



Les débats des humanistes sur la finalité de l'art

Virginie Leroux
École Pratique des Hautes Études, Paris

THE HUMANISTS' DEBATES ON THE FINALITY OF ART

The question of the *telos* of art, understood as a term or as a purpose, occupies a key position in the theoretical writings of the humanists. During the Renaissance, the death of art had a heuristic value: it gave meaning to the notion of the “rebirth of the arts”; it legitimized the work of art historians, such as Vasari's *Lives*, which were written to compensate for the death of works of art and artists, and it stimulated the legitimization undertakings that accompanied the artistic and poetic revival. The theorists of poetic art thus set out to demonstrate the usefulness of poetry but also to determine its specificity and its own purpose. The Naples school contributed to the popularization of the concept of *admiratio*, while the dissemination of Aristotle's *Poetics* favored the spread of the concepts of *mimesis* and *catharsis*. *Mimesis* is therefore often considered as an “internal purpose” and subordinated to an “ultimate purpose” which consists in teaching by giving pleasure. *Catharsis* allows the development of a therapy for the passions and the legitimization of literary genres contested by Plato or Boethius. However, it is condemned by some who prefer a pedagogy of example that intends to clearly formulate moral rules. Indeed, while the aesthetic purpose of poetry is taken into account, the ethical purpose takes precedence.

KEYWORDS:

Death of Art; Renaissance; Purpose of Poetry; *Admiratio*; *Mimesis*; *Catharsis*

MOTS-CLÉS :

Mort de l'art ; Renaissance ; finalité de la poésie ; *admiratio* ; *mimesis* ; *catharsis*

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.11>

La question de la fin de l'art, entendue comme terme ou comme finalité, occupe une place déterminante dans les écrits théoriques des humanistes. Une des distinctions qui ont été faites entre ce que les médiévistes ont appelé la Renaissance du XII^e siècle et celle qui eut lieu au XV^e et au XVI^e siècle, est que, comme l'a souligné Jacques Verger, au XII^e siècle, les contemporains ont certes éprouvé un désir de rénovation et de réformation, mais ils ne pensaient pas qu'il s'agissait d'une renaissance car l'Antiquité n'était pas morte¹. Ils vivaient dans une continuité avec les Anciens. La Renais-

1 Verger, Jacques. *La Renaissance du XII^e siècle*. Paris : Cerf, 1996, p. 25.



sance moderne proclame, au contraire, la mort de l'Antiquité, et veut la réinventer en s'arrachant à un passé immédiat que certains vont appeler, à partir du XVI^e siècle, le Moyen-Âge². Giorgio Vasari, par exemple, dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, met l'accent sur l'appétit dévorant du temps qui ronge non seulement les œuvres mais aussi le nom de tous les artistes dont le souvenir n'a pas été préservé par les écrivains. C'est ainsi qu'il évoque dans la vie du peintre Cimabue l'extinction complète des artistes dans la Florence du début du XIII^e siècle :

L'interminable déluge de maux qui avait englouti et noyé la malheureuse Italie n'avait pas seulement ruiné tous les édifices dignes de ce nom, mais aussi, ce qui était plus grave, réduit à néant le nombre des artistes³.

Les *Vies* décrivent la renaissance de l'art et son perfectionnement en trois âges, mais elles sont composées pour compenser la double mort à laquelle succombent les artistes — une perte physique qui concerne leurs corps et/ou leurs œuvres et une seconde mort qui concerne l'oubli de leur nom.

Dans le traité de poétique qu'il compose lui aussi dans les années 1540-1550, Jules-César Scaliger concilie une courbe de croissance biologique et un schéma cyclique pour distinguer cinq âges poétiques⁴ : le premier, celui des timides essais, comprend Plaute et Térence, le second correspond à l'âge du plein épanouissement de la poésie latine qui culmine en Virgile, le troisième marque un fléchissement notable chez Martial, Juvénal, Silius Italicus et Stace, le quatrième âge, qui comprend les poètes du début de l'ère chrétienne, correspond à la vieillesse et le cinquième âge, consacré aux poètes néo-latins, est décrit comme une Renaissance après une quasi-mort⁵ :

Mais en vérité, longtemps après, comme morte dans l'intervalle, elle se redressa enfin, presque tout à coup assez superbe, telle un second Tagès. Car, reconnaissante, elle eut beau, semble-t-il, commencer une nouvelle enfance avec Pétrarque et devoir au soin de Philelphe ses progrès fort brillants, je pense néanmoins qu'à cette époque elle n'était pas faible ; le fait est reconnu, grâce à des talents très illustres ayant recouvert presque aussitôt toutes ses forces, elle put rivaliser avec la meilleure poésie de l'Antiquité⁶.

2 Voir Le Gall, Jean-Marie. *Défense et illustration de la Renaissance*. Paris : PUF, 2018, p. 151-164.

3 Vasari, Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Arles : Actes Sud, « Thesaurus », 2005, vol. I, p. 17.

4 Sur ce schème, voir notamment Fumaroli, Marc. « Jules-César Scaliger et le schème historiographique dans la *Poétique* ». In Balavoine, Claudie — Laurens, Pierre. *La Statue et l'Empreinte. La Poétique de Scaliger*. Paris : Vrin, 1986, p. 7-15.

5 C'est en Italie dans les *Vies de Dante et de Pétrarque*, composées par Boccace et par Filippo Villani que se formalise cette affirmation d'une rupture et d'une fin, suivie d'une Renaissance. Voir notamment Bartuschat, Johannes. *Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles) : contribution à l'histoire du genre biographique*. Ravenna : Longo, 2007, p. 106-118.

