Utilité et diversité du « romanzo » : Giraldi Cinzio et le contexte français

MAWY
BOUCHARD

Summary: *Great epic theories of the Renaissance, mainly inspired by Aristotelian poetics, do not deal with the most widely spread narrative practice of the sixteenth century. The first theoretician of the novel ("romanzo"), Giraldi Cinzio, whose "pre-aristotelian" conception might seem a little backward, establishes a break between ancient and modern narrative. The two traditions are based on different notions of the text: on the one hand, as an object of contemplation with its own internal logic; on the other hand, as an instrument of edification dedicated to the pleasure of and usefulness to as wide and "diverse" a readership as possible. The Giralidian model is more often observed in France, contrary to what the Pléiade accustomed its readers to believe.*

Du point de vue de l'histoire des formes littéraires, les propositions présentées par Giraldi Cinzio dans son traité *Discorso intorno al comporte dei romanzi*¹ publié en 1554 font partie des solutions perdantes, c'est-à-dire qu'elles ne servent pas à l'instauration d'une discipline littéraire distinctement italienne, en plus de n'annoncer d'aucune façon les développements de l'art pour l'art qui sont au fondement de l'institution littéraire du XIX^e siècle à nos jours. Mais pour peu que l'on s'y attarde et que l'on confronte les observations du théoricien à la pratique française des XVI^e et XVII^e siècles, on découvre dans ce traité des idées propres à une tradition « romanesque » qui précède le renouvellement aristotélicien de la narration, imposé par les commentateurs de la *Poétique*, très nombreux en Italie à partir de 1530. La théorie de Giraldi peut sembler *a priori* moins importante que celles d'un Castelvetro, d'un Vida ou d'un Robortello, principaux commentateurs de la *Poétique* d'Aristote, du fait qu'elle n'est pas explicitement revendiquée par les auteurs consacrés des XVI^e et XVII^e

siècles français et italiens. Mais Giraldi devient intéressant dès que l'on s'aperçoit que ses idées sont néanmoins partout présentes dans les préfaces et avis aux lecteurs de narrations. C'est Aristote et sa *Poétique* qui sont partout revendiqués et célébrés, mais ce sont les propositions de Giraldi que l'on retrouve dans la composition de nombreux romans de l'Ancien Régime.

Les problèmes de Giraldi Cinzio semblent commencer en fait autour d'une guerre de paternité sur sa théorie de la composition des romans. Son disciple, Giovan Battista Nicolucci (dit Pigna), lui montre des signes d'ingratitude, et aurait, selon le principal intéressé, plagié les idées de son maître sur la composition des romans et fait paraître quelques semaines seulement avant le traité de Giraldi, un texte intitulé *I romanzi*². Une polémique éclate entre les deux théoriciens, qui a au fond autant à voir avec le contenu des deux traités, qu'avec la prééminence de l'un des deux théoriciens auprès du duc de Ferrare, protecteur de Giraldi pendant plusieurs années. Mais les deux traités de Pigna et de Giraldi se distinguent fondamentalement dans leurs présupposés ; le premier, se fondant sur une connaissance directe du texte grec, tente d'intégrer les préceptes aristotéliens à sa théorie du roman, alors que le second, moins marqué par l'autorité d'Aristote, tente de s'en éloigner autant que possible. En d'autres termes, Pigna définit l'« essence » de deux types de narration, celles de l'épopée et du roman, tandis que Giraldi explique la différence des narrations épique et romanesque de Homère, Virgile et l'Arioste en termes d'évolution historique.

