



Journal de la Faculté des Sciences de l'Université de Bordeaux

PUR

dans l'Europe de la première modernité

NORMES ET TRANSGRESSIONS

sous la direction de
Florence Prat et Laurey Braquier-Goumout

NIVEAUX DE CONNEXION ENTRE DISCOURS
THÉORIQUE ET CRÉATION LITTÉRAIRE À LA
RENAISSANCE ET À L'ÂGE BAROQUE¹

Josep SOLERVICENS

« Normes et transgressions dans l'Europe de la première modernité »,
ISBN 978-2-7535-2773-7 Presses universitaires de Rennes, 2013,



Florence Piat et Laurey Braguier-Gouverneur (dir.)

NORMES ET
TRANSGRESSIONS
dans l'Europe de la première modernité

NIVEAUX DE CONNEXION ENTRE DISCOURS THÉORIQUE ET CRÉATION LITTÉRAIRE À LA RENAISSANCE ET À L'ÂGE BAROQUE¹

Josep SOLERVICENS

Les réflexions théoriques sur la littérature produites pendant la Renaissance et l'Âge baroque ont souvent été présentées comme de simples préceptes fournissant une méthode et des règles pour la création littéraire, de telle sorte que la relation entre la théorie et la *praxis* se réduirait à la simple application pratique de quelques principes dogmatiques par les créateurs les moins audacieux. Cependant, la connexion entre les deux domaines est beaucoup plus complexe: les créations novatrices peuvent également entraîner une réflexion qui justifiera son existence, et de la sorte, la littérature de création ne se constitue pas toujours de façon secondaire par rapport au discours théorique. D'autre part, la théorie littéraire ne se réduit pas à une simple fonction normative: le fait que, déjà dans la *Poétique* aristotélicienne, la pratique littéraire soit considérée comme une *technè*, n'implique pas qu'Aristote ait rédigé un ensemble de préceptes afin de guider ses disciples dans la reproduction mécanique d'un même schéma, car la densité théorique de son traité est bien supérieure à cela: elle aborde les éléments inhérents à toute œuvre littéraire, les limites de la littérarité, le processus créatif, la fonction de la fable et des caractères, les effets que l'œuvre littéraire génère chez le récepteur et la typologie des genres, tout cela à partir de l'analyse de la somme des œuvres littéraires antérieures. Ainsi, la théorie littéraire se fonde également sur la *praxis*: elle favorise et légitime des pratiques littéraires au détriment d'autres; elle choisit et propose des modèles d'excellence qui à leur tour peuvent être l'objet d'imitation, passant

1. Cet article fait partie du projet de recherche *Mimesis* (FFI 2011-22910 et 2009-SGR 1239): web: <http://stel.ub.edu/mimesis> de l'université de Barcelone. Je remercie Laurey Braguier et Bénédicte Coadou pour leur aide dans la traduction.

par le filtre d'une optique théorique préétablie dans les poétiques; et comme nous allons le voir, elle peut même adopter des formes de rétro-alimentation aussi éloignées des simples préceptes que l'usage métafictionnel ou la mise en scène de concepts.

Le discours théorique permet parfois la justification des pratiques littéraires. Souvent, son analyse trouve comme point de départ un corpus explicite ou implicite de créations. Il contribue habituellement à fixer les modèles indirects à travers une sélection d'auteurs canoniques, ou fournit au moins aux auteurs des paramètres théoriques présents dans leurs œuvres littéraires, parmi lesquelles certaines proposent par ailleurs une réflexion sur la littérature ou mettent en scène des concepts dans la fiction. Contempler la création littéraire depuis l'optique de la théorie fournit un cadre méthodologique pour l'analyse en profondeur des textes littéraires, non pas tant pour la théorisation des préceptes que pour faire émerger les codes inhérents à la littérature d'une époque; codes qui sont assumés par les écrivains et les théoriciens mais également par les lecteurs, et qui s'avèrent essentiels pour formuler une juste interprétation de l'œuvre littéraire.

Pour préciser cette interaction d'un point de vue méthodologique, il m'a semblé opportun de distinguer les différents niveaux de connexion entre théorie et *praxis*. Le projet *Mimesis* de l'université de Barcelone, qui a jusqu'à présent cartographié les idées littéraires dans le domaine catalan durant la Renaissance, l'Âge baroque et Les Lumières, a retenu comme nouvel objet de recherche la systématisation des connexions entre le discours théorique et la création littéraire. Je propose seulement, en guise de point de départ de ce projet, de préciser ici sept niveaux de connexion qui devront sans doute être plus nuancés, et d'exposer quelques exemples significatifs de chacun des types de connexion. Le sens du vecteur d'influence va de la *praxis* littéraire à la spéculation théorique dans les trois premiers degrés; de la réflexion à la création dans les trois suivants; et présente un cas de confluence de ces deux champs au sein du dernier niveau.

