retrouve chez Francesco Luisini, en 1554²⁴, de nouveau pour appuyer une conception horatienne de l'unité de la *fabula*, comprise cette fois comme principe de cohérence dicté par le caractère du personnage. Pour commencer, la question de l'imitation de la réalité est éclairée par Luisini à travers la distinction qu'il pose entre la *phantasia*, faculté de concevoir toute sorte de fictions (*ficta*) sans consistance, et la vraisemblance qui suit, elle, l'opinion. Le probable est donc rabattu sur le vraisemblable rhétorique, afin d'exorciser les imaginations monstrueuses au moyen de la *prudentia*. L'unité du poème repose sur une cohérence garantie par la fin (*finis et scopus*) recherchée par le poète, laquelle est déterminée par le caractère du personnage que l'on veut illustrer : Énée sera représenté comme un *imperator*, etc. C'est dans ce sens que, selon Luisini, Quintilien cite notre passage d'Horace et proscrit le mélange du sublime et du vulgaire, etc. Horace a donc commencé son poème par le point essentiel de la *fabulae constitutio* (cf. Grifoli), comprise à la lumière des valeurs de la poétique latine. Le critère de la nature, qui exclut les êtres incohérents, et celui de l'unité morale du caractère des personnages interfèrent. Luisini hésite cependant sur certains cas qu'il présente à la lumière de la tradition critique, comme celui d'un timide qui serait audacieux, etc.

Pour finir ce panorama, nous mentionnerons Jean Sturm, dont la poétique, qui se présente sous la forme d'un commentaire du poème horatien²⁵, est une fusion particulièrement intense d'idées provenant de la *Poétique* d'Aristote avec les catégories rhétoriques, et affirme explicitement que les idées d'Horace sont empruntées à Aristote²⁶. Ce n'est pas étonnant, car Sturm est un rhéteur qui ne s'est aventuré sur le terrain poétique qu'à l'occasion d'un cours, tardif, dont un de ses élèves a rassemblé les notes²⁷. L'humaniste strasbourgeois explique que le poète latin a commencé son poème en traitant de la *fabula/muthos*, également appelé par Sturm *hypothesis*, ou thème du poème/discours. Ce cadre rhétorique, qui entraîne des références à la dialectique et aux lieux communs, explique une terminologie étrange par rapport au propos d'Horace, comme lorsque Sturm explique que pour assurer l'unité du poème (son *propositum*), il faut suivre un ordre méthodique en allant par exemple toujours des points « infinis » aux points « finis » : le passage, recommandé en rhétorique, des « causes infinies », ou thèses, ou idées générales, à la cause finie (thème particulier propre à un discours et à ses circonstances), devient un principe méthodique général qui s'applique ainsi à la poésie, conformément à la rhétorique

²³ Achilles Stadius Lusitanus, *In Q. Horatii Flacci poëticam Commentarii*, Anvers, M. Nutius, 1553.

²⁴ Francesco Luisini, *In Librum Q. Horatii Flacci de Arte Poetica Commentarius*, 1554 ; repris dans Bâle, 1555.

²⁵ *Commentarii In artem poëticam Horatii confecti ex scholis Io. Sturmii* [...], Strasbourg, N. Wiriot, 1576.

²⁶ *Commentarii In artem poëticam Horatii confecti ex scholis Io. Sturmii* [...], Strasbourg, N. Wiriot, 1576, fol. A III v°.

²⁷ Voir notre étude « La Poétique de Jean Sturm d'après son commentaire de l'Art poétique d'Horace », *Johannes Sturm (1507-1589) Rhetor, Pädagoge und Diplomat*, éd. Matthieu Arnold, Tübingen, Mohr Siebeck, 2009, p. 147-159.