Pour Giraldi, il n'y a pas d'« essence » du roman, mais plutôt une réflexion sur les fins et les procédés « modernes » (c'est-à-dire chrétiens) de la narration poétique, tout différents de ceux des Anciens. Selon Giraldi, ces critères correspondent précisément à l'utilité, c'est-à-dire à l'enseignement moral et philosophique, et à la diversité des actions représentées et des techniques poétiques³. La narration ne sera profitable que si l'auteur prend soin de mettre le vice et la vertu en évidence pour ses lecteurs, précaution qui, Giraldi le souligne, n'est pas prise par tous les « héroïques grecs et latins »⁴. Le thème de la « diversité », proche parente de la « variété », est plus spécifiquement associé par Giraldi à l'instance du lecteur. Du point de vue de Giraldi, ce sont les destinataires divers qui sollicitent des procédés rhétoriques divers, alors que la *varietas* constituerait, par contraste, un élément esthétique important de l'écriture humaniste qui préconise la virtuosité stylistique. Contrairement à la notion de « *varietas* » qui renvoie surtout à l'objet-récit dans les moindres détails de sa composition, la diversité s'intéresse à la quantité et à la qualité du lectorat visé, puis aux modalités rhétoriques qui lui sont propres (*inventio, dispositio, elocutio*)⁵. La diversité implique en effet un vaste public lecteur, divers aussi bien dans ses composantes socioculturelles que dans ses horizons d'attente esthétiques et philosophiques. Plusieurs institutions ou

champs de compétence se trouvent impliqués par cette idée de diversité. Comme il est question de récit et d'imitation de situations historiques ou vraisemblables pour un lectorat donné, la diversité porte certes sur l'ensemble des phénomènes représentés, mais elle concerne aussi les moyens linguistiques utilisés : usage des vernaculaires, références savantes ou profanes, niveaux de langage. Ainsi, le problème de la diversité romanesque exige, lorsqu'on l'aborde du point de vue du lectorat, que l'on s'interroge sur l'horizon d'attente mais aussi sur l'horizon d'action de différents groupes sociaux interpellés par le récit. C'est pourquoi Giraldi insiste, dans son *Discorso*, sur la question du *decorum*, préoccupation chère à Cicéron dont dépendent l'efficacité et l'utilité éventuelles du texte.

L'écriture de fiction « romanesque » est, en d'autres termes, entièrement subordonnée à l'enseignement qu'elle doit véhiculer et à son devoir d'efficacité. La parole et l'écriture des hommes constituent le contrepoids de leur instabilité qui peut à la fois être représentée et contrée par le livre. La variété des événements de la vie impose à l'écrivain, pour qu'il soit utile à plusieurs, d'édifier une encyclopédie des expériences humaines individuelles⁶. L'intérêt de Giraldi pour le recueil de nouvelles répond à cette inconstance et donc à cette diversité de l'existence humaine, puisque celui-ci permet à l'écrivain de consigner en un seul lieu un grand nombre d'événements et de situations⁷. Mais en faisant de l'utilité et de la variété les fondements de sa théorie, Giraldi ne s'impose pas auprès des théoriciens italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle. Non seulement sa théorie trouve-t-elle peu de défenseurs, mais elle comporte aussi des propositions qui affectent négativement d'autres domaines que la seule poésie. Si cette réception mitigée des théories romanesques de Giraldi en Italie peut sembler paradoxale dans la mesure où il prétend après tout ne vouloir que concilier les théories aristotéliciennes avec la composition moderne de l'Arioste, elle s'explique cependant assez clairement dans le contexte d'une lutte entre les cités italiennes et l'Église où la théorie de la diversité peut venir brouiller les cartes. Ce n'est pas mon propos ici d'en établir toutes les ramifications politiques et ecclésiastiques. Mais il faut préciser que le rejet de la « diversité » au cœur de la théorie giraldienne et l'adoption du modèle aristotélicien fondé sur l'unité du poème épique vont de pair avec l'imposition d'un système politique hégémonique, qui fonde sa légitimité et son autorité sur l'intemporalité du Vrai, du Juste et du Beau. En rejetant l'histoire et, par conséquent, le présent (politique, religieux et poétique), marqué par la diversité, les théoriciens essentialistes revendiquent un système politique et une autorité religieuse indifférents aux vicissitudes de la société.