Les renvois aux œuvres littéraires dans les poétiques

Un premier niveau de connexion apparaît dans les références à des créations littéraires insérées dans des traités théoriques. Les concepts littéraires formulés dans les poétiques partent généralement d'un corpus de textes modèles, qui forment la base de la théorisation et qui seront pris comme exemple. La création littéraire se subordonne ici à la théorie, car les arts poétiques la soumettent à un filtre interprétatif intéressé, mais malgré cela, la littérature demeure antérieure aux spéculations théoriques. Délimiter la médiation créative, explicite ou implicite, permet

d'analyser en profondeur certains passages des poétiques et surtout de mettre en valeur le canon qui oriente son interprétation. Je donnerai ici uniquement deux exemples. La détection de la présence implicite mais massive de l'*Alceste* d'Euripide dans les commentaires de la *Poétique* d'Aristote par l'helléniste valencien Pere Joan Núñez (rédigés à Barcelone après 1577²) éclaire notablement le sens de nombreux passages obscurs de ces commentaires, et constitue un élément essentiel pour comprendre la lecture qu'il nous propose d'Aristote. De la même manière, un traité des passions aussi laconique que le *Tractatus de animi affectionibus* de Manuel Martí, rédigé entre 1707 et 1708, soit encore à l'âge Baroque, est éclairé grâce aux fictions littéraires que soulignent certaines des passions inventoriées : ainsi ont été mis en lumière le *luctus* (deuil) d'Achille face à la mort de Patrocle dans l'*Odyssée*, ou celui de Cléopâtre par Marc Antoine dans les *Vies parallèles*, la *pigritia* (paresse) de Mysis dans *L'Andrienne* de Térence ; la *conturbatio* (le trouble) après la menace du soleil narrée dans le premier livre des *Géorgiques* ; la *trepidatio* (convulsion) de Turnus combattant contre un lion dans l'*Énéide* ou celle de Priam lorsqu'Alexandre se prépare à lutter contre Ménélas dans l'*Illiade* ; ou la *religio* (superstition) des Romains dans l'*Énéide*³.

Mais au-delà de l'aide interprétative ponctuelle qu'offrent ces références littéraires, le fait de les avoir cartographiées offre une vision du canon littéraire, des théories et des critères valides pour comprendre la perspective des théoriciens. En ce sens, dans les commentaires d'Aristote de Pere Joan Núñez, les références au théâtre de l'époque sont également remarquables car la poétique de la Renaissance tend à se fonder sur des modèles classiques, d'autant plus lorsque sa diffusion relève du milieu universitaire. Un exemple marquant, qui a été extrêmement diffusé en Espagne, est celui de la poétique de Giulio Cesare Scaligero, les *Poeticæ libri septem*, qui s'appuient sur un corpus de textes strictement latins et qui sont non seulement classiques mais également archaïques. La poétique baroque, au contraire, se construit souvent derrière des modèles de l'époque, et les concepts d'usage et de goût ne sont pas étrangers à ce choix.

2. Ils proviennent d'un manuscrit rédigé probablement avec les notes incomplètes de l'un de ses disciples à Barcelone : Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. 69 (fonds Sant Cugat), f^o 127^v-134^r. Les notes ont été transcrites par Juan Francisco Alcina « El comentario a la "Poética" de Aristóteles de Pedro Juan Núñez », *Excerpta philologica*, n^o 1, 1991, p. 19-34. Une édition annotée qui identifie certaines des sources : Cesc Esteve & Antoni Lluís Moll & Josep Solervicens, *La poética renacentista: textos teòrics catalans*, Barcelona, ed. Punctum & Mimesis (à paraître).

3. Cf. *Pasiones irracionales en la época de la razón. El "Tratado de las pasiones" de Manuel Martí, deán de Alicante (1663-1737)*, (éd. par M. A. CORONEL RAMOS), València, Institució Alfons el Magnànim, 2009.

La justification théorique des créations littéraires

Un second niveau de relation entre théorie et *praxis* réside dans les justifications théoriques des auteurs, notamment dans les préambules de leurs œuvres littéraires. Ce qui leur donne une dimension théorique n'est dès lors pas la nécessité de s'auto-imposer comme norme, mais bien la nécessité de justifier leurs propres créations littéraires, de les situer à un endroit privilégié du système ou de construire un cadre qui corresponde à leurs propositions créatrices. Les avant-propos leur permettent ainsi de légitimer leurs propres positions – l'usage créatif de la fiction, le choix d'un genre, d'un ton ou d'un style déterminé – en utilisant l'arsenal théorique de l'époque et en l'adaptant à leurs propres intérêts avec plus ou moins de créativité. Cependant, il ne s'agit pas toujours de s'approprier un discours préétabli : Giambattista Guarini, suite aux critiques reçues pour sa tragi-comédie *Il Pastor Fido*, inaugure un procès d'autojustification à travers un dialogue, puis une épître théorique qu'il conclut finalement par un authentique traité sur la tragi-comédie comme genre et sur le sens du mélange des genres à l'âge baroque, *Il compendio della poesia tragicomedia* (1601)⁴. Bien que la réflexion théorique de Guarini parte de sa propre création, dans ce cas précis le débat commence avant la représentation et la publication de sa tragi-comédie, de telle sorte que l'imbrication entre théorie et pratique peut revêtir une plus grande complexité, mais nous n'allons pas dès à présent aborder cette question. Afin d'illustrer mon propos par un exemple concomitant dans le domaine hispanique, on pourrait citer le valencien Ricardo de Turia, auteur de tragi-comédies comme *La burladora burlada* ou *La beligera española*, qui esquissa également une justification théorique de ses œuvres et traduisit de fait les paragraphes les plus substantiels d'*Il Compendio* de Guarini. Le prologue, publié à Valence en 1616, souvent étiqueté de « lopiste », représenté en réalité une assimilation précoce des idées de Guarini en Espagne, et constitue un précieux témoignage de la nécessaire construction d'un édifice théorique pour défendre ses propres positions créatrices⁵.