6 Caillou, Catherine. *Le Livre VI de la Poétique de Jules-César Scaliger (Hypercriticus)*. Traduction et étude, thèse dactylographiée. Poitiers, 1988, p. 3. Pour le texte latin, voir Scaliger, Jules-César. *Poeticæ libri septem*. Lyon : A. Vincent, 1561, p. 295A-B.



La comparaison avec Tagès n'est pas choisie au hasard : ce dieu étrusque adopté par les Romains sortit un jour d'une motte de terre, sous la charrue d'un laboureur. Il avait la taille d'un nain, mais dès sa naissance et malgré son apparence d'enfant, il fit entendre des paroles d'une profonde sagesse : c'est lui qui enseigna aux Étrusques la divination et l'haruspicine. Comme Tagès, Pétrarque et Philelphe ont déjà suffisamment de talent pour dépasser certains Anciens. Le Moyen Âge avait une conception linéaire du temps, tandis que la Renaissance met en scène une temporalité faite de cé-sures si bien qu'elle est peut-être avant tout, pour reprendre une expression d'Eugénio Garin, cette « obscure prise de conscience d'une fin⁷ ».

Or l'exaltation du renouveau des arts et des lettres s'accompagne d'une réflexion sur la finalité de ces arts. Je me concentrerai sur celle qui concerne l'art poétique. Dans un premier temps, elle est corrélée à celle de l'utilité de la lecture des poètes dans un contexte de défense institutionnel. Au XIII^e siècle en effet, la grammaire est privée de l'interprétation des auteurs et subordonnée à la logique et à la dialectique et les scholastiques, à commencer par Thomas d'Aquin, dénigrent la poésie, assimilée à des fables mensongères et païennes⁸. C'est en réaction à cette éviction, puis pour légitimer la composition de poèmes imités des anciens, que se sont développés des argumentaires de défense de la poésie qui mettent en avant sa fonction civilisatrice et son utilité civique, pédagogique et morale selon des modalités variées : Boccace ou Cristoforo Landino prescrivent une interprétation allégorique qui dévoile le sens profond des fables et des œuvres païennes ; le néo-platonicien Marsile Ficin désamorce la condamnation platonicienne des poètes en jouant des ambiguïtés du texte de Platon : il exalte le poète inspiré qui révèle de divins secrets et célèbre la *prisca theologia* ou antique théologie qui consacre une sagesse oraculaire des Anciens. Les poètes pédagogues, comme Ange Politien, alimentent, sous l'impulsion notamment de la redécouverte des théories pédagogiques de Quintilien, la conception d'un *poeta doctus*, un poète savant, dépositaire de tout le savoir, aussi bien linguistique qu'encyclopédique. Ces défenses répondent à la violence de l'actualité intellectuelle et religieuse puisqu'en 1497, Savonarole et ses disciples ont brûlé les livres de Boccace et de Pétrarque sur un bûcher des Vanités. Les humanistes justifient donc l'utilité civique de la poésie comme instrument de célébration et vecteur de savoirs divers. Certains poéticiens cependant s'attachent à identifier une finalité proprement poétique. L'explicitation de la finalité esthétique de la poésie s'affine, tandis que l'aristotélisme poétique qui se développe autour des années 1540 à 1560 conduit à reproblématiser la question de la fin de l'art poétique en accordant un rôle nouveau à la *mimesis* et à la *catharsis* que les humanistes soumettent à des interprétations variées. Si ces apports théoriques conduisent à une complexification des débats, il n'est pas évident que cette complexification permette d'échapper à la dichotomie formulée par Horace dans l'*Art poétique* (v. 344-345), entre l'utilité d'un côté et la douceur ou la délectation, de l'autre.

7 Garin, Eugénio. *Moyen Âge et Renaissance*. Paris : Gallimard, 1969, p. 75.

8 Voir Leroux, Virginie — Sérís, Émilie. *Théories poétiques néo-latines*. Genève : Droz, 2018, p. 12-28 et 858-866 et Leroux, Virginie. « Le discours théorique de la légitimité politique de la poésie chez quelques poéticiens et pédagogues du XVI^e siècle ». In Catellani-Dufrêne, Nathalie — Perrin, Michel. *La Lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 311-323.

DÉTERMINER L'OFFICIUM PROPRE DE LA POÉSIE : BEAUTÉ, EXCELLENCE ET ADMIRATIO

Dans le dialogue intitulé *Actius*, paru en 1507, le napolitain Giovanni Pontano assigne au poète la place qui était celle de l'orateur dans la pensée de Cicéron en reprenant à son compte l'argumentation du *De oratore* : le poète omniscient est grand parce qu'il domine toute la connaissance et la poésie est la mère nourricière de toutes les disciplines. Cependant, s'il assume les trois fonctions de l'orateur : enseigner, plaire et émouvoir, le poète s'en distingue par l'excellence et par une fin ou fonction spécifique qui consiste à susciter l'admiration de son auditoire et à pratiquer une poétique de l'émerveillement :

Naturellement, le but de l'orateur est de persuader le juge, celui du poète, de susciter l'admiration chez qui l'écoute et même le lit à haute voix : si le premier fait des efforts pour la victoire, le second c'est pour la renommée et la gloire, seul objectif, semble-t-il, à être recherché, au plus haut point, par ce genre d'écrivains. [...] Par conséquent, ébranlé par ces arguments, je donne mon adhésion à l'avis de notre Vieillard, que le but ou le devoir du poète est de parler bien et de façon excellente pour susciter l'admiration⁹.

