

Introduction
Renaissance(s), norme(s), classicisme

Hélène MIESSE

Cet ouvrage naît d'un constat, qui n'est pas neuf mais qui n'a pas perdu de son intérêt et, dès lors, n'a sans doute pas fini de faire couler l'encre : celui de la spécificité d'une époque et d'un lieu, l'Italie du *Cinquecento*, terreau fertile dans lequel fonde ses racines une production culturelle sans précédent et où se pose de manière particulièrement aiguë la question de la langue à employer dans la littérature.

Il n'y a pas lieu ici de discuter le faisceau des facteurs socio-historiques mobilisés pour expliquer l'origine d'un tel phénomène, largement débattu par la critique depuis un certain temps déjà¹, parmi lesquels figurent le passage du latin au vulgaire, la réaction à la crise politique ouverte en 1494, l'affirmation de la société curiale – et, par conséquent, le phénomène courtisan –, l'utilisation massive de l'imprimerie, l'alphabétisation d'un public toujours plus large et l'explosion de nouveaux savoirs sans oublier, comme cela sera rappelé en conclusion, la redécouverte des écrits théoriques d'Aristote. Il importe par contre de souligner que tous ces facteurs concourent à faire ressentir la nécessité d'une langue digne, partagée et qui soit en mesure de rendre compte de tous les aspects d'une société en pleine mutation ; une langue vulgaire, dotée d'un lexique à même de décrire l'héritage du passé et de rendre compte des innovations – technologiques, artistiques, intellectuelles – du présent ; une langue unique qui puisse se faire à la fois réceptacle des savoirs anciens et chaîne de transmission des nouveaux acquis.

1. Notamment par RAIMONDI Ezio, *Rinascimento inquieto*, Palerme, Manfredi, 1965 ; MAZZACURATI Giancarlo, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologne, Il Mulino, 2016 (1985) ; QUONDAM Amedeo, *Rinascimento e classicismo*, Rome, Bulzoni, 1999 et QUONDAM Amedeo, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologne, Il Mulino, 2013, puis, plus récemment, ALFANO Giancarlo, GIGANTE Claudio et RUSSO Emilio, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Rome, Salerno Editrice, 2016.

Un élément central de cette *Questione della lingua* – selon la formule consacrée par la critique – est assurément la publication en 1525 par Pietro Bembo de ses *Prose della volgar lingua*, dans lesquelles le Vénitien expose la solution linguistique – fondée sur l’imitation de Pétrarque pour la poésie et de Boccace pour la prose – qui, comme on le sait, finira par s’imposer. Toutefois, l’aboutissement de cette recherche de normes ne doit pas, par un effet de lissage historique, masquer le fait qu’il constitue le point d’arrivée d’une trajectoire qui n’est ni unique, ni linéaire. Aussi, les articles qui composent la première partie du volume, *À la recherche d’une norme linguistique partagée*, interrogent-ils le positionnement d’écrivains – poètes, historiographes, dramaturges, grammairiens – vis-à-vis de la proposition linguistique de Pietro Bembo, pour montrer que l’adéquation à celle-ci ne fut pas unanime, qu’elle connut des degrés divers, qu’elle suscita également des voix (et des voies) alternatives.

Les notes prises au départ des *Prose* par Francesco Guicciardini, étudiées par Paola Moreno (p. 17-52), illustrent ainsi la façon dont l’auteur de *l’Histoire d’Italie* s’approprie le modèle de Bembo pour faire émerger une norme personnelle, adaptée à l’écriture d’une histoire qui ne soit plus seulement florentine.

L’article d’Irene Torregrossa (p. 53-64), par contraste, révèle comment l’Arioste céda à la tentation, avant même l’année fatidique de la publication des *Prose*, de se conformer à une langue littéraire commune fondée sur le florentin du *Trecento*, comme en témoigne la révision du *Roland furieux* à laquelle il procéda entre 1516 et 1521. C’est que l’idée était déjà dans l’air du temps – au moins pour la poésie et la prose littéraire –, ce dont attestent non seulement les *Asolani* de Bembo, où sont déjà partiellement appliqués les préceptes codifiés par la suite (Trovato souligne leur « *efficacia modellizzante* »), mais aussi la parution, en 1516, des *Regole della volgar lingua* de Giovan Francesco Fortunio².