4. G. GUARINI, *Il Compendio della poesia tragicomica. De la poésie tragi-comique*, (texte présenté, traduit et annoté par L. GIARINI), Paris, Honoré Champion, 2008.

5. Sur ce point, cf. J. SOLERVICENS, « De l'ampliació del sistema aristotèlic de gèneres a l'establiment d'un nou paradigma (1548-1601) », in J. SOLERVICENS, A. L. MOLT (dir.), *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelona, ed. Punctum & Mimesi, 2011, p. 101-135 (en part. 126-131). Le prologue est publié par JOSEP SOLERVICENS, *La poètica del Barroc, textos teòrics catalans*, Barcelona, ed. Punctum & Mimesi, 2012, p. 217-226.

Le « *Prohemio* » de Torres Naharro à sa *Propaladia*, publié à Naples en 1517⁶, représente un autre exemple également précoce de la mise en place théorique des autojustifications. L'auteur démontre qu'il connaît fort bien les réflexions sur le genre qu'il utilise, la comédie, et qu'il possède sur celui-ci ses propres critères: tout d'abord il corrige les définitions des classiques bien que les citations proviennent des *Praenotamenta* (1502) de Josse Bade, et dans une attitude de défi, il termine en concluant:

Tout ceci me paraît bien plus long à compter que nécessaire à entendre, je veux vous dire à présent ma pensée car j'ai dit celle des autres, et je dis donc que la comédie n'est rien d'autre que l'artifice ingénieux d'événements notables et finalement heureux auxquels prennent part des personnes⁷.

Selon Torres, le trait distinctif de la comédie semble être la représentation divertissante d'événements notables. Il analyse ensuite un ensemble d'aspects plus techniques: la division des comédies en cinq journées, qu'il définit comme des « pauses [...] permettant à la comédie d'être mieux comprise et récitée⁸ », c'est-à-dire qui permettent le repos des spectateurs (« comprise ») mais également des acteurs (« récitée »); le nombre de personnages qui y participent, entre six et douze, afin que « la fête ne paraisse pas fade⁹ », « ni ne génère de la confusion¹⁰ »; l'importance du *decorum* dans le jeu et l'évolution des personnages; la différenciation entre prologue et trame; et une typologie personnelle qui distingue la comédie *a noticia* qui traite « d'un événement vu dans la réalité et vrai¹¹ », et la comédie *a fantasia* qui traite « d'une chose fantastique ou feinte qui semble vraie, même si elle ne l'est pas¹² ».

6. La première édition de la *Propaladia* comprend six comédies – *Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinelaria*, *Himenea* et *Jacinta* – écrites et représentées durant son séjour à Rome. Il n'y a pas eu de réimpression de cet ouvrage à Séville en 1520. La deuxième édition, parue à Naples en 1524, comprend une nouvelle comédie, *Calamita*. La troisième édition, imprimée à Séville, ajoute une autre comédie, *Aquilana*, mais en réalité ces deux comédies, comme la *Soldadesca* et la *Tinelaria*, ont été précédemment publiées *sueeltas*, séparément.

7. B. DE TORRES NAHARRO, *Propaladia*, Napoli, Jean Pasquet, 1517, f° a3r. Original: « todo lo cual me parece más largo de contar que necesario de oír, quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho, y digo así, que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado ».

8. Traduction personnelle: « descansaderos [...] de donde la comedia queda mejor entendida y recitada ».

9. « la fiesta no parezca sorda », *ibid.*

10. « ni que engendre confusión », *ibid.*

11. « cosa nota y vista en realidad de verdad », *ibid.*

12. « de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea », *ibid.*

L'envergure théorique des réflexions de Torres Naharro sur la comédie peut seulement se mesurer à partir de la date précoce de sa formulation et de la cohérence entre ses réflexions et son œuvre dramatique car dans ces comédies Torres recrée les trames, les motifs et les personnages de Plaute et de Térence; il y construit des intrigues originales avec des revirements parfois surprenants et des scènes extrêmement vivantes; il y exhibe une galerie de personnages égoïstes et ambitieux, assoiffés d'argent, d'ascension sociale et de plaisirs, mais qui, malgré tous leurs efforts, restent victimes de leurs propres désirs; il crée ainsi des ambiances denses et intenses en connivence certaine avec le spectateur; il joue avec la diversité des langages et des registres pour caractériser de manière nuancée ses personnages; il présente des monologues réflexifs qui explorent les mobiles des actions des personnages et des dialogues habiles et ingénieux.