L'exigence d'excellence est aussi une exigence esthétique qui implique magnificence et exception permanente, tant en ce qui concerne l'invention que la disposition ou l'élocution. De fait, alors que la rhétorique est asservie à une cause, la poésie n'a d'autre finalité que la perfection de l'art. Une telle poétique prend sens dans le contexte élitiste spécifique de l'académie napolitaine, une société de poètes qui se réunissaient pour pratiquer leur art dans une émulation mutuelle¹⁰.

Girolamo Fracastor développe cette question de l'*officium* propre du poète dans le dialogue *Naugerius siue de poetica* qui met en scène deux amis de Fracastor représentant chacun un aspect de sa personnalité. Le mathématicien et astronome Bardulone incarne le scientifique, tandis que le vénitien Navagero représente l'homme de lettres. Le principal objet du traité est de définir la fin de la poésie. Prenant ses distances avec les lectures moralisantes de la plupart des commentateurs de la *Poétique*, Fracastor met l'accent sur les notions de beauté et de plaisir et s'inscrit ainsi dans une tradition de l'effet plaisant héritée de Démétrios et de Denys d'Halicarnasse, et largement développée par Pontano dans l'*Actius* :

Navagero. — Le poète est celui dont le devoir (*officium*) et le but (*finis*) seront de ne négliger aucun des procédés qui rendent le langage simplement beau et parfait (*simpliciter pulchrum ac perfectum*), mais je vois — à moins que je ne

9 Pontano, Giovanni. *Actius de Numeris Poeticis et lege Historiae*. Naples : S. Mayr, 1507, fol. 2v^o-3r^o et *Dialogue*. Übersetzt von Hermann Kiefer. München : W. Fink, 1984, p. 496-500. Sauf mention contraire, les traductions sont nôtres.

10 Voir Deramaix, Marc. « *Excellentia et admiratio* dans l'*Actius* de Giovanni Pontano », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 99, 1987, vol. I, p. 171-212.



me trompe en interprétant mal l'expression de ton visage — que tu as quelque doute¹¹.

L'utilisation du langage dans une forme universellement et absolument belle est la fin essentielle du poète qui comprend aussi en elle les autres fins ajoutées que sont l'utilité ou l'admiration du lecteur. De fait, si l'esthétique prime, elle n'est pas séparable de l'éthique. Le poète vise le vrai en tant qu'il est philosophe et le beau en tant qu'il est poète. De même, à la fin du siècle, Antonio Riccoboni distingue une finalité interne (*interior finis*), la *fabula* ou intrigue, d'une autre finalité qui est le plaisir que procure la *fabula* (*fabulosa delectatio*¹²). Le profit moral n'est pas évacué mais il est relégué au second plan, apporté *per accidens*. Si les humanistes restent attachés à la défense de l'utilité de la poésie, ils envisagent cependant l'autonomie de ce type de discours et ouvrent la voie à une conception moderne de l'esthétique.

LA FINALITÉ MIMÉTIQUE DE LA POÉSIE

Le premier commentaire de la *Poétique* d'Aristote qui paraît en 1548, dû à Francesco Robortello, s'ouvre sur un développement liminaire consacré à la matière et à la fin de la faculté poétique (*De materie et fine poeticae facultatis*). L'accent y est mis sur la *mimesis* :

Par conséquent quelle autre finalité donnerons-nous à la faculté poétique si non celle de plaire par la représentation, la description, l'imitation de toutes les actions humaines, de tous les mouvements, de tout ce qui est tant animé qu'inanimé ? Et puisque cette imitation et cette représentation se font par l'intermédiaire du discours, nous disons que dans la poétique la finalité est la parole qui imite, comme dans la rhétorique elle est la parole qui persuade¹³.

Le plaisir pris aux représentations qui, au chapitre 4 de la *Poétique* d'Aristote, est présenté comme une cause (*aitia*) expliquant la naissance de l'art poétique devient chez Robortello une finalité de la faculté poétique. Or, le plaisir est inséparable de l'utile et Robortello se fonde sur l'image de la représentation comme « miroir de la vie », attribuée à Cicéron par Donat¹⁴, pour conférer à la notion aristotélicienne de *mimèsis* la connotation éthique, épидictique et parénétiq ue associée au miroir. Robortello

11 Fracastor, Jérôme. *Opera*. Venise : F. Giunta, 1555, fol. 160B-D. Voir aussi la traduction anglaise de R. Kelso, *Naugerius siue De poetica dialogus*. Urbana : University of Illinois Press, 1924, p. 64.

12 Riccoboni, Antonio. *Paraphrasis in Poeticam Aristotelis [...]*. Padoue : Paulus Meietus, 1587, p. 4.

13 Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*. Introduction, édition et traduction par Sylvaine Poujade. Thèse de doctorat dactylographiée, Rennes, 2018, vol. 1, p. 32-33.

14 *Comoediam autem Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*. Donat. *De Comoedia et tragoedia*. In Lawton, Harold Walter. *A Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Westport : Greenwood Press, 1972, p. 13.



énumère donc les utilités distinctes qu'apportent les imitations variées : l'imitation des vertus incite à ces vertus, l'imitation des vices détourne de ces vices, l'imitation des choses effrayantes et des dangers diminue l'audace des hommes, tandis que ce qui est digne de pitié les conduit à la mansuétude. C'est pour cette raison, conclut-il, que Strabon, contre Eratosthène qui soutenait que les poètes charmaient certes, mais n'étaient pas utiles, affirme que les poètes sont des maîtres et des directeurs de vie, que les Anciens appelaient autrefois des précepteurs.