La théorie de Giraldi n'a pas d'équivalent en France, en 1554. En France, pendant ce temps, les arts poétiques de Sébillet, de Du Bellay et de

Peletier du Mans ne conçoivent pas différents types de longues narrations et ne définissent pas, par conséquent, des règles de composition du roman. Pour les trois principaux auteurs d'arts poétiques français, la seule narration qui existe — le Grand Œuvre — emprunte parfois son invention aux « romans » mais suit généralement les deux grands phares de la poésie épique, Homère et Virgile⁸. L'évocation de ces modèles anciens permet de faire l'économie d'un véritable « art de composition ». Les arts poétiques de la deuxième moitié du XVI^e siècle français, qui émergent généralement du groupe de la Pléiade, grand imitateur des Anciens, insistent eux aussi sur le poème héroïque inspiré d'Homère et de Virgile. Nous trouvons des propos plus ou moins élaborés sur la composition de narrations françaises dans les prologues et préfaces de compositions narratives comme celles de François Rabelais et d'Hélisenne de Crenne, ou dans les nombreuses traductions de fables et d'histoires grecques par Jacques Amyot. Chacun de ces auteurs rappelle à ses lecteurs le dessein de son écriture : plaire et instruire ; instruire et plaire ; plaire pour instruire ou, encore, instruire pour plaire. Cette grande variété des fins de l'écriture peut laisser perplexe ou, pire, porter le lecteur moderne à croire que les finalités d'écriture revendiquées par les auteurs de narrations constituent des « lieux communs » et, du coup, des motivations factices, très peu liées en réalité à l'acte d'écriture associé à une jouissance esthétique, gratuite.

Le traité de Giraldi présente l'intérêt de décrire très exactement le développement de la narration française des XVI^e et XVII^e siècles⁹. Mais il faut tout d'abord constater qu'à la Renaissance les théoriciens de la narration ont besoin, que ce soit en France ou en Italie, d'Aristote et de son opposition déterminante entre histoire et poésie, puisque l'on assiste, à cette époque, à une véritable guerre des Muses. Calliope, Muse de l'épopée, Clio, Muse de l'histoire, mais aussi la Rose, Muse de la narration en *romant*, se disputent en effet la plus haute, et peut-être la seule, reconnaissance institutionnelle alors possible¹⁰. Pour exister aux yeux du roi ou des grands mécènes, les narrations doivent être rattachées à une catégorie poétique consacrée par l'autorité des grands modèles, mais elles tendent aussi à s'imposer aux dépens des autres narrations. Ainsi il ne faut pas s'étonner si Giraldi Cinzio, théoricien du *romanzo* dont les préceptes sont contraires aux conceptions aristotéliennes de plusieurs points de vue, accorde néanmoins une attention particulière à la *Poétique* d'Aristote dans l'élaboration de sa théorie. Tous les théoriciens ont besoin de cette autorité alors incontournable, qui fait de la poésie la forme suprême de la mimésis.

Le seul consensus auquel on peut arriver sur la narration française du XVI^e siècle est celui de l'ambiguïté du statut de ces œuvres¹¹. Il est difficile en effet de conférer une valeur critique objective aux prologues souvent

loufoques de Rabelais et aux protestations vertueuses et édificatrices d'Hélisenne, cette narratrice des *Angoysses douloureuses*, adultère invétérée et complètement subjuguée par les attraits de l'amour sensuel. L'autodérision et l'autocontradiction semblent caractériser les paratextes de la Renaissance française. Il est difficile dans ce contexte théorique de bien saisir en quoi consistent les objectifs de la narration et d'identifier les procédés qui lui sont propres. Par contraste, le texte théorique de Giraldi est dénué de toute forme d'ironie ou d'énoncés ambivalents, caractéristique qui peut le rendre suspect aux yeux des lecteurs modernes. Le traité de Giraldi revendique, sur un mode affirmatif qui entend convaincre, des finalités et des moyens propres à l'écriture des *romanzi* que l'on retrouve, tels quels, dans les prologues et les préfaces de narrations françaises.