La nouveauté du théâtre de Naharro est remarquable. L'ambiance générale de plaisir et d'ambition dans les entrailles de la Rome pontificale décrite dans la *Tinelaria* (1516), avec des péripéties comme celle du rustique Manchado, fraîchement arrivé à Rome pour devenir cardinal, ou les subterfuges de l'éhonté Godoy pour s'épanouir dans ce contexte, affirmant que le Pontife possède une canne pour créer des cardinaux, en s'appuyant sur le double sens de dignité ecclésiastique et d'ecchymoses violettes, préfigure également les malheurs de Maco da Coe qui peine à se convertir en courtisan et en cardinal dans la Comédie *Cortigiana* (1525) de Pietro Aretino. La fin de la pièce avec les protagonistes ivres allongés sur le sol et perdus dans l'obscurité dans un *crescendo* de dés-inhibition, alternant les chants paillards, les hymnes liturgiques, les jeux et les joutes comiques, est d'une étonnante modernité. De la même manière, un personnage comme le Frère Teodoro de la comédie *Serafina*, ermite cynique servant d'intermédiaire afin qu'une dame meure, intervenant dans la dissolution des mariages et priant la Vierge avec un ton clairement irrévérencieux, est sans nul doute le cousin rapproché du Frère Timoteo de *La Mandragola* de Machiavel. Sur ce point, seule la connaissance précise de la date de rédaction de ces deux comédies pourrait déterminer l'antériorité de l'une par rapport à l'autre. La nouveauté de ses développements semble requérir une base théorique qui les justifie, et c'est notamment pour cela que Torres en personne s'est chargé de la construire dans les prolégomènes de son édition napolitaine. Il me semble d'ailleurs qu'aucun autre dramaturge antérieur n'ait jamais prêté autant d'attention à la clarté du cadre théorique dans lequel l'œuvre s'inscrit. Les mêmes considérations peuvent s'appliquer à l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega.

La canonisation des œuvres littéraires à partir de modèles théoriques

Au troisième niveau de relation, la connexion théorie-pratique revêt une tout autre complexité, en partant encore de la *praxis* littéraire. Cela se produit lorsqu'une œuvre littéraire de l'Antiquité sert de fondement à une construction théorique destinée à accorder une place de choix sur le Parnasse à l'auteur de cette œuvre, à imposer une lecture canonique de sa création et à le présenter comme un modèle à suivre pour les productions littéraires suivantes. Je pense en premier lieu à l'opération réalisée, en Italie, par Cristoforo Landino, par Pietro Bembo ou par Alessandro Velutello avec les figures de Dante et Pétrarque dans leurs vies, les éditions commentées, les dialogues de la langue, les catalogues d'hommes illustres et les traités poétiques. Mais, de ce point de vue, un autre exemple est également digne d'intérêt : il s'agit de l'entreprise éditoriale, philologique et critique qui érige le poète Ausiàs March comme la *figura auctoris* emblématique et modèle de la Renaissance hispanique¹³.

Juan Boscán, déjà, dans sa célèbre lettre à la duchesse de Soma, publiée en 1543 en guise de prologue à son second livre de poésies, place Ausiàs March juste derrière Dante et Pétrarque dans le Parnasse :

Parmi ces provençaux il y eut beaucoup d'auteurs catalans excellents. Ausiàs March est le meilleur d'entre eux et, si je m'efforçais maintenant un peu de le louer, je ne pourrais hélas pas atteindre si rapidement la même qualité que celle que je tiens à présent entre les mains¹⁴.

Faute de traités poétiques en langue vulgaire, la relecture, à travers le prisme de la Renaissance, de poètes comme Pétrarque ou Ausiàs March permet non seulement de fournir un modèle à imiter, mais aussi de transmettre un certain nombre de concepts théoriques associés à leur lecture. Andreas Kablitz a d'ailleurs analysé jusqu'à quel point la canonisation de Pétrarque à la Renaissance allait devenir un véritable concept théorique¹⁵ et je crois que les mêmes observations seraient applicables à la lecture faite à la Renaissance de March.

13. Sur ce point, cf. C. ESTEVE & A. LLUÍS MOLL, « La poètica catalana del Renaixement: conceptes clau », in J. SOLERVICENS, A.L. MOLL (dir.), *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelona, ed. Punctum & Mimesis, 2011, p. 199-241 (en part. 215-227).