Jules-César Scaliger subordonne de même la finalité mimétique de la poésie à une finalité morale. Dès la première page des *Poetices libri septem*, il définit la poésie comme l'art d'imiter mais il s'agit là d'une fin médiane (*finis [...] medius*), subordonnée à une fin ultime qui consiste à enseigner en procurant du plaisir (*docendi cum delectatione*¹⁵). Au début du livre II, il explicite la finalité mimétique de la poésie en convoquant à la fois les idées platoniciennes et les quatre causes d'Aristote. Comparant une statue de César à un poème sur ce dernier, il distingue ainsi la matière de la statue (bronze ou marbre) de l'objet représenté, César, qui est le sujet et la fin de l'art. C'est alors qu'il convoque les Idées platoniciennes pour identifier la forme à la fin :

C'est pourquoi, de même que l'Idée est la forme de la chose que nous connaissons, ainsi la chose devra être considérée comme la forme de la peinture, de la statue, du discours, théorie dont, selon moi, il ne faut pas s'écarter. Elle s'accorde, en effet, sur ce point avec la démonstration aristotélicienne par laquelle on comprend qu'une représentation des thermes existe dans l'esprit de l'architecte avant qu'il n'édifie les thermes, car la forme (*forma*) est la même chose que la fin (*finis*). Une fois la forme introduite dans la matière, le processus de génération, pour ce qui est de la nature, et le processus de fabrication, pour ce qui est de l'art, s'achèvent¹⁶.

Aristote et Platon convergent donc et le recours au domaine de l'architecture assimile la forme idéale à la vision qui réside dans l'esprit de l'architecte ou du poète, tandis que le terme du processus créatif correspond à l'introduction de la forme dans la matière, autrement dit à la réalisation de la cause finale. Or dans la deuxième section du livre VII, Scaliger revient sur l'exclusivité de la finalité mimétique et, contestant Aristote¹⁷, il dénonce les absurdités de sa définition en arguant notamment du fait qu'une grande part de la poésie lyrique n'a rien de mimétique. Alors qu'au début de son traité, il faisait de l'imitation une « fin médiane », il affirme désormais que « la fin de l'art poétique n'est pas l'imitation, mais un enseignement agréable grâce auquel les impulsions morales sont conduites à une droite raison pour que de là, l'homme atteigne l'activité parfaite que l'on nomme Béatitude¹⁸ ». Si Scaliger prend ses distances

15 *Poetices libri septem*. Lyon : A. Vincent, 1561, I, 1, p. 1B.

16 *Op. cit.*, p. 55A.

17 Sur les rapports problématiques de Scaliger avec Aristote, voir Weinberg, Bernard. « Scaliger versus Aristotle on *Poetics* », *Modern Philology*, 39, 1942, p. 337-360.

18 « Non est poetices finis imitatio, sed doctrina iucunda, qua mores animorum deducantur ad rectam rationem ut ex iis consequatur homo perfectam actionem quae nominatur Beatitude. » *Poetices libri septem*, VII, 2, *op. cit.*, p. 347A.



avec la *Poétique* d'Aristote, c'est cependant l'*Éthique à Nicomaque* qu'il convoque implicitement lorsqu'il identifie activité parfaite, c'est-à-dire l'activité de l'intellect, et bonheur.

ÉMOTIONS ET THÉRAPEUTIQUE DES PASSIONS

La diffusion de la *Poétique* d'Aristote contribue aussi à faire de la *catharsis* une finalité de la poésie. Alessandro de Pazzi, dont la traduction latine de la *Poétique* d'Aristote sert de support aux commentaires concurrents de Francesco Robortello (1548) et de Vincenzo Maggi (1550), rétablit la métaphore médicale de la purgation dans la fin de la définition de la poésie qui figure au chapitre 6 de la *Poétique* d'Aristote :

Tragoedia est imitatio actionis illustris, absolutae, magnitudinem hebentis, sermone suaui, separatim singulis generibus in partibus agentibus, non per enarrationem, per misericordiam uero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans¹⁹.

La tragédie est l'imitation d'une action illustre, menée à son terme, ayant une certaine étendue, au moyen d'un style doux, dont chaque espèce est utilisée séparément dans les parties de l'œuvre ; par des personnages en action et non par la narration, elle purge, par la pitié et par la crainte, les passions de ce genre.

Cette « thérapeutique des passions » a suscité des interprétations extrêmement variées, autorisées par l'ambiguïté de la formulation de la *Poétique* — *tôn toioutôn pathēmatôn katharsin* [la purification des passions de ce genre] — dans laquelle *ton pathēmatôn* peut être un génitif objectif ou subjectif et renvoyer ou non à la crainte et à la pitié²⁰. L'équivoque porte à la fois sur l'objet de la purgation et sur sa nature. Les deux premiers commentateurs jouent de cette ambiguïté pour proposer des interprétations distinctes. Robortello rapproche la *catharsis* tragique de la *catharsis* musicale et religieuse décrite au livre VIII des *Politiques* et la caractérise comme « un soulagement mêlé de plaisir » qui se produit chez ceux qui sont en proie à la pitié et à la

19 *Aristotelis poetica, per Alexandrum Paccium, patricium Florentinum, in Latinum conuersa*. Venise : Jacob Bogard, 1536, fol. 9v°.