et à la philosophie du langage d'un Philippe Melanchthon. Il s'agit de développer le discours sans commettre de digression, tout en lui permettant une certaine variété ; en tout cas, ne pas sortir de son sujet, c'est aussi ne pas aller *contra naturam* !²⁸ La suite du commentaire précise en quoi consistent les défauts qui violent le principe de l'unité du poème : il doit former un ensemble, ne pas comporter de digressions inadéquates, ne pas présenter de discordance entre le début et la fin, respecter le *decorum*, et ne pas consister en une accumulation de détails. Ce cadre fortement rhétorique est donc également marqué par des principes proprement poétiques, notamment du fait que notre rhéteur recourt à l'idée de représentation de la réalité et au principe de l'unité d'action (*unius actionis*), et que Sturm a en tête essentiellement l'art dramatique. Il précise par ailleurs que l'argument poétique peut relever soit de la vérité/réalité (*rei verae* : Sturm a en tête un théâtre à sujet historique ou biblique), soit de la vraisemblance. Le *contra naturam* est complété par le *contra consuetudinem*, à savoir ce qui va contre l'habitude et l'opinion reçue. Souhaitant ménager la possibilité de pièces bibliques représentant l'histoire d'un héros (comme David), Sturm explique d'ailleurs que cette unité reposant sur une action peut être élargie à des actions qui la suivent et s'y rattachent, l'unité étant assurée par celle du destin du personnage principal. On ne peut s'éloigner davantage des principes poétiques aristotéliens, cependant que les idées d'Horace semblent alors perdues de vue ! Moins poéticien que rhétoricien, mais soucieux d'encadrer et d'accompagner l'essor contemporain du théâtre à Strasbourg, Sturm nous conduit ainsi à une interprétation d'Horace qui va permettre de cultiver un art dramatique à la fois très rhétorique et spectaculaire (« baroque »), et qui s'efforce de canaliser par un strict contrôle discursif une conception très souple, sur le plan des principes poético-dramaturgiques, du théâtre édifiant et religieux. Il n'est donc pas étonnant que ce soit le même Sturm qui propose également l'interprétation la plus allégorique et la plus morale de la chimère horatienne (voir *infra*).

Cette chimère horatienne, aucun de nos commentaires ne la rapproche de la critique vitruvienne des grotesques, alors que les commentateurs humanistes de Vitruve, eux, avaient bien perçu l'enjeu de cette référence commune à la mode artistique et picturale qui favorisait à la fin de la République romaine (comme plus tard sous Néron) la représentation picturale d'êtres irrationnels et détachés de tout réalisme²⁹. Sans doute nos « littéraires » de la Renaissance ignorent-ils ces commentaires de Vitruve, ou ne s'intéressent-ils pas à l'architecture et à un art plastique comme la peinture. Comment, dans ces conditions, comprennent-ils le comparant de la chimère picturale horatienne quand ils la traitent pour elle-même ?

Le Pseudo-Acron puis Bade identifient la queue de poisson avec celle d'un énorme animal (Acron : *beluam marinam*), qui est une sorte de baleine (*pistricem*), et ils opposent la tête humaine à l'ensemble des parties inférieures, également monstrueuses (Acron : *monstriis variis*). Cette mention de la baleine s'explique par une réminiscence de Virgile, *Énéide* III, v. 427 *sq.*, où cet animal est un des éléments constitutifs du monstre Scylla, caché dans les ténèbres de sa grotte marine et guettant ses proies. Scylla, comme la chimère horatienne, présente une face humaine, prolongée par une poitrine également humaine et féminine (*pulchro pectore*), celle d'une jeune fille (*virgo*) ; sa partie postérieure, elle, est celle, monstrueuse (*immane*) d'une baleine (*pistrix*), rendue difforme par « un ventre de loup et des queues de dauphin » (v. 428). Ce passage est lui-même une réminiscence d'Homère (*Odyssée*,

²⁸ Pour Melanchthon, l'ordre des idées doit se refléter dans le discours conformément aux principes de la raison naturelle, selon les « lieux communs » (dialectiques, rhétoriques, ou propres à chaque discipline) qui suivent, de manière méthodique, un ordre qui est à la fois celui de la pensée et de son expression.

²⁹ Voir M. Citroni, « Horace's *Ars Poetica* and the Marvellous », p. 38-39.

XII, v. 83 *sq.*), où le monstre anthropophage présente cependant une allure assez différente, et plus terrible encore, car les éléments de l'être hybride sont tous menaçants, ce qui n'est pas le cas chez Virgile, encore moins chez Horace. À la place de la terreur épique, on rencontre chez le satiriste latin le rire, provoqué par un être impossible et son image inconsistante (*vanae species*). Si Horace a décrit brièvement sa chimère, c'est pour concrétiser sa pensée esthétique sur le poème comme corps organique, et pour plaire et faire sourire. Mais nos commentateurs humanistes ont en tête les poèmes de Virgile et peut-être d'Homère, et certains ne sont pas prêts à céder sur les connotations morales autant qu'esthétiques qu'implique la mention du monstre³⁰. Ce point de vue, qui est seulement esquissé chez le Pseudo-Acron, est en effet parfois explicité et développé par leurs successeurs. Bade ajoute aux explications du Pseudo-Acron une précision, celle de la tête féminine comme virgine (*virgineo et muliebri*), sans doute d'après le vers virgilien d'*Énéide* III, de manière à mieux opposer l'idéal esthétique qu'elle représente (celui que qu'incarne une sorte de Madone renaissante ?) à la laideur menaçante. À partir de là, les suggestions allégoriques que notre texte peut susciter vont dans deux directions, selon que nos commentateurs mettent en valeur le monstre horatien simplement comme type esthético-moral repoussant, dans lequel seuls la tête (le début du poème) et le pied (sa fin) constitueraient une métaphore filée du poème, ou bien en fonction d'un déchiffrement relevant d'un allégorisme nettement symbolique.