Maria Chiara Tarsi, quant à elle, montre comment Giovanni Guidiccioni revendique pour sa poésie à la fois autonomie intellectuelle, liberté créatrice et « *eclittismo imitativo* », afin d’éviter l’appauvrissement auquel pourrait mener la seule imitation de Pétrarque et Boccace (p. 65-76).

Cette première incursion dans les champs littéraire et linguistique permet d’affirmer que le processus de normalisation de la langue fut un cheminement progressif, qui donna lieu à des situations intermédiaires, d’expérimentation, de coexistence de plusieurs tendances sans que l’une ne prenne le dessus sur les autres (c’est-à-dire sans qu’aucune ne s’érige véritablement en « norme »), comme le montrent les analyses faites par Paolo Trovato du langage des comédies toscanes et septentrionales, dans lesquelles une large place est accordée à la « *parlata romana* », ou encore à une *scripta* latinisante

2. Sur l’importance de Fortunio, voir MORENO Paola et VALENTI Gianluca (dir.), « *Un pelago di scientia con amore* ». *Le Regole di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa*, Rome, Salerno Editrice, 2017.

septentrionale (p. 77-94). Cependant, il apparaît aussi très clairement que bien que les propositions normatives de Bembo n'aient pas fait l'unanimité, elles conditionnèrent fortement la production littéraire postérieure : tous ceux qui prirent la plume après lui furent contraints, d'une manière ou d'une autre, de tenir compte de ses propositions, que ce soit pour y adhérer ou pour s'en détacher, même au sud de la Péninsule et à des années de distance : il ressort, en effet, des écrits du grammairien Benedetto Di Falco, envisagés par Nicola De Blasi (p. 95-106), que les caractéristiques linguistiques du toscan font, dans la deuxième moitié du xvi^e siècle, à Naples, l'objet d'une attention précise et d'une comparaison avec les formes locales.

Enfin, Antonino Caleca (p. 107-124) insistera sur le rôle crucial joué par les prescrits linguistiques d'un autre texte, un quart de siècle après la publication des *Prose* : les *Vite* de Giorgio Vasari. Si celles-ci sont célèbres pour leur contribution à l'établissement d'un canon artistique bientôt répandu dans l'Europe entière, elles n'eurent pas une influence moindre dans l'évolution du langage – ou des langages – artistique(s) que le texte bembien. Vasari, conscient du rôle que son œuvre pouvait jouer dans la vie culturelle de son époque, et personnellement impliqué dans la propagande de Cosme I^{er} en faveur du florentin, soumit les *Vite*, en concertation avec les lettrés les plus en vue à la cour du duc (Giambullari, Borghini, Bartoli, Lenzi), à une importante révision linguistique.

C'est ainsi que tout naturellement, le texte de Vasari, qui clôt la première section du volume, ouvre également la deuxième, *Création et normalisation des lexiques techniques*. Dans celle-ci, l'attention n'est plus tant portée sur le choix de la langue à utiliser – bien que cette question reste présente en filigrane de tous les textes examinés et, donc, de toutes les contributions – que sur la normalisation à l'œuvre dans les unités qui composent cette langue, en particulier le lexique, à travers l'étude de vocabulaires sectoriels vulgaires qui se développent au *Cinquecento* : vocabulaire des arts figuratifs et de l'architecture, de la danse et des savoirs militaires.

En parcourant les articles qui composent cette deuxième partie, et en premier lieu celui de Donatella Fratini (p. 127-144), le lecteur pourra se rendre compte que l'impact des *Vite* sur l'évolution du lexique artistique ne se limite pas au positionnement de son auteur vis-à-vis de la langue à privilégier, loin de là. Grâce au texte vasarien, en effet, les termes techniques vulgaires des *botteghe* et d'artistes/artisans tels Cennini, Ghiberti et Manetti – vocabulaire auquel l'Accademia degli Umidi s'était déjà intéressée, en la personne de Giovanni Norchiati – connaîtront une fixation initiale, puis une diffusion importante (Fratini va jusqu'à parler de « *canonizzazione* » du vocabulaire des « *tre arti del disegno [e di] quelle cosiddette congeneri* »). Par l'intermédiaire des *Vite*, le florentin se dotera d'un lexique théorico-artistique à même de décrire les œuvres (au double sens d'ouvrages et de réalisations artistiques), apte à porter les revendications d'une catégorie

professionnelle en pleine affirmation ; cette langue sera d'ailleurs celle utilisée par les artistes de la deuxième moitié du siècle qui verront dans l'écriture personnelle un moyen de promouvoir leur art et de satisfaire leurs ambitions.