14. *Obras poéticas de Juan Boscán*, (éd. critique de M. DE RIQUER, A. COMAS y J. MOLAS), Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957, p. 90. Original: « De estos provençales salieron muchos autores excelentes catalanes, de los cuales el más excelente es Ausiàs March, en loor del cual, si yo agora me metiese un poco, no podría tan presto valver a lo que agora traigo entre las manos. »

15. A. KABLITZ, « Lyrische Rede als Kommentar. Anmerkungen zur Petrarca-imitatio in Bembo's Rime », in K. W. HEMPEL, G. REGN (dir.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1993, p. 29-76.

L'agencement des poèmes de March en suivant le périple du *Canzoniere* de Pétrarque¹⁶, l'assimilation faite entre sa fonction pour le catalan et celle de Virgile pour le latin ou de Dante pour l'italien, la fusion parfaite entre le philosophe et le poète, sa capacité à articuler des concepts théoriques subtils de façon artistique ou la préoccupation philologique si forte pour restaurer la version originale de ses poèmes sont des indices de cette canonisation. La difficulté réelle rencontrée pour découvrir une œuvre cryptique dans sa formulation et originale dans sa conceptualisation légitime la construction d'un ensemble d'interprétations qui, d'une certaine façon, permet de supplanter la lecture de l'œuvre originale.

L'exemple le plus suggestif nous est offert par le poète barcelonais Joan Pujol dans sa *Visió en somni* de 1573. Dans ce cas, c'est March lui-même qui charge Pujol d'élaborer une lecture canonique de son œuvre avec l'aide du théologien Lluís Joan Vileta: « tu peux déjà t'imaginer si j'ai besoin d'être compris, en allant dans des endroits si éloignés, car on a fait de mon œuvre des traductions en castillan avec de graves erreurs¹⁷ ». C'est pour ce faire qu'il propose une solution dogmatique:

[...] celui qui peut le mieux éclairer ce que tu implorés de comprendre dans mes propos, il n'y en a qu'un, et je l'ai choisi parmi des centaines de milliers: il s'appelle Lluís Joan Vileta et il a détruit des erreurs immenses avec de subtils arguments¹⁸.

Dans ces exemples, l'appareil théorique se met au service de la lecture d'une œuvre littéraire, à travers laquelle seront diffusés des concepts dogmatiques.

Les fondements théoriques implicites des créations littéraires

Si l'on oriente à présent le vecteur de la théorie littéraire vers la *praxis*, un quatrième niveau de relation entre ces deux domaines peut être défini: les réflexions théoriques formulées dans un art poétique peuvent influencer les créations littéraires sans agir comme des préceptes, mais simplement en fournissant des concepts relatifs à la structure, à la trame, aux motifs thématiques, aux façons de s'appropriier le matériau classique, à la typologie des genres ou à la fonctionnalité

16. Cf. A. LLORET, « La formación de un canzoniere a stampa », *Ecdótica*, n° 5, 2008, p. 103-125.

17. J. PUJOL, *Obra poètica*, (éd. par K.-H. ANTON), Barcelona, Ed. 62, 1970, p. 70. Une interprétation en parallèle à l'idée que la Renaissance italienne donne de ses classiques en vernaculaire à Esteve & Moll, *op. cit.*, p. 224-227. Original: « ja pots pensar si des passar fretural de ser entès, anant per los racons; traduccions amb molt grans desbarats han fet de mi en llengua castellana ».

18. J. PUJOL, *op. cit.*, p. 69-70. Original: « aquell qui pot amb major compliment fer-te prou clar lo que saber implorés en mos dictats, i tot quant més ignores, l'és u tot sol, triat entre milers cents: / Lluís Joan Vileta se fa dir; [...] errors molt grans amb subtils arguments / ha destruïts ».

de la littérature. L'infiltration de ces principes théoriques dans les œuvres littéraires se fait souvent par capillarité et elle n'est pas toujours facile à identifier avec précision. Malgré cela, la décision des écrivains de la Renaissance de se tourner vers les genres classiques, bien souvent motivée par un rejet de la tradition médiévale, celle des auteurs baroques de privilégier le mélange des genres ou encore celle des écrivains des Lumières de proposer une réinterprétation dogmatique du répertoire classique induit, au moins de façon implicite, une réflexion théorique préalable.

La *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia* de Francesc Fontanella, un texte emblématique du Baroque caralán écrit entre 1643 et 1652¹⁹, prend pour modèle la tragicomédie italienne *Il Pastor Fido* de Guarini, mais elle présuppose une réflexion plus profonde sur la fusion des éléments tragiques et comiques. C'est encore Fontanella qui, dans une œuvre dramatique ultérieure, *Lo Desengany*, datée d'environ 1652, fera fusionner, avec beaucoup plus de liberté, divers genres dramatiques, car il ne suivra désormais plus les schémas définis pour un modèle concret. Pour reprendre les termes de l'un des personnages de l'œuvre : « ce n'est pas une tragédie, une danse, une comédie, une églogue, un intermède ni une préface, mais à partir de tous les genres dramatiques une nouvelle harmonie se construit²⁰ ». Effectivement, Fontanella mélange des motifs et des personnages de l'églogue, du drame mythologique et de la comédie, en intégrant en outre de façon très originale le préface et l'intermède dans le corps de l'œuvre : il rend ainsi compte de l'avènement d'un modèle théorique qui ne provient plus uniquement des modèles littéraires comme *Il pastor Fido*, mais aussi, désormais, d'une réflexion théorique plus profonde sur le mélange comme celle que Guarini présente dans des traités tel *Il compendio*.