20 Pour une synthèse sur la question, on consultera notamment Kappl, Brigitte. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin-New York : De Gruyter, 2006, p. 266–311 ; Chevrollet, Teresa. « *Che cosa è purgare ? : la catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance* », *Études Epistémè*, 13, printemps 2008, p. 37–68 ; Blocker, Deborah. « *Élucider et équivoquer : Francesco Robortello (ré)invente la catharsis* », *Les Cahiers du CRH*, 33, 2004, *Stratégies de l'équivoque*, mis en ligne le 19 novembre 2008. URL : <http://ccrh.Revues.org/index250.html> ; et Darmon, Jean-Charles. *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question. 4–5 juin 2010*. Paris : Hermann, 2011. Les textes ici évoqués sont présentés et traduits dans Leroux, Virginie — Sérís, Émilie. *Théories poétiques néo-latines, op. cit.*, p. 691–719.



crainte, deux passions très pénibles (*grauissimis animi perturbationibus*²¹). Il propose ensuite une interprétation qui assimile la *catharsis* aristotélicienne à un remède homéopathique qui permet d'endurcir les hommes et d'encourager les spectateurs (VI, 223b-d). Vincenzo Maggi conteste cette interprétation homéopathique selon laquelle la tragédie purge l'âme de la crainte et de la pitié pour proposer une interprétation allopathique selon laquelle la crainte et la pitié sont des opérateurs ou des catalyseurs qui permettent l'éradication des autres passions. Il attribue ainsi comme fin à la tragédie de purger chacune des passions semblables à la crainte et à la pitié, comme la Colère, l'Avarice et la Luxure, que, dans une optique tridentine, il orthographie avec une majuscule, à l'instar des péchés capitaux²².

Dans le dialogue *De poeta*, paru en 1559, Antonio Sebastiano Minturno concilie ces diverses interprétations de la *catharsis* et les convoque notamment en réaction à la condamnation platonicienne des poètes. Dans le livre I, le platonicien Gauricus met en question l'utilité de la tragédie et ironise sur une médecine de l'âme qui suscite les plus vives émotions et sur une expiation des crimes qui consiste à les donner en exemples aux spectateurs²³. Pour réfuter ces critiques, l'aristotélicien Vopisco assimile la *catharsis* à « une sorte de choc entre poison et remède » qui provoque dans le corps un mouvement purgatif et développe, comme Robortello, une conception homéopathique et mithridatique de la *catharsis*, conçue comme une accoutumance et une endurance aux malheurs de l'existence, qui confère à la tragédie une fonction prophylactique. Cependant, il intègre aussi à sa défense de la tragédie l'interprétation allopathique de Maggi, rappelant que la crainte et la pitié contribuent à l'éradication des passions puisque la représentation des malheurs des hommes vicieux incite à fuir leurs vices²⁴. Or, au début du livre III du *De poeta*, consacré à la tragédie, Vopisco associe cette thérapeutique des passions avec les fonctions traditionnellement dévolues à l'orateur :

C'est pourquoi, bien que ce soit, comme l'a enseigné Sannazar, le propre de tous les meilleurs poètes de s'exprimer en vers de façon à prouver, charmer et émouvoir, ces qualités appartiennent aussi en propre au poète tragique qui vise, comme cela fut d'après moi abondamment prouvé lors de notre discussion d'hier, à purifier des passions (*a perturbationis expiet*) les esprits des auditeurs. En effet, outre le fait qu'il enseigne une fable de son plein droit si l'on peut dire, ce que fait aussi le poète comique, il propose aussi un miroir de la vie et reproduit les caractères de ceux qui semblent l'emporter notamment par leur dignité, leur puissance et les avantages de leur fortune, mais

21 Voir Platon, *Politiques* 8, 1342a5-16 et Robortello, Francesco. In *librum Aristotelis. De arte poetica explicationes*. Florence : L. Torrentino, 1548, p. 53.

22 Lombardi, Bartolommeo — Maggi, Vincenzo. In *Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes*. Venise : V. Valgrisi, 1550, p. 98. Sur l'influence de la Contre-Réforme sur Maggi, voir Bisanti, Enrico. *Vincenzo Maggi, interprete « tridentino » della Poetica d'Aristotele*. Brescia : Accad. Di Scienze Lettere ed Arti, 1991. Teresa Chevolet note que Maggi remplace la *catharsis* par une sorte de *caritas* chrétienne, *op. cit.*, p. 43.

23 Minturno, Antonio Sebastiano. *De poeta*. Venise : F. Rampazzeto, 1559, p. 61.

24 *De poeta*, *op. cit.*, p. 63.



tombent dans le malheur le plus extrême par une erreur humaine : le but de cette représentation est que nous constatons qu'il ne faut pas se fier au flux de la prospérité et qu'ici-bas, il n'est chose si durable et si stable qu'elle ne soit caduque et mortelle, chose si ferme et si solide qu'elle ne puisse être renversée, situation si heureuse qu'elle ne puisse être misérable, si élevée qu'elle ne puisse être abaissée au plus bas degré ; l'objectif est aussi qu'en voyant chez autrui un si grand revers de fortune, nous veillions à ce qu'aucun dommage ne nous atteigne sans que nous l'ayons prévu et attendu et que, si nous subissons un malheur, puisqu'il est conforme à la nature humaine d'en subir beaucoup, nous le supportons du moins avec résignation. Ce même poète, pour passer sous silence cette douceur qui s'obtient par l'agrément, la grâce, l'ornementation et l'élégance du style, charme tout particulièrement par le chant et le spectacle. Il n'expose pas les événements sans charmer et ne trouble pas (*perturbat*) sans provoquer de plaisir. Il ébranle l'esprit, l'emporte en l'aiguillonnant par l'élan des mots et la gravité des pensées et le trouble (*permouet*) avec impétuosité, provoquant un étonnement admiratif (*admiratiōnem*) et suscitant en lui la crainte ou la pitié ou ces deux sentiments²⁵.