C'est à propos de la licence commune aux peintres et aux poètes que Landino mentionne un monstre cruel : il est selon lui « [...] licite de former une chimère, de former des chevaux [sauvages] se nourrissant de chairs humaines », et pas, comme l'explique Horace, de mélanger sur un mode hybride des éléments sauvages à des domestiques, ou plus généralement, des espèces opposées entre elles par leurs traits spécifiques. La cohérence ontologique est aussi bien morale que biologique, et la « nature » dont Landino se réclame autorise donc la fiction de monstres imaginaires, mais pas la représentation d'une hybridité biologique qui impliquerait une hybridité morale. Le monstre doit rester un monstre, ce qu'illustrent à leur manière les dérives moralisantes et religieuses des autres commentaires. Mais Landino s'en tient à la question de l'unité organique du poème et de la fiction dans l'imitation de la nature, bien que la préface de son commentaire insiste sur la poésie comme voile allégorique. C'est ce que font aussi Robortello, Maggi et Estaço. Grifoli, lui, se contente de rappeler l'existence poétique des monstres comme les centaures ou les sirènes (qui, selon lui, finissent « en poisson »), pour leur opposer le modèle propre à la tragédie, qui exclut de pareils effets. Dans ce registre, Estaço est le plus abondant en exemples de monstres qui peuplent les poèmes antiques, au titre des licences. Parmi ce groupe cohérent de commentateurs, Denores est le seul qui apprécie pour elle-même la fiction inventée par Horace. Il explique qu'elle allie dans son hybridité des espèces terrestres, marines et aériennes (idée reprise par Luisini), sans parler du mélange d'humanité rationnelle et d'animalité. Il souligne aussi le contraste entre la beauté proprement féminine de la tête et l'effet horrible produit par l'hétérogénéité de l'ensemble comportant d'autres parties, hideuses, elles. Cette insistance sur ces oppositions (*antitheta*) indique aux lecteurs le fait que la diversité incohérente dénoncée par Horace s'énonce de manière heureuse dans la fiction de son monstre, et doit donc être reçue sans doute également comme une licence poétique, légitimée par le rire et le ton de la satire.

³⁰ Sur les monstres à la Renaissance, outre les travaux classiques de Jean Céard, voir la publication récente de W. Williams, *Monsters and their Meanings in early Modern Culture. Mighty Magic*, Oxford University Press, 2011 (qui traite pour le XVI^e siècle français de Rabelais, Ronsard et Montaigne).

Luisini, enfin, est, parmi les commentateurs qui se veulent aristotéliens, le seul qui commente le monstre horatien au moyen de références culturelles érudites. Selon lui, le poète latin a emprunté cette description aux Égyptiens, si l'on se réfère au traité *De abstinentia a cibis et caede animalium* du philosophe Porphyre³¹, qui signale ces figures composites dans la religion égyptienne. Celle-ci comporte des êtres qui sont humains en dessous du cou, mais avec un visage animal, ou qui ont un visage humain et dont le corps se poursuit en animal. Ces représentations n'ont pas de correspondance dans la réalité, mais expriment, dans le domaine poétique, la toute-puissance arbitraire de la *phantasia* humaine. Bien que Luisini cherche surtout à faire montre d'érudition, et à souligner la différence qu'il y a entre la *phantasia* qui inspire le poète (mais qui doit respecter les normes de la convenance) et l'opinion, qui se règle sur le seul vraisemblable, il se peut que ces références manifestent à l'égard de ces représentations d'êtres hétérogènes un intérêt qui ne se limite pas à la dérision, à l'horreur ou au dégoût.

Parrasio, qui est tout pénétré de la responsabilité morale et philosophique du poète, se complaît dans ce registre en franchissant un nouveau pas, puisque chez lui la chimère d'Horace devient elle-même une représentation allégorique. Il précise sa doctrine de la fiction, qui repose sur la distinction du vrai et du faux et sur une conception philosophique de la poésie comme voile, en s'inspirant sur un point du texte d'Horace, la présence dans celui-ci de la chimère-monstre. La « solidité du vrai » (voir *supra*), qui produit des images de la vertu, consiste en des narrations (*narratio*) allégoriques, mais il y a en fait deux types possibles de narrations fabuleuses. Il y a celles qui reposent sur des matériaux honteux (*turpia*) et indignes d'être nommés (*indigna nominibus*), « semblables à un monstre » (*monstro similia*), qu'interdit Platon³², et celles qui communiquent une connaissance des choses sacrées cachée sous une expression respectant le *decorum*, l'« honnêteté »³³. Notre monstre réapparaît donc dans le commentaire, mais pour signifier un type d'allégorie condamnable opposé au bon. La comparaison horatienne de la chimère, au lieu de concerner la dimension esthétique du poème comme composition unitaire, devient un indice du statut allégorique de la poésie.