Cependant, dans la trame dramatique de Fontanella, l'on retrouvera encore le théâtre dans le théâtre et les récepteurs fictifs de ce mélange dramatique éprouveront la *catharsis*, ce qui était exclu de la fusion tragicomique proposée par Guarini dans son traité. De façon analogue, le fait que la trame mythologique de *Lo Desengany*, les amours de Mars, Vénus et Vulcain se termine sur le mariage de Vénus et Vulcain, écartant ainsi toute relation ultérieure entre la déesse de

19. Sur la date de rédaction et sa connexion avec *Il pastor Fido* de Guarini, cf. J. SOLERVIGENS, « *Belona, una conuiska Arcadia barroca: la Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia de Francesc Fontanella* », in R. FRIEDLEIN, G. POPPENBERG, A. VOLMER (dir.), *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2008, p. 215-233.

20. F. FONTANELLA, *Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia. Lo desengany, poema dramàtic*, (éd. par M. MERCÈ MIRÓ), Barcelona, Institut del Teatre, 1988, p. 200. Original : « no és tragèdia, ball, comèdia, égloga, entremès ni lloa, i però de tot lo dramàtic és una harmonia nova ».

l'amour et le dieu de la guerre, présuppose l'avènement de concepts théoriques comme le merveilleux ou la liberté dans la réélaboration des matériaux classiques. Pour reprendre les mots de Gian Francesco Busenello : « car selon la bonne doctrine les poètes peuvent non seulement altérer les fables antiques, mais aussi l'histoire²¹ ». L'élaboration d'une langue littéraire extraordinairement artificieuse dans l'œuvre de Fontanella doit être mise en relation avec les réflexions théoriques sur les effets intellectuels du merveilleux fondé sur l'*elocutio*, mais aussi avec une vision élitiste de l'ingéniosité. Les arts poétiques baroques n'agissent donc pas comme des « préceptes » restrictifs. En tout cas, il me semble aussi que, même lorsque les œuvres littéraires contredisent les principes théoriques en vigueur à une époque, il serait également pertinent de déterminer le degré de désaccord entre les deux domaines.

La justification d'un parti pris théorique à partir de la création littéraire

À un cinquième niveau de connexion, l'influence de la théorie littéraire sur la *praxis* peut être plus directe : lorsque le théoricien se dédouble en créateur, un phénomène concomitant (mais distinct) à celui du créateur qui structure une réflexion théorique pour justifier ses créations littéraires. Le philosophe néoplatonicien Francesco Patrizi est un bon exemple de ce niveau de connexion, puisque sa poésie hermétique et expérimentale, de facture métrique innovante, assumé non seulement sa fonction tel un intellectuel au service de la Maison *Este*, mais elle peut aussi se comprendre comme une tentative de démontrer la validité du modèle théorique exposé dans les longs et denses volumes *Della Poetica* (1586-1588)²². Il faudrait aussi situer, à ce même niveau, le théoricien qui exerce une influence directe sur les créateurs afin d'imposer son modèle théorique. Un exemple emblématique de cette relation, étudié par Bernhard Huss, serait ainsi le *Canzoniere* de Laurent de Médicis²³ : la structure pétrarquiste se mélange avec un contenu philosophique qui suit les schémas du néoplatonisme ficinien, essentiellement par le rôle joué par Ficin lui-même dans la configuration de ce *Canzoniere*, en tant que guide orientant la plume de Laurent le Magnifique. Dans la même perspective, nous

21. F. BUSENELLO, *La Didone*, Venezia, Teatro La Fenice, 2005, p. 80. Original : « e perchè secondo le buone dottrine è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora ».

22. Sur ce point, cf. L. BOLZONI, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980.

23. B. HUSS, *Lorenzo de' Medici Canzoniere und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007.

pourrions explorer les relations entre pratique littéraire et propositions théoriques d'humanistes hispaniques tels que Juan Lorenzo, connu sous le nom de Palmireno, ou encore Jaume Joan Falcó, auteur de commentaires à la *Poétique* d'Horace, bien que les œuvres de ces théoriciens ne présentent pas de véritable intérêt littéraire.