Il ne s'agit pas ici de revendiquer une fois de plus l'influence des théoriciens italiens sur le développement de la littérature française de la Renaissance, ni même d'inverser simplement le rapport d'influence. Les auteurs français de narrations et Giraldi évoluent parallèlement sans que l'influence de l'une ou de l'autre culture ne soit nettement prédominante. Il est vrai que Giraldi, comme Pigna, concède aux Français l'invention de cette nouvelle forme narrative, et ce grâce à une étymologie douteuse, qui fait du fameux Turpin, archevêque de Reims (c'est-à-dire de *Remensi* en italien, de là *romanzi*), le premier auteur de narrations chevaleresques en langue vulgaire et l'inventeur éponyme de cette nouvelle forme¹². Il s'agirait plutôt d'essayer de comprendre pourquoi la théorie à la fois programmatique et descriptive de Giraldi sur le *romanzo* n'a pas trouvé preneur en Italie, alors que l'un de ses objectifs explicites était de défendre la composition narrative de l'Arioste, fleuron de la poésie italienne que l'on commence à contester, en regard des préceptes aristotéliens. Comme je l'évoquais précédemment, une partie de la réponse nous vient justement d'Aristote. Pour l'auteur de la *Poétique*, en effet, ce qui compte, c'est de définir les techniques d'écriture propres à différents types de textes, attendu que le « beau » est une essence saisissable dans son intemporalité et son universalité. Giraldi, en montrant que le texte de l'Arioste est plus conforme au goût et aux attentes modernes que ceux de Virgile et d'Homère, va à l'encontre de l'idée très élevée que se font les théoriciens italiens de leur glorieuse tradition romaine ravivée par Pétrarque dans son *Afrique* inachevée¹³. Les théories sur la narration en particulier et les théories poétiques en général doivent être en mesure de rendre compte de la supériorité des grandes réalisations du règne d'Auguste qui se trouvent au fondement non seulement de la nouvelle tradition italienne, mais aussi au cœur des revendications politiques républicaines.

Les théoriciens italiens inspirés d'Aristote, même Giraldi Cinzio, accordent une attention quasi exclusive à l'auditoire et au lecteur : c'est lui qui

détermine les critères de composition entièrement fondés sur l'efficacité poétique. Ce qui varie d'un théoricien à l'autre, ce sont en fait les qualités de cet auditoire. Pour Castelvetro, qui connaîtra une réception très favorable en France au XVII^e siècle, la poésie doit constituer un plaisir, une récréation accessible au plus grand nombre et se garder de transmettre quelque forme d'enseignement que ce soit¹⁴. C'est dire que Castelvetro rejette l'idée chère à Giraldis, selon laquelle la poésie doit être utile. L'imposition du critère de l'utilité peut sembler contraire à l'objectif de Giraldis qui est de défendre le *Roland furieux* de l'Arioste, puisque ses contemporains critiquent précisément la futilité et l'ambiguïté de sa morale. Mais Giraldis insiste : l'excellence de l'Arioste repose sur sa maîtrise de la convenance, c'est-à-dire du *decorum*, élément essentiel à toutes sortes d'effets, y compris l'édification morale. La leçon essentielle à tirer du *Roland furieux* serait que l'amour, surtout profane, constitue un agent de confusion pouvant troubler l'individu au point de l'aliéner complètement de la raison. Giraldis explique les écarts de l'Arioste par rapport à la tradition épique, notamment et principalement sur la question de l'unité d'action, par le fait que les attentes du public moderne chrétien sont diverses¹⁵. Ainsi, les vrais modèles poétiques de l'Arioste et de la tradition narrative moderne ne se trouvent pas en Grèce ou dans la Rome antique, mais bien davantage en France, en Provence et en Espagne, idée peu amène aux courtisans romains autour de 1550¹⁶. Selon Giraldis, les héros modernes sont Amadis, Palmerin, Lancelot, Tristan et les chevaliers de la Table Ronde, et non pas Ulysse, Achille ou Énée. Pétrarque s'était lui aussi efforcé de supplanter les grands héros païens, mais il avait cependant tenu à conserver le plus grand honneur aux héros romains, puisque c'est Scipion qui, dans son poème héroïque, constitue le protagoniste et le sauveur de la grandeur romaine¹⁷.

Dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, on intensifie, en Italie, les liens entre la nouvelle poésie italienne et les préceptes aristotéliens. Les idées de Giraldis ou de Pigna sont de plus en plus marginalisées, dans le débat sur l'Arioste et sur l'épopée. Minturno, parmi tant d'autres, refuse de reconnaître le *romanzo* comme une catégorie poétique à part entière. Son raisonnement est simple : l'Art est un, entier, parce que la Nature est une et cohérente, et parce que la Nature imite l'unité de l'Idée¹⁸. L'unité d'action est indissociable de l'essence de l'Art et de la Nature, absolue et éternelle. Ainsi, selon Minturno, l'Arioste, en composant le *Roland furieux*, n'agit pas en poète, mais en orateur soumis aux règles de la rhétorique et aux attentes toujours changeantes de son auditoire. Sa composition n'appartient donc pas à la poésie, mais à la rhétorique. Et de ce point de vue, le *romanzo* est tout simplement une forme épique ratée. La meilleure forme narrative, celle du Tasse (selon Pellegrino, qui écrit un traité sur la question en 1584), c'est

celle qui a pour fin l'utile *et* l'agréable ; or l'Arioste ne peut, selon lui, qu'amuser, et encore¹⁹.

Tout ce débat peut être réduit à quelques oppositions fondamentales qui ont le mérite de poser les enjeux de la réflexion de Giraldi en rapport avec la tradition française : celles de l'épopée et du roman, de l'Ancien et du Moderne, de l'Art et de la Nature, de l'auditoire lettré et de l'auditoire laïque, non lettré. Contrairement à ses rivaux, Giraldi conçoit la narration comme un « instrument », c'est-à-dire qu'il ne la conçoit pas comme un objet en soi : la narration est entièrement vouée à la réalisation d'un savoir éthique et religieux. L'écriture d'histoire plaisante ne peut avoir d'autres fins, selon Giraldi, que l'enseignement. Et cet enseignement ne peut être prodigué qu'aux non lettrés, puisque les lettrés, ceux qui savent déjà, n'ont pas besoin de ce support imagé du savoir. La poésie se résume, toujours selon Giraldi, au langage métaphorique de la philosophie et de la sagesse chrétienne.

C'est d'ailleurs grâce à cette instrumentalisation de la poésie et des lettres en général que l'on a pu avoir une Renaissance humaniste en France. Contrairement à l'Italie, qui a rapidement été en mesure de réintégrer la grammaire et la rhétorique latines à son enseignement institutionnel, et ce dès le XIV^e siècle de Pétrarque, l'Université de Paris, qui demeure une des grandes institutions françaises jusqu'au XVI^e siècle, impose fermement ses méthodes scolastiques à l'ensemble des disciplines et refuse de faire plus de place à la philologie dans son cursus²⁰. Les défenseurs de la poésie et des lettres doivent faire valoir son utilité et ses attraits pour la bonne diffusion des idées religieuses et éthiques. Et la forme maîtresse de cette « transmission efficace » est la narration héroïque — que Philip Sidney qualifie, avec les autres formes poétiques (lyrique, tragique, comique, satirique, *etc.*), de « passeport », en ce qu'elles permettent d'abolir les frontières entre les disciplines et les réseaux de lettrés²¹.

