

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1999)
Heft: 2

Artikel: L'impossible imitation : tradition et découverte dans quelques traités théoriques de la Renaissance
Autor: Chevrolet, Teresa
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870360>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

L'IMPOSSIBLE IMITATION : TRADITION ET DÉCOUVERTE DANS QUELQUES TRAITÉS THÉORIQUES DE LA RENAISSANCE

L'article pose la question de l'*imitatio* des modèles anciens au sein de l'opposition art-nature dans les processus de création littéraire, question amplement débattue par la critique du XVI^e siècle. Il confronte ainsi les modalités d'un type d'*imitatio* proche de l'« innutrition », qui réserverait une part importante au talent personnel (Politien, Ricci, Du Bellay, Érasme, Muzio) et celles d'un type d'*imitatio* défendu principalement par des critiques d'obédience plus rhétorique (Vida, Parthenio, Toscanella, Sturm, Camillo), centré davantage sur l'artifice, l'exercice formel et les pratiques rhétoriques de reconstruction verbale.

L'imitation des Anciens fut souvent mise en relation, à la Renaissance, avec l'idée d'une nature personnelle, d'un *ingenium*, talent inventif ou génie de l'artiste, idée qui émanait directement de l'*Art poétique* d'Horace, très lu et commenté à l'époque. Comment se fait le *carmen*, demandait Horace, par nature ou par art, *natura an arte*? Si cette *natura* s'identifia, suivant les moments, à l'idée d'inspiration, au sens de fureur divine ou de disposition physiologique, l'*ars* eut tendance à absorber en partie l'idée d'imitation rhétorique des modèles de l'Antiquité, qui demandaient en effet artifice, lecture, travail. Au sein de cette opposition, le débat sur l'imitation, centré à l'époque sur la question cicéronienne, voire sur celle des vernaculaires, en vint à poser des questions plus philosophiques sur l'origine de la production poétique ; il introduisait aussi, par là même, une fissure de l'édifice imitatif, une brèche par laquelle la tradition rhétorique de l'*imitatio*, fortement établie depuis Cicéron et Quintilien, laissait entrevoir l'urgence de questions nouvelles, qui posaient chaque jour davantage la question de la création spontanée.

Plusieurs poéticiens reformulèrent ainsi la question de l'*imitatio* au sein même de ce binôme art/nature : l'*Ode à Michel de l'Hospital* dit assez comment Ronsard distinguait les poètes inspirés des poètes « geignant » sous l'exercice d'une versification apprise ; Peletier valorisait ces dons qui sont « imposés en nous, sans notre peine et sans notre première intention ». Le Du Bellay des *Regrets*, fatigué de feuilleter les ouvrages des Anciens, s'inscrivait en faux contre l'auteur de la *Deffence* qui conseillait de lire « de main nocturne et journalle les exemplaires grecs ». Le tiraillement, l'indécision au sujet des modalités créatrices apparaissait ainsi comme une préoccupation fondamentale : et, de fait, la plupart des discours sur la question de l'*imitatio* peuvent se lire comme des tentatives d'équilibration, parfois très délicate, entre la part de l'Autre et la part de Soi.

Le premier à revendiquer un statut au moi personnel au sein de la question de l'imitation fut Politien, vers la fin du xv^e siècle ; dans une épître fort courte, il prévenait le jeune Cortesi, cicéronien convaincu, qu'il « paralysait l'élan de son propre génie » en voulant imiter Cicéron, et qu'il fallait au contraire, une fois « son cœur empli de nombreuses connaissances », qu'il tentât de « nager sans bouée¹ ». Ainsi posée, l'imitation prenait chez Politien davantage la forme d'une imprégnation, d'une activation de la créativité personnelle, d'une sorte d'*impetus*, l'esprit étant en quelque sorte propulsé hors de lui-même par la force de ses connaissances préalables, censées provoquer l'écriture, mais non la baliser : de là son célèbre cri du cœur, « je ne reproduis pas Cicéron, je reproduis moi-même », qui, dans sa forme latine, *me exprimo*, peut nous sembler si moderne. Ce surgissement du moi comme un pendant de l'altérité fut déterminant dans les conceptions de l'imitation : preuve en est que cette même idée fut reprise par Érasme dans son *Cicéronien* de 1528, et radicalisée sous la forme d'une obligation alternative :

Si tu veux exprimer totalement Cicéron, tu ne peux pas t'exprimer toi-même, et si tu ne veux pas t'exprimer toi-même, ton discours ne sera qu'un miroir menteur².