L'effet tragique est ainsi caractérisé d'une part par les termes *mouere* et *perturbare* qui ont tous deux une acception poético-rhétorique et une acception médicale et thérapeutique. Le poète émeut, en effet, en suscitant les émotions tragiques : crainte et pitié, cette dernière se trouvant tout particulièrement valorisée puisqu'elle est désormais une vertu théologale qui est « humaine et naturelle et du coup agréable²⁶ ». À ces deux émotions Minturno ajoute l'*admiratio* dont Pontano a, comme on l'a vu, fait la fin spécifique du poète mais qui s'apparente aussi ici au *thaumaston* aristotélicien, c'est-à-dire l'« effet de surprise » qui contribue à la fois au plaisir littéraire et à sa valeur cognitive et dont l'exemple canonique est la chute de la statue de Mitys qui tua son assassin, un hasard qui « finalisé après coup, prend des allures de destin²⁷ ». Or, *mouere* a aussi une acception médicale — secouer l'esprit pour entraîner l'expulsion de ses vices ou pour l'accoutumer aux secousses de la vie. De même, le terme *perturbare* évoque à la fois la *peristasis* caractéristique de l'action tragique et le trouble cathartique qui consiste précisément à ressentir les passions (*perturbationes*) que sont la crainte et la pitié. La *catharsis* réalise donc l'exigence cicéronienne du *docere, delectare, mouere* et l'exigence pontanienne de l'excellence poétique qui consiste à susciter l'admiration de l'auditeur. L'armature rhétorique demeure ; cependant, la finalité éthique ne réside plus seulement dans la transmission de valeurs ou de savoirs, mais dans l'expérimentation d'une émotion thérapeutique qui légitime l'intégration de la laideur et du mal dans le champ littéraire. Notons toutefois que tous les poéticiens ne reconnaissent pas la vertu thérapeutique du choc et de l'émotion : Jules-César Scaliger, par exemple, évacue la *catharsis* de sa poétique et accorde le premier rôle à la

25 *De poeta*, op. cit., p. 198–227.

26 Lombardi, Bartolommeo — Maggi, Vincenzo. In *Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes*, op. cit., p. 98 : *Humanum ac naturale est misereri*.

27 Frazier, Françoise. *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2010, p. 64.

vertu de l'exemple et au discours épideictique qui opère la correction ou l'adoucissement de la passion. C'est aux sentences qu'il revient de formuler les leçons tragiques et de traduire l'action dramatique particulière en termes de classes morales manipulables²⁸.

D'autres, au contraire, mettent l'accent sur le plaisir, ainsi Giovan Battista Pigna (1529–1575) dans le commentaire sur *l'Art poétique* d'Horace qu'il fit paraître en 1561. La section 58 du commentaire est consacrée à la fin de l'art poétique. Pigna commence par rappeler le précepte horatien qui associe utilité et plaisir, puis parmi les arguments développés, il aborde la *catharsis* tragique :

En troisième lieu, elle charme tout en étant utile, mais le charme est supérieur. Quatrièmement elle ne purge pas parce que nous ressortons plus prudents et parce que les émotions nous enseignent le malheur de la vie humaine et limitent l'orgueil de la nôtre, mais parce que, tandis que nous sommes absorbés par le spectacle, l'esprit malade se rétablit et se libère des pensées difficiles de sorte que l'esprit est délivré de tout souci : c'est pourquoi il est purgé²⁹.

Pigna conteste ainsi l'interprétation morale de la *catharsis* formulée par ses prédécesseurs et notamment par Robortello, Maggi et Minturno pour mettre l'accent sur la récréation opérée par la tragédie et envisage de la même manière une *catharsis* comique qui contribue au délassement conçu comme « soulagement accompagné de plaisir ». Pourtant, si le charme et le plaisir sont privilégiés, ils sont encore une fois envisagés dans leur dimension sociale puisqu'il s'agit pour l'homme de se délasser et de se délivrer des soucis, ce qui correspond à l'antique vertu d'*eutrapelia* qui permet de se détendre après un excès de tension ou de fatigue.

L'enrichissement des fonctions traditionnelles assignées à l'art oratoire ou de l'*utile dulci* horatien, qu'il mette l'accent sur la beauté, la perfection et l'admiration, sur la mimesis ou sur le rôle cathartique des émotions, préserve donc les deux finalités, récréative et morale, de l'art poétique.

L'ART A-T-IL UN FUTUR QUAND LA PERFECTION A ÉTÉ ATTEINTE ?

Les finalités définies par les poéticiens qui conjuguent perfection, admiration, gloire du poète, représentation mimétique et production d'émotions, s'appliquent parfaitement aux artistes dont Vasari retrace les vies. Or, dans le dernier chapitre de *La Madone du futur*, intitulé « L'œuvre d'art et le futur historique », Arthur Danto s'appuie sur la Vie de Michel-Ange par Vasari pour interroger le futur de l'art quand le point de perfection a été atteint. Vasari décrit, en effet, l'intervention divine qui voyant les efforts des grands esprits industriels pour imiter la grandeur de la nature par

28 « Il existe deux catégories de sentences et toutes deux doivent étayer toute la tragédie. Elles sont en effet comme les colonnes ou les piliers de tout cet édifice ». *Poetices libri septem*, III, 96, *op. cit.*, p. 145A.