Le rôle décisif joué, dans ce processus de codification, par les entreprises de traduction des modèles rédigés en latin – y compris Alberti –, mises en œuvre dès les dernières années du xv^e siècle, ressort également de façon nette dans ce deuxième volet, avec des contributions qui montrent comment la redécouverte des écrits anciens et leur traduction préfigurent l'apparition des traités théoriques originaux en langue vulgaire. Comme le souligne Sophie Wolf à propos de l'art d'édifier (p. 145-154), la transposition en vulgaire du *De architectura* vitruvien par le siennois Francesco di Giorgio donnera, à la fin du *Quattrocento*, une impulsion décisive à la création d'un vocabulaire architectural « italien » propre à la discipline et enraciné dans la pratique de terrain. Ce qu'elle s'observe pour l'architecture civile est également valable dans le champ militaire, auquel s'intéressent Michel Pretalli (p. 155-164) et Emanuele Ventura (p. 165-178), et dans le domaine de la danse, au cœur des préoccupations de Luisa Perla et Emanuela Specchia (p. 179-190 et 191-204), ces secteurs connaissant au *Cinquecento* une abondante production terminologique, motivée également par les progrès techniques, à l'origine d'une importante *penuria verborum*, et par l'exigence de diffusion des nouveaux acquis.

Enfin, par l'examen d'un cas précis, la « réduction en art », c'est-à-dire la mise en mots de la pratique picturale qu'est l'acte de colorer, Isabelle Bouvrande (p. 205-214) montre que l'évolution conceptuelle à laquelle sont soumis les termes artistiques peut être importante, alors même que la terminologie employée ne varie que très peu.

On notera, au terme de ce deuxième parcours, que l'accent est mis, dans différents chapitres, sur l'usage des images, notations et didascalies présentes dans les traités en vulgaire qui constituent, dans ce contexte, d'importants adjuvants à la compréhension des termes techniques. En plus de faciliter le passage d'un système linguistique à l'autre, les images garantissent la précision des concepts et participent, dès lors, de véritables stratégies de transmission du savoir. On relèvera encore, en sus de procédés de création de termes techniques récurrents tels que la métaphore ou le recours à des termes issus de la langue commune, les nombreux phénomènes d'interférences entre langues sectorielles : entre la danse et la poésie, la sculpture et l'escrime, par exemple, ou encore entre l'architecture et l'anatomie.

Si cet ouvrage naît d'un constat, il naît aussi de la conviction que seule la mise en débat des réflexions et la multiplication des angles d'approche permet de faire progresser le savoir. Forts de cette idée, nous avons voulu laisser la place à quelques éclairages provenant de la confrontation des disciplines. Bien qu'une approche éminemment linguistique et philologique

sous-tende notre analyse de la normalisation à la Renaissance italienne, et que les textes soient le principal objet d'étude des contributeurs, tester sa validité sur d'autres champs du savoir est bien vite apparu comme une évidence, notamment parce que nous pensons que la définition de la norme fournie en 1952 par le linguiste roumain Eugen Coseriu est particulièrement adéquate pour saisir l'objet dont il est ici question³. C'est pourquoi, le troisième volet réunit des contributions qui illustrent la productivité de concepts relevant de la théorie linguistique – la notion de « langage » visuel, le « macaronisme », le respect « philologique » des images, par exemple – appliqués à d'autres secteurs que la langue et la production littéraire.

Ainsi, alors que les deux premières sections se complètent et fonctionnent comme les revers d'une médaille en présentant, d'une part, les outils linguistiques à disposition des « écrivains » – artistes, hommes de guerre et hommes de lettres – et, d'autre part, la mise en œuvre de ces moyens dans les textes ; la troisième section fait, quant à elle, le pari du transfert, tout limité qu'il soit à quelques cas d'exemple. Dans ce dernier volet, il sera donc question d'architecture, de peinture, de majolique, étudiées dans le but d'apporter des éléments de réponse à ces questions : Peut-on reconnaître des processus à l'œuvre pour la langue et la littérature dans ces disciplines également ? Existe-t-il des mécanismes transversaux de diffusion de normes ? Il ne s'agira donc en aucun cas de rendre compte, dans cette section, de toutes les démarches artistiques trahissant une volonté de normalisation menées dans le courant du xvi^e siècle en Italie : ce serait outrepasser nos compétences. Plus modestement, les cas présentés permettent de changer de perspective, de croiser les approches, de nouer des liens, de relever des similitudes entre des champs de la création humaine (trop) souvent séparés par des cloisons disciplinaires peu perméables.