Je dois avouer, dans ce domaine, que les parcelles ne peuvent pas toujours être délimitées selon la précision souhaitée. C'est le cas de la connexion entre la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) et *El Criticón* (1651-1657) de Baltasar Gracián, notamment au travers les liens entre le domaine de la réflexion théorique sur la rhétorique et le roman philosophique. Ces textes illustrent le fait que la réflexion théorique ne justifie pas la création littéraire et que le roman ne se définit pas seulement comme l'exemplification pratique de sa théorie littéraire, même s'il suit les paramètres énoncés dans son *Agudeza y arte de ingenio*. De même, il n'est pas facile à placer dans ce schéma le poète sévillan Fernando de Herrera (1534-1597), surnommé le « divin » : son œuvre lyrique suppose une connaissance profonde des concepts théoriques développés par le pétrarquisme italien du xvi^e siècle (Bembo, l'Arioste) et une préoccupation spéciale pour les théories sur le style, cependant la détermination de ces références ne figure pas dans la préface de sa poésie, nous la trouvons dans ses notes à la poésie de Garcilaso, publiées à Séville en 1580, l'un des textes importants de la réflexion poétologique hispanique pendant la Renaissance.

La régulation de l'activité littéraire

Un sixième niveau de connexion entre théorie et *praxis* consisterait à suivre les schémas assumés par les poétiques. En effet, certains traités poétologiques isolent des normes qui régulent de façon dogmatique l'œuvre littéraire et aspirent à être suivis et respectés par les créateurs. Le théoricien dicte des lois universelles, et l'artiste des mots doit les connaître et les appliquer. Une relation aussi directe est particulièrement claire dans les répertoires de prosodie et de métrique, qui contribuent à maintenir ou à diffuser des modèles versificatoires et strophiques précis. Le but du théorique est de diffuser des préceptes parmi les créateurs. Cependant, le domaine des pieds métriques n'est pas le seul à recevoir de telles influences. Il convient de se demander si les considérations plus philosophiques sur l'origine et le sens de la poésie qui ouvrent presque toujours les répertoires de métrique n'ont pas subi le même sort. Dans ce domaine sont particulièrement intéressants les poètes qui sont à la fois auteurs des répertoires de prosodie et de métrique. Le plus important est, sans doute, Ronsard, auteur d'un *Abrégé de l'art poétique*, publié en 1565.

D'autre part, il ne fait aucun doute que pendant Les Lumières la régulation normative, défendue par Boileau, Luzán ou Mayans, et relative aux unités dramatiques (pseudo) aristotéliennes, soit devenue un *a priori* de la création littéraire, même si, d'après les mots d'Alexander Pope, l'exception est également une règle. Mais au-delà du rôle prédominant dont jouit le concept de règle et de norme durant Les Lumières et des préceptes purement techniques, je crains que tant la théorie littéraire que les créations soient peu propices à faire l'objet de ce type d'analyses réductrices.

La réflexion sur la littérature dans la fiction littéraire

Le septième et dernier niveau de connexion que je proposerai mélange théorie et *praxis* au sein d'une même œuvre : lorsque la création littéraire réfléchit sur la littérature. Soit sur la structure et sur la fictionnalité du texte lui-même ; soit sur la littérature en général, sur les genres, sur les styles et sur les auteurs. Il s'agit de ces compositions littéraires où l'inspiration, les modèles de créations, les usages métaphoriques ou encore la figure de l'auteur et du lecteur deviennent le thème de l'œuvre. Cette réflexion peut être *expositive* lorsque l'œuvre *dit* le commentaire métafictionnel ou *performative* lorsque l'œuvre *montre* le message métafictionnel ; elle peut être *interne* si elle fait référence au texte lui-même ou au genre auquel il appartient, ou *externe*, lorsqu'elle fait référence à la littérature en générale, aux genres ou à des œuvres distinctes du texte lui-même. De nombreux poèmes se font ainsi l'écho des débats stylistiques de l'époque dans laquelle ils sont rédigés ou méditent sur la condition du poète. Ainsi les attaques de Quevedo et de Lope contre le style de Góngora revêtent souvent une forme poétique. Mais d'autres compositions en font un usage bien plus complexe et incorporent des stratégies intentionnelles à l'intérieur même du texte.

La métafiction interne et performative est particulièrement remarquable, car elle fournit des informations et des codes essentiels pour interpréter l'œuvre qui les formule. Et je ne fais pas référence ici à des précisions purement techniques, relatives à la métrique et aux formes strophiques, comme celles du très usé mais banal sonnet « *Un soneto me manda hacer Violante que en mi vida me he visto en tanto aprieto* » de Lope, ni à des poésies à caractère humoristique comme celles de Lope, qui, sous le pseudonyme de Tomé de Burgillos, se moque de l'excès d'ornements poétiques dans un poème orné, ou réclame et obtient les lauriers d'Apollon²⁴.