29 *Poetica Horatiana*. Venise : Vincenzo Valgrisi, 1561, p. 74–76.





l'excellence de l'art envoya un esprit démontrant à lui seul où était la perfection de tous les arts³⁰. Le génie de Michel-Ange est décrit comme inégalable et confronte ses contemporains à une « limite de l'art » (*l'estremità dell'arte*). Arthur Danto voit dans ce récit encomiastique de Vasari qui vise à célébrer la primauté de Florence, le modèle de l'épopée chrétienne ; c'est le récit d'une annonce et d'une révélation, qui postule la fin d'une histoire définie comme effort cumulatif en vue d'atteindre une perfection représentationnelle, incarnée par un intercesseur divin né dans les environs de Florence :

De toute manière, si l'on envisage l'art venant après Michel-Ange dans le cadre d'une histoire dont le point de butée est constitué par le plafond de la chapelle Sixtine et *Le Jugement dernier*, il ne peut être que post-historique. Certes, on créa encore beaucoup d'œuvres artistiques après cette date, et on ne peut donc pas dire que l'histoire de l'art s'est arrêtée, mais plutôt qu'elle était arrivée à sa fin conçue en tant que détermination interne³¹.

Chez Jules-César Scaliger, c'est un poète du passé, Virgile qui représente la perfection de l'achèvement. Dans la présentation critique des poètes qui constitue le livre VI des *Poetices libri septem*, les cinq âges que j'ai évoqués au début de mon article ne se succèdent pas selon la chronologie mais selon un mouvement ascendant qui s'achève sur l'autel de Virgile, hors concours, qui, en raison de sa perfection, ne se voit consacrer aucune étude hypercritique :

Hic et Aras statuimus quae ex suo modo finem imponat progressus nostris.

Nous avons établi ici l'autel de Virgile qui, à sa manière, impose une fin à notre progression³².

Comme le note Claudie Balavoine, l'expression est lourde d'ambiguïté puisqu'elle peut dire aussi bien l'arrêt des progrès que l'arrêt des pas : l'autel supprime tout espoir de surpasser le divin poète³³. Cependant, Scaliger ne condamne pas l'entreprise de Maffeo Veggio qui publia à Venise en 1471 un *Aeneidos supplementum* menant le récit jusqu'à l'apothéose d'Enée et il en mentionne même certains passages dans lesquels on peut trouver des « traces de l'éclat virgilien³⁴ ». Il n'est donc pas impie de poursuivre l'œuvre du divin poète. Bien plus, reprenant de Macrobe (*Saturnales*, V, 1, 19) l'idée d'un « Virgile-univers », Scaliger fait de l'œuvre de Virgile une seconde nature (*Poetices libri septem*, III, 11, 95b) et un modèle proposé comme norme aux futurs

30 Vasari, Giorgio. *Les Vies*, op. cit., vol. 2, p. 184.

31 Danto, Arthur. *La Madone du futur*, traduction par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, 2003, p. 560

32 *Poetices libri septem*, VI, 7, op. cit., p. 345.

33 Balavoine, Claudie. « La Poétique de J.-C. Scaliger : pour une mimèsis de l'imaginaire ». In Balavoine, Claudie — Laurens, Pierre. *La Statue et l'Empreinte. La poétique de Scaliger*. Paris : Vrin, 1986, p. 108-110.

34 *Poetices libri septem*, VI, 4, Lyon : A. Vincent, 1561, p. 303.

poètes. L'imitation de Virgile remplace donc la *mimesis*³⁵. Si la perfection virgilienne initie dans l'Antiquité une dégénérescence, elle devient un idéal à imiter pour les poètes de la Renaissance.

La valeur heuristique de la mort de l'art est indéniable : elle donne sens à la notion de « renaissance des arts », incarnée pour la peinture par Cimabué et pour la poésie par Dante, elle légitime les travaux des historiens de l'art, par exemple les *Vies* de Vasari conçues pour compenser la mort des œuvres et des artistes, et elle stimule les entreprises de légitimation qui accompagnent le renouveau artistique et poétique. Les théoriciens de l'art poétique s'attachent ainsi à démontrer l'utilité de la poésie mais aussi à préciser sa spécificité et sa finalité propre en la distinguant d'autres arts du langage comme la rhétorique ou l'histoire. L'école de Naples contribue à la popularisation du concept d'*admiratio*, tandis que la diffusion de la *Poétique* d'Aristote favorise la diffusion des concepts de *mimesis* et de *catharsis* et conduit à réinterpréter le concept d'*admiratio* : Pontano et Fracastor l'associent à la nécessaire excellence de la poésie qui vise la perfection et la beauté, tandis que Minturno l'identifie au *thaumaston* aristotélicien pour rendre compte du choc et de l'étonnement qui caractérise l'effet tragique. Si la *mimesis* concerne la cause finale de l'art, au sens aristotélicien, l'*admiratio* et la *catharsis* relèvent de ses effets. La *mimesis* est donc souvent considérée comme une « fin interne » et subordonnée à une « fin ultime » qui consiste à enseigner en procurant du plaisir. La *catharsis* permet d'élaborer une thérapie des passions et de légitimer des genres littéraires contestés par Platon ou Boèce, comme la tragédie. Elle est cependant condamnée par certains au nom d'une pédagogie de l'exemple qui entend formuler clairement les règles morales. De fait, si la finalité esthétique de la poésie est prise en compte, la finalité éthique prime.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristotelis poetica, per Alexandrum Paccium, patricium Florentinum, in Latinum conuersa. Venise : Jacob Bogard, 1536.
- Balavoine, Claudie. « La Poétique de J.-C. Scaliger : pour une mimésis de l'imaginaire ». In Balavoine, Claudie — Laurens, Pierre (éds.). *La Statue et l'Empreinte. La Poétique de Scaliger*. Paris : Vrin, 1986, p. 108-110.
- Bartolommeo Lombardi — Vincenzo Maggi. *In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes*. Venise : V. Valgrisi, 1550.
- Bartuschat, Johannes. *Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles) : contribution à l'histoire du genre biographique*. Ravenna : Longo, 2007, p. 106-118.
- Bisanti, Enrico. *Vincenzo Maggi, interprete « tridentino » della Poetica d'Aristotele*. Brescia : Accad. di Scienze Lettere ed Arti, 1991.
- Blocker, Déborah. « Éluclider et équivoquer : Francesco Robortello (ré)invente la catharsis », *Les Cahiers du CRH*, 33, 2004, *Stratégies de l'équivoque*, mis en ligne le 19 novembre 2008. URL : <http://ccrh.Revues.org/index250.html> (consulté le 8/11/2021).
- Caillou, Catherine. *Le livre VI de la Poétique de Jules César Scaliger (Hypercriticus)*. Traduction