De ce volet interdisciplinaire il ressortira, comme le montre David Ekserdjian (p. 217-236), que les évolutions technologiques qui, dès la fin du *Quattrocento*, susciterent chez les lettrés le désir d'établir des règles linguistiques furent aussi mises à profit dans le domaine artistique, par un maître tel que Raphaël, qui comprit rapidement l'opportunité du recours à la gravure et à l'imprimerie, ouvrant la voie à un langage des arts vis-à-vis duquel tous les artistes du *Cinquecento* devraient prendre position.

Il s'avérera en outre que les concepts de « macaronisme », de « babélisme », empruntés à la théorie linguistique par Nicolas Misery, sont particulièrement adéquats pour expliquer l'« horizon référentiel » varié et le « caractère concerté » des phénomènes qui caractérisent l'œuvre de Parmigianino entre 1519 et 1521 (p. 237-252). Cette hybridation, ce métissage, auxquels peut conduire la volonté de se conformer à différents modèles, seront également mis en avant dans l'étude, menée par Stefania

3. À ce sujet, cf. la contribution de Gianluca Valenti, p. 323-336.

Girometti, des édifices milanais conjuguant traits lombards et florentins (p. 253-266), ou dans celle de Clarisse Evrard sur l'œuvre majolique de Xanto Avelli, placée sous le signe de diverses influences thématiques, littéraires et picturales (p. 267-282).

L'effet que peut avoir la coexistence de normes sur le public auquel sont destinées les réalisations artistiques est central dans la contribution d'Émilie Passignat (p. 283-296). En effet, les tentatives de théorisation picturale et de classification des mouvements, des sujets et des formes, proposées par Giovanni Paolo Lomazzo, reflètent son désir de concilier des normes antagonistes : le profane et le sacré, mais aussi les exigences de l'art et celles de l'Église réformée, qui attribue à la peinture une fonction éducative fondamentale.

Orietta Lanzarini montrera quant à elle, à partir de l'analyse de l'organisation et de la présentation des fragments antiques dans un groupe de manuscrits qui s'étend des années 40 du *Cinquecento* au début du XVII^e siècle, comment une logique de transmission – semblable à celle identifiée dans les procédés de normalisation lexicale –, couplée à un souci de type philologique, suscite l'établissement de conventions : en garantissant l'authenticité des pièces croquées, la normalisation assure le succès de ces dessins auprès d'un public de collectionneurs (p. 297-310).

Enfin, la liste des objectifs de publications liés aux desseins normatifs en matière d'architecture de l'*Accademia romana*, étudiée par Bernd Kulawik (p. 311-322), rappellera, en ultime instance, que la quête de normes mènera, tant pour la langue que pour les arts, à la création d'organes de légitimation visant à diffuser, par le biais de rencontres, d'enseignements, de productions théoriques, leurs règles : les académies.

La disparité des pratiques, la multiplicité des tendances révélées en parcourant ce volume ne doit pas laisser penser qu'au-delà de ressemblances ponctuelles entre les secteurs envisagés la profusion de normes éclipse toute norme véritable. Selon nous, il n'en est rien : que du contraire, et nous sommes convaincus que, le lecteur saura relever les liens – évidents ou plus subtils – qui se tissent entre les contributions de cet ouvrage. Forts de l'idée portée par Quondam qu'il n'y a pas lieu de parler de « Renaissance » comme d'un phénomène singulier mais d'une série de « renaissances » propres aux différents champs culturels⁴, et confortés dans cette idée par les similitudes dégagées entre les différentes disciplines dans la dernière partie de l'ouvrage, nous voyons dans l'effort collectif produit en Italie, à l'époque ciblée, pour parvenir à une normalisation des savoirs et des pratiques artistiques, un facteur de cohésion, un élément qui unit les disciplines envisagées par-delà leurs différences. Ramener à une tendance générale les évolutions des