À cet égard, la « *Canción segunda* » de Juan Boscán, « *Claros y frescos ríos* », imitation créative des « *Chiare, fresche, dolci acque* » de Pétrarque présente une

24. F. LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, (éd. par J. M. BLECUA), Barcelona, ed. Planeta, 1983, p. 1340-1356.

tout autre complexité. Le poème développe une réflexion explicite sur la fantaisie alors qu'elle n'était que latente chez Pétrarque: l'éloignement de la bien aimée est uniquement supportable (« en feignant l'espoir et tromper mal ce qui déçoit tant²⁵ » (v. 28-29), par un processus imaginatif qui induit sa représentation dans la fiction :

*Pasaré imaginando,
si en hombre tan revuelto
puede el imaginar hacer su oficio.
Pensaré cómo y cuándo
podré verme ya vuelto
do hizo amor de mí su sacrificio,
y tomaré por vicio
figurar la que quiero,
hablándole en ausencia
harto más que en presencia²⁶*

La contemplation fictive s'achève en surpassant la vision réelle « car c'est déjà mieux de la contempler que de la voir²⁷ » (v. 84). Il ne s'agit pas seulement de deux visions différentes, mais aussi de deux visions antagoniques: la vision réelle suscite souffrance et douleur, tandis que la fiction procure le plaisir d'imaginer. Afin de comprendre la complexité du procédé, il convient de souligner que l'imagination n'est absolument pas une entité abstraite, puisqu'elle se déploie dans la chanson que le « je » poétique est en train de construire. Ce qui nous intéresse dans ce type d'observations qui ne sont pas stéréotypées, ni ironiques, ni techniques, c'est la formulation du concept théorique à travers la littérature – le concept de fiction que transmet Boscán dans ce poème –, mais aussi leurs implications au sein même de l'œuvre littéraire qui les formule.

La connexion entre la théorie et la pratique revêt donc un large éventail de nuances et prétend se doter de fonctions très différentes. C'est pourquoi il m'a semblé utile non pas de réglementer, mais de systématiser, un certain nombre de leurs usages, car le cadre qui se dessine dans cette systématisation devrait être pris en considération lors de l'analyse de cas concrets.

25. Original: « *fugiéndome esperanza, / y engañar mal que tanto desengaña* ».

26. *Obras poéticas de Juan Boscán, op. cit.*, p. 125, v. 40-49. Traduction personnelle: « Je commencerai par imaginer, / si chez un homme aussi troublé / l'imagination peut faire son travail. / Je réfléchirai sur la façon et le moment / où je pourrai me voir déjà apaisé / là où l'amour m'avait sacrifié, / et je considérerai comme un vice / représenter celle que j'aime, / en parlant d'elle en son absence / bien plus qu'en sa présence. »

27. Original: « *que es ya mejor que el vella el contemplalla* ».

Normes et Transgressions

L'avènement de l'époque moderne marque, selon de nombreux critiques et historiens, l'élaboration et la mise en place de normes, règles et institutions qui structurent et encadrent la société, la littérature et les Arts. Cependant, la norme apparaît comme un concept fluctuant à l'aube de la modernité : elle entraîne dans son sillage la présence de l'Autre, et chemine, entre héritage, bouleversement et transgression, vers une difficile définition.

Faut-il, dès lors, penser la norme dans sa singularité ou la concevoir d'emblée comme un ensemble de normes ? Pré-existe-t-elle à sa codification ou est-elle le produit d'une institution, d'une idéologie ? Incarne-t-elle un carcan, une contrainte ou un vecteur de progression ?

NORMES ET TRANSGRESSIONS

dans l'Europe de la première modernité

Est-elle une cristallisation idéale et permanente ou, au contraire, en perpétuel devenir ?

Cette publication s'attache à mener une réflexion sur les pratiques, discours et représentations de la norme et de la transgression en Europe à cette époque charnière, et répondre à ces interrogations, au gré des vingt contributions d'enseignants-chercheurs issus de différents domaines des sciences humaines et sociales (histoire, littérature, philosophie et musicologie).

Cette publication s'attache à mener une réflexion sur les pratiques, discours et représentations de la norme et de la transgression en

Le groupe de recherche du Calem (Civilisation, Arts, Lettres dans l'Europe Moderne), rattaché à l'équipe d'accueil du Cellam (EA 3208) de l'université Rennes 2, est né en 2009 sous l'impulsion d'un groupe de doctorants composé d'Émilie Ains, Céline Bervas, Jeanne-Marie Cam, Bénédicte Coadou, Delphine Hermès, Élise Montjarret et Florence Piat, à l'initiative de Laurey Braguier-Gouverneur. Cette publication constitue le point d'orgue des deux années de séminaires qui ont eu lieu entre 2009 et 2011.

Laurey Braguier-Gouverneur est agrégé d'espagnol et s'apprête à soutenir une thèse sur les beatas de Castille (xv^e-xvii^e siècles).

Florence Piat est docteure en histoire de l'art, spécialisée sur la production artistique des xv^e et xvii^e siècles.

Georges de La Tour (1598-1652). Le bûcheur à l'ax de corrau, Musée de Louvre, Paris

ISBN 978-2-7535-2773-7

PUR Réseau des Universités OUEST ATLANTIQUE
www.pur-editions.fr



PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DU CELLAM, DU LABORATOIRE CALEM ET LE LED SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DE L'UNIVERSITÉ RENNES2.



9 782753 527737

18 €

www.pur-editions.fr