Pétrarque, le Père de l'Humanisme, croit au pouvoir de l'éloquence et à sa valeur pour la conversion et la défense de la foi chrétienne. En grand lettré, c'est le dialogue platonicien et cicéronien qu'il préfère. Ses grands textes sont composés en latin pour des esprits raffinés et familiers des grands textes de l'Antiquité. La situation n'est pas la même en France. Les plus grands humanistes français s'opposent en premier lieu à la scolastique de l'université et trouvent, comme on sait, un appui solide et stratégique auprès du roi. Le roi devient l'inspirateur et le premier destinataire d'une éloquence vouée au renforcement de la foi chrétienne et à l'implantation d'une structure politique, parlementaire et religieuse gallicanes. Cela signifie que les moyens techniques auxquels auront recours les humanistes français répondent aux attentes et aux dispositions culturelles royales. Langue vernaculaire et narration font partie d'un contrat de lecture très fructueux à la fois pour

les humanistes et pour le roi, qui supplantent lentement mais sûrement, en France, le pouvoir politique de l'université et de l'Église de Rome²².

La Pléiade amorce de nouvelles entreprises poétiques, à partir de 1550, qui n'ont rien à voir avec la rivalité des générations précédentes entre les humanistes et l'Université de Paris, les lettres et la scolastique de Thomas d'Aquin. Ronsard et sa Brigade poétique sont désormais en lutte contre de grands poètes italiens ou espagnols. Leur objectif consiste à égaler ou à dépasser la réussite des Anciens. Toute cette période et ce mouvement est bien connu des seiziémistes, mais son effet paravent l'est moins. Si Ronsard et sa Brigade ont des préoccupations presque exclusivement poétiques et peuvent ignorer les questions posées par la génération précédente sur la valeur même de la philologie (poésie, histoire, philosophie morale), il faut se rappeler que des humanistes chevronnés comme Guillaume Budé, au début des années 1530, font face à de sérieux problèmes institutionnels, puisque, tout en étant convaincus de la valeur des Bonnes Lettres, ils doivent se rendre compte qu'aucune structure culturelle ou sociale n'existe qui soit capable de favoriser ou de soutenir leurs activités. Et ce problème est loin d'être réglé en 1585, lorsque s'éteint Ronsard. Les poètes de la Pléiade manipulent les concepts poétiques avec flamboyance et ostentation, comme si le succès de la poésie était à tout jamais assuré sur le plan institutionnel. La *Franciade*, échec tout aussi colossal qu'inachevé, constitue à mon sens l'illustration de cet écart considérable qui existe entre l'offre poétique de Ronsard et les besoins culturels de la France vers 1572. Alors qu'une défense systématique et vindicative de l'utilité et des attraits des lettres en général et de la poésie ou de la narration en particulier était encore tout à fait attendue par la communauté des « philologues » et des lecteurs, Ronsard, indifférent aux enjeux institutionnels, ne se préoccupe plus que de la conformité esthétique de sa narration avec celle des Anciens.

Or, si la *Poétique* d'Aristote fait son chemin en France à partir de 1560, elle demeure longtemps — encore au XVII^e siècle — subordonnée à l'efficacité et à l'utilité de l'écriture. C'est pourquoi il importe à mon avis de tenir compte des propositions théoriques de Giraldi Cinzio, un des théoriciens qui s'est le plus éloigné d'Aristote au XVI^e siècle et qui a tenté de définir une pratique moderne de la narration. Le *Discours sur la composition des romans* de Giraldi Cinzio, c'est, en somme, la théorie de la production narrative française du XVI^e siècle et du XVII^e siècle, dont Ronsard constitue la brillante exception.