35 Voir Leroux, Virginie. « Le Virgilianisme à la Renaissance : l'exemple des Poétiques néo-latines ». In Haquette, Jean-Louis — Ueltschi, Karin. *Les Métamorphoses de Virgile : réception de la figure de l'auctor (Antiquité, Moyen Âge, Temps modernes)*. Paris : Champion, 2018, p. 133-147.





- et étude, thèse de 3^e cycle dactylographiée. Poitiers, 1988.
- Chevrolet, Teresa. « *Che cosa è purgare ? : la catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance* », *Études Epistémè*, 13, printemps 2008, p. 37–68.
- Danto, Arthur. *La Madone du futur*. Traduction par Claude Hary-Schaeffer. Paris : Seuil, 2003.
- Darmon, Jean-Charles. *Littérature et thérapeutique des passions : la catharsis en question*. 4–5 juin 2010. Paris : Hermann, 2011.
- Deramaix, Marc. « *Excellentia et admiratio dans l'Actius de Giovanni Pontano* », *Mélanges de l'École Française de Rome*, 99, 1987, vol. I, p. 171–212.
- Fracastor, Jérôme. *Naugerius siue De poetica dialogus*. Trad. R. Kelso. Urbana : University of Illinois Press, 1924.
- Fracastor, Jérôme. *Opera*. Venise : F. Giunta, 1555.
- Frazier, Françoise. *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2010.
- Fumaroli, Marc. « Jules-César Scaliger et le schème historiographique dans la Poétique ». In Balavoine, Claudie — Laurens, Pierre (éds). *La Statue et l'Empreinte. La Poétique de Scaliger*. Paris : Vrin, 1986, p. 7–15.
- Garin, Eugenio. *Moyen Âge et Renaissance*. Paris : Gallimard, 1969.
- Kapfl, Brigitte. *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*. Berlin — New York : De Gruyter, 2006.
- Lawton, Harold Walter. *A Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Westport : Greenwood Press, 1972.
- Le Gall, Jean-Marie. *Défense et illustration de la Renaissance*. Paris : PUF, 2018.
- Leroux, Virginie — Séris, Émilie. *Théories poétiques néo-latines*. Genève : Droz, 2018.
- Leroux, Virginie. « Le Virgilianisme à la Renaissance : l'exemple des Poétiques néo-latines ». In Haquette, Jean-Louis — Ueltschi, Karin. *Les Métamorphoses de Virgile : réception de la figure de l'auctor (Antiquité, Moyen Age, Temps modernes)*. Paris : Champion, 2018, p. 133–147.
- Leroux, Virginie. « Le discours théorique de la légitimité politique de la poésie chez quelques poéticiens et pédagogues du XVI^e siècle ». In Catellani-Dufrène, Nathalie — Perrin, Michel. *La Lyre et la pourpre. Poésie latine et politique de l'Antiquité tardive à la Renaissance*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 311–323.
- Minturno, Antonio Sebastiano. *De poeta*. Venise : F. Rampazzeto, 1559.
- Pigna, Giovan Battista. *Poetica Horatiana*. Venise : V. Valgrisi, 1561.
- Pontano, Giovanni. *Actius de Numeris Poeticis et lege Historiae*. Naples : S. Mayr, 1507.
- Pontano, Giovanni. *Dialoge*. Übersetzt von Hermann Kiefer. München : W. Fink, 1984.
- Riccoboni, Antonio. *Paraphrasis in Poeticam Aristotelis [...]*. Padoue : Paulus Meietus, 1587.
- Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*. Éd. et tr. par Sylvaine Poujade. Thèse de doctorat dactylographiée, Rennes, 2018.
- Robortello, Francesco. *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*. Florence : L. Torrentino, 1548.
- Scaliger, Jules-César. *Poetices libri septem*. Lyon : A. Vincent, 1561.
- Vasari, Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Arles : Actes Sud, « Thesaurus », 2005.
- Weinberg, Bernard. « Scaliger versus Aristotle on Poetics », *Modern Philology*, 39, 1942, p. 337–360.

Virginie Leroux

École Pratique des Hautes Études, Paris (EPHE, PSL)