Sturm, qui achève pour nous le XVI^e siècle, coordonne de la façon la plus étroite à ses points de vue à la fois rhétoriques et poétiques des considérations de nature allégorique. Cela s'explique par l'orientation nettement morale et chrétienne de son interprétation, qui se confond avec ses principes esthétiques. La description de la chimère a d'abord chez Horace, selon le commentateur strasbourgeois, le statut d'une digression, heureuse, sur laquelle l'exégète ne s'arrête pas vraiment, mais qui lui suggère des idées en rapport avec les valeurs qui gouvernent sa conception de la poésie. Dans la partie introductive de son commentaire, qui est aussi son art poétique, Sturm indique que le poète doit être doué d'un esprit pur (*mens pura*), respectueux de la vérité, de la moralité et de la religion, ce qui lui permettra d'écrire dans un style pur (*oratio pura*), présentant une allure virginale (*virginis aspectus* !) : et voilà notre monstre horatien qui pointe le bout du nez, car il est évidemment le contraire de ces valeurs morales et stylistiques. C'est pourquoi Horace, qui traite, dans le début de son poème, du *mutbos* aristotélien, insiste sur cette nécessité pour la « fable »

³¹ Porphyre, *Traité sur l'abstinence de la chair des animaux* : II, 26, III, 16 et surtout IV, 9. Porphyre veut montrer que les prêtres égyptiens respectent l'âme des animaux et les rapports ontologiques entre ceux-ci et l'homme ; ces divinités hétérogènes n'ont donc rien de monstrueux, au contraire. Luisini cite également Lucien (*Les sectes de philosophes*) et Platon (*Le Sophiste*).

³² Rappelons cependant que Platon condamne l'interprétation allégorique d'Homère, laquelle cherche à trouver chez le poète un contenu qui par définition ne saurait s'y trouver.

³³ Voir A. Moss, « Horace in the Sixteenth-Century », p. 70.

poétique de présenter tout entière (et pas seulement la tête !) l'allure d'une belle jeune fille (*speciosam virginem*). Le monstre horatien est donc interprété, à travers la référence implicite à *Énéide* III, comme le contraire de la poétique chrétienne en tant que celle-ci se veut morale et édifiante. La chimère horatienne incarne donc une sorte de sirène, monstre dévoyé et surtout séducteur qui détourne de la moralité en même temps que de la vérité. Simultanément, cette insistance sur la tête virgine met en relief, on l'a vu *supra* à propos du commentaire sturmien, le caractère décisif des « principes » du poème, qui doivent être conformes aux idées poético-rhétoriques prônées par le Strasbourgeois ; or ceux-ci résultent d'une lecture quasi-allégorique³⁴ de la place du passage de la chimère, dans la mesure où celui-ci, commençant *l'Art poétique*, est censé fournir justement ces principes de la création poétique. Cet allégorisme systématique combine donc ce que Sturm s'efforce de rendre cohérent de manière générale dans son commentaire quand il conjugue le point de vue rhétorique, celui de la poétique aristotélicienne et la conception chrétienne de la poésie.

Moins extravagante ou marginale qu'il ne semble, l'interprétation sturmienne d'Horace rappelle le cadre idéologique chrétien très large dont nous étions partis avec Bade au début du siècle, mais en nous faisant passer du modèle théologique et architectural de la création au modèle melanchthonien de la « méthode » rhétorico-dialectique, appliqué au théâtre humaniste de collègue. Elle intègre le cadre aristotélicien, devenu majoritaire depuis les années 1550 grâce aux Italiens, tout en cherchant sans doute à rivaliser avec les poétiques jésuites alors concurrentes dans l'espace germanique pour l'éducation de la jeunesse et l'essor du théâtre scolaire. En ce sens, elle résume le siècle, qu'elle oriente en matière de poétique moins vers un aristotélisme classicisant que vers les formes baroques de la poésie et du théâtre contemporains.

³⁴ *Commentarii In artem poëticam Horatii confecti ex scholis Io. Sturmii [...]*, Strasbourg, N. Wiriot, 1576, fol. A v r°: « Per humanum caput intelligit gravia principia poematum ».