Université d'Ottawa

Notes

1. Le texte de Giovambattista Giraldi Cinzio est disponible dans trois éditions, la plus récente, celle de L. Benedetti, G. Monorchio et E. Musacchio, intitulée *Discorso dei romanzi* (Bologne, Millenium, 1999), celle de Camillo Guerrieri Crocetti, publiée sous le titre de *Scritti critici* (Milan, Marzorati, 1973) et celle de Giulio Antimaco (pseud.), intitulée *De' romanzi, delle comedie, e delle tragedie ragionamenti di G. B. Giraldi Cintio*, *Scritti estetici* (Milan, G. Daelli, 1864). L'édition parue chez Millenium propose plusieurs corrections et outils de lecture pertinente, mais je n'ai pu la consulter à temps pour la publication de cet article et cite par conséquent le texte de Giraldi dans l'édition de Crocetti. Je tiens ici à remercier Enrico Musacchio pour sa sollicitude et sa générosité.
2. Voir son traité *I romanzi*, éd. critique de Salvatore Ritrovato (Bologne, Commissione per i testi di lingua, 1997).
3. *Discorso*, p. 53.
4. *Ibid.*, p. 78 : « L'officio adunque del nostro poeta, quanto ad indurre il costume, è lodare le azioni virtuose e biasimare i vizi, e col terribile e col miserevole porgli in odio a chi lui legge ; si sono in ciò molto più estesi gli scrittori dei romanzi della nostra lingua, che non fero gli eroici greci e latini ; che come questi accennarono solo simili biasimi e simili lode, così i nostri vi si stessero molto, e specialmente in lodare e biasimare cosa de' tempi loro ».
5. *Ibid.*, p. 81.
6. Sur ce désir d'être utile à beaucoup, cf. Dante : « À présent que l'on a montré par suffisantes raisons comment pour écarter toute impropriété de destination il faudrait, montrant à découvert les chansons annoncées, un commentaire vulgaire et non latin, j'entends montrer comment ce qui me fit choisir l'un et laisser l'autre fut aussi franche largesse [*pronta liberalitate*]. En effet, toute largesse bien franche se peut noter de trois traits qui s'attachent à ce vulgaire, et ne se seraient pas attachés au latin. Le premier est de donner à beaucoup [*dare a molti*] ; le second de donner choses utiles [*utili cose*] ; le troisième est de savoir, sans que la chose soit demandée, faire don d'icelle » (*Banquet*, trad. André Pézard, Pléiade [Paris, Gallimard, 1965], vol. 1, viii, p. 293).
7. Dans son exorde aux *Ecatommiti*, éd. Susanna Villani (Messina, Sicura, 1988), p. 1, Giraldi écrit : « Laonde mi credo io, che non per altro la maestra natura facesse noi atti al parlare, e allo scrivere, se non perchè noi fra questa incostanza degli umani avvenimenti, con quello giovassimo a coloro che ci erano presenti, e con questo, spiegando in carte quello che avvenisse, ponessimo avanti gli occhi di coloro che ci fossero lontani, e perciò non potessero udir le voci nostre, e di coloro altresì che dopo noi venissero in questa vita, una perpetua immagine de' successi occorsi, acciochè essi, fatti per gli altrui accidenti più cauti, e più desti a conoscere il meglio, sapessero come reggersi nell'una e nell'altra fortuna [...] ».
8. Voir l'édition de Francis Goyet, *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Paris, Librairie Générale Française, 1990).
9. Après tout, l'abbé Huet, un des premiers historiens et théoriciens du roman français, reconnaît, à la fin du XVII^e siècle, l'importance de Giraldi en tant que fondateur des théories sur le roman. Voir *Lettre-traité de Pierre Daniel Huet sur l'origine des romans, suivie de La lecture des vieux romans de Jean Chapelain*, éd. Fabienne Gegou (Paris, Nizet, 1971), p. 46.
10. Sur cette guerre des Muses à la Renaissance, voir mon article « L'invention fabuleuse de l'histoire à la Renaissance », *Littératures* (Université de Toulouse) 47 (2002) : 101–14.