4. Cf., dernièrement, QUONDAM Amedeo, *Rinascimento e classicismi...*, op. cit.

différents champs considérés, dans lesquels les processus de normalisation connaissent des points de départ, des rythmes, des issues distincts, relève de l'illusion. On ne peut, en revanche, nier le caractère transversal des tentatives de normalisation en Italie au XVI^e siècle, ce partage unique, en un temps et un lieu donnés, de préoccupations identiques que seule la mise en série des interventions singulières, issues de champs divers, permet d'observer. Par conséquent, si les solutions normatives apportées par la linguistique, la littérature, la peinture, la danse, l'architecture, l'« art militaire » divergent, et si la chronologie peut varier sensiblement d'une discipline à l'autre, les bénéfices escomptés et les questions posées sont bien les mêmes. Du côté de l'intérêt de la normalisation se situent assurément – étant entendu que ces intentions ne sont pas les seules et peuvent se superposer – la recherche de la perfection, l'affirmation identitaire, la quête de prestige personnel ou collectif, l'intelligibilité, la possibilité de divulgation et l'élargissement du public, la conformation aux intérêts de ce public ou aux exigences de l'autorité, la garantie d'authenticité, l'autonomisation d'une technique ou d'une forme d'art, l'assurance de la répétitivité et de la qualité d'une action ou d'un résultat, la « réduction en art » d'une technique ou d'une discipline.

Quant aux questions qui traversent les différentes disciplines, celles-ci touchent à la sélection des modèles ou des formes à imiter, aux rapports qui s'instaurent avec ceux-ci – faut-il se contenter de l'imitation ou celle-ci peut-elle être dépassée, sublimée par la touche personnelle de l'artiste⁵? Faut-il privilégier un modèle unique ou élargir le spectre? –, à la place laissée à la liberté individuelle dans l'application des règles, à la façon dont la norme est diffusée (à la faveur d'une transmission directe, de type maître-disciple ou des nouveaux moyens technologiques et culturels) et, parfois, se « dissémine », selon les mots de David Ekserdjian. Or, il s'agit là d'autant d'interrogations qui, tout bien considéré, sont celles retenues par l'histoire culturelle sous l'étiquette du « classicisme », entendu comme cette catégorie de large portée qui, à travers un regard tourné vers le passé, met en coprésence Antiques et Modernes et permet à la culture d'aller de l'avant : un processus long et complexe, non dépourvu de contradictions, qui conduisit à la définition de *modèles*, à la codification de *règles*, à la création d'*ordre*, notamment via les instances de normalisation, nous y reviendrons en conclusion. Il nous apparaît ainsi que l'un des points communs d'une période dont on a bien souvent nié les singularités, en privilégiant une approche totalisante et (parfois) peu nuancée, réside assurément dans ce que nous avons appelé, lorsqu'a germé notre réflexion à

5. On pense évidemment au dialogue épistolaire entre Bembo et Pic de la Mirandole, auquel fait écho Maria Chiara Tarsi, et à la fameuse lettre « De imitatione » (*Le epistole « De Imitatione » di Giovanfrancesco Pico e di Pietro Bembo*, éd. Giorgio SANTANGELO, Florence, Olschki, 1954).

l'occasion d'une rencontre liégeoise, la *Recherche de la norme*⁶, et que cette exigence transversale de créer une norme qui permette de rivaliser avec les Anciens, particulièrement sensible au *Cinquecento* italien, pourrait peut-être incarner, dans ce *Rinascimento* à la physionomie complexe et parfois éclatée, cette « phénoménologie commune » appelée de ses vœux par Giancarlo Mazzacurati dans son *Rinascimento dei Moderni*⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- ALFANO Giancarlo, GIGANTE Claudio et RUSSO Emilio, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Rome, Salerno Editrice, 2016.
- Le *epistole* « *De Imitatione* » di Giovanfrancesco Pico e di Pietro Bembo, éd. Giorgio SANTANGELO, Florence, Olschki, 1954.
- MAZZACURATI Giancarlo, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologne, Il Mulino, 2016 (1985).
- MORENO Paola et VALENTI Gianluca (dir.), « *Un pelago di scientia con amore* ». *Le Regole di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa*, Rome, Salerno Editrice, 2017.
- QUONDAM Amedeo, *Rinascimento e classicismo*, Rome, Bulzoni, 1999.
- QUONDAM Amedeo, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologne, Il Mulino, 2013.
- RAIMONDI Ezio, *Rinascimento inquieto*, Palerme, Manfredi, 1965.

6. Colloque international *À la recherche de la norme. Arts et lettres dans l'Italie de la Renaissance* (université de Liège, 1^{er}-2 octobre 2015), organisé par Hélène Miesse et Gianluca Valenti.

7. MAZZACURATI Giancarlo, *op. cit.*, p. 21.