11. C'est sans doute dans le prologue du *Gargantua* de Rabelais que cette ambiguïté est la plus marquée pour les spécialistes. Le récent article de François Cornilliat, « On Words and Meaning in Rabelais Criticism », *Études rabelaisiennes* 35 (1998) : 7–28, fait le bilan sur cette question. À propos de l'ambiguïté du statut des *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne, voir Jean-Philippe Beaulieu, « Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », dans *Le roman chevaleresque tardif* (numéro spécial), *Études Françaises* 32.1 (1996) : 71–83 ; Martine Debaisieux, « Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne », dans *Écrits de femmes à la Renaissance*, éd. Anne Larsen et Colette H. Winn, *Études littéraires* 27.2 (1994) : 25–37 ; et Janine Incardona, « Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours, une vision ambiguë de l'amour », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 22^e année, 42 (1996) : 7–28.
12. *Discorso*, p. 47.
13. Pétrarque met Ennius, le chantre de Scipion et de Rome dans les *Annales*, au-dessus de tous les poètes grecs et latins ; seul l'auteur de *L'Afrique*, « second Ennius », lui serait éventuellement comparable. Voir *L'Afrique, 1338–1374*, préface de Henri Lamarque, introduction, traduction et notes de Rebecca Lenoir (Grenoble, Jérôme Millon, 2002), chant II, p. 103.
14. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (Basel, Pietro de Sedabonis, 1576), p. 679 et p. 30 : « la poesia fu trovata per diletto della moltitudine ignorante, & del popolo commune, & non per diletto degli scientiati » ; « se concedessimo, che la materia delle scienze, & dell'arti potesse essere soggetto della poesia, concederemmo anchora, che la poesia o non fosse stata trovata per diletteare, o non fosse stata trovata per le genti grosse, ma per insegnare, & per le persone assottigliate nelle lettere, & nelle dispute, il che anchora si conoscerà essere falso per quello, che si proverà procedendo oltre. Hora perche la poesia è stata trovata, come dico, per diletteare, & ricreare il popolo commune, dee havere per soggetto quelle cose, che possono essere intese dal popolo commune, & intese il possono rendere lieto ». Voir l'article de Bernard Weinberg, « Castelvetro's Theory of Poetics », dans *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, éd. R. S. Crane et al. (Chicago, University of Chicago Press, 1952), p. 349–71.
15. *Discorso*, p. 50, 52.
16. Le commentaire de Giralaldi étonne, en effet, lorsqu'on tient compte du discours patriotique des poéticiens français qui revendiquent jalousement leur héritage « romanesque », et ce spécifiquement en regard du *Roland furieux* de l'Arioste. En Italie, on cherchera plutôt à oblitérer cette tradition narrative française grâce à la *Poétique* d'Aristote et à son principe d'unité d'action. Voir notamment Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, II, chap. viii, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet (Paris, Librairie Générale Française, 1990), p. 284.
17. Voir *supra*, note 13.
18. Voir Minturno, *Arte poetica* (Venezia, G. A. Valuassori, 1563), p. 32–33 : « Ma, se l'arte insegnataci da costoro con l'esempio dell'Homerica poesia è vera : non veggio, come un'altra diversa sa quella darsene possa. Perciochè una à la Verità : e quel, che una volta è vero, convien che sia sempre, & in ogni età, nè differenza di tempi il cangia, come ch'ella habbia potere di cangiare costumi e vita : per la cui mutatione non è, che'l vero nel suo stato non rimanga [...] ».
19. Voir Camillo Pellegrino, *Il carrafa, o vero della epica poesia* (Firenze, Sermartelli, 1584), p. 139.

20. Comme l'explique Jame K. Farge dans *Le parti conservateur au XVI^e siècle. Université et Parlement de Paris à l'époque de la Renaissance et de la Réforme* (Paris, Les Belles Lettres, 1992), p. 25, les nouvelles idées humanistes ont du mal à s'implanter dans les grandes institutions françaises et se heurtent longtemps aux traditions dominantes.
21. Philip Sidney, *Éloge de la poésie*, trad. Patrick Hersant, coll. « Le corps éloquent » (Paris, Les Belles Lettres, 1994), p. 9.
22. Sur cette question, voir André Tuilier, *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne* (Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994), t. 1.