1. Ange POLITIEN, *Épîtres*, VIII, 17, in Jean-François PIC DE LA MIRANDOLE, *De l'Imitation*, tr. L. Hersant, Paris : Aralia, 1996, p. 127.

2. ÉRASME, *Cicéronien*, cité par Terence Cave, *The Cornucopian Text*, Oxford : Clarendon Press, 1979, p. 42.

Une vingtaine d'années après Politien, en 1512, l'opposition art/nature réapparut en clé imitative dans une lettre de Jean-François Pic de la Mirandole au cardinal Bembo, défenseur du cicéronianisme. Influencé par les théories ficiniennes de la fureur et de l'inspiration, Pic les estimait comme une incontournable dimension de la création artistique, notamment par le biais de la notion de tempérament, qui rendait caduque selon lui l'imitation stricte d'un modèle unique. Il faut, dit-il, que l'artiste imite « son génie et les prédispositions de sa nature », dans laquelle l'idée des choses est comme enracinée *tanquam radix*³. La Nature a déposé dans notre esprit une « faculté oratoire parfaite » : c'est elle qu'il nous incombe de suivre et d'imiter, corrigeant, tout au plus, les écarts qui nous en séparent par notre imitation des auteurs. Pic propulse ici, au cœur du débat sur l'*imitatio* rhétorique, la problématique de l'imitation platonicienne, qui fait de nos capacités personnelles des avatars de facultés archétypes auxquelles nous brûlons de ressembler : dès lors, suivre en nous-mêmes les traces des idées imprimées en notre nature équivaldrait à une forme supérieure d'imitation, que l'imitation des Anciens peut tout au plus venir stimuler. Il faut, dit Pic, imiter comme Zeuxis, une idée de beauté profondément enracinée en soi. L'imitation des modèles passe ainsi au plan d'adjuvant ; elle cesse d'être une clé définitive de la création artistique.

Un traité latin plus tardif, qui est, du reste, l'une des sources de Du Bellay, le *De Imitatione* de Bartolomeo Ricci, de 1541, insiste sur cette polarité ; l'auteur distingue, au sein même de la notion d'imitation, deux subdivisions possibles : d'une part, l'imitation des Anciens et d'autre part, l'imitation de la nature propre du Poète⁴. Ricci nommait ainsi « imitation de soi-même » le procès spontané de la création, lui accordant par là un statut comparable à celui du modèle textuel. Cette reformulation montre comment l'apparition du moi littéraire, loin de se faire *ex nihilo*, se dégage progressivement, comme par fission, de l'imitation des modèles dont il commence à devenir l'égal. D'après Ricci, la vraie imitation est cette imitation double ; Ricci exploite alors une série de métaphores agricoles autour de cette idée : l'imitation des Anciens opère sur le terreau des talents personnels comme une *ir-*

3. G.F. PIC DE LA MIRANDOLE, *De l'Imitation*, p. 44.

4. Édité dans *Trattati di Poetica e di Retorica del '500*, éd. B. Weinberg, Rome-Bari : Laterza, 1974, I, p. 419.

rigatio, une *stercoratio*, une *insitio*, arrosage, fumure ou greffe qui portent en eux l'idée de correction, d'activation ou de fertilisation, rien ne venant toutefois remplacer la qualité naturelle du champ à cultiver.

Ainsi se développe un mouvement dialectique entre talent naturel et imitation des Anciens : s'il faut en effet, d'une part, tenter de réduire sa nature propre aux canons de l'art, cette réduction de soi appelle toutefois très vite un mouvement inverse ; en effet, l'imitation devrait se concevoir davantage comme une suppléance que comme une coercition : plus que se réduire soi-même par la contrainte, il faut que « l'imitateur préserve avec soin ses nombreux dons naturels » ; c'est au cas où certains viendraient à lui manquer qu'il devrait alors les obtenir d'ailleurs, de son étude, de l'imitation des bons écrivains. C'est là toute l'idée, souvent reprise, d'une imitation palliative, suivant laquelle il convient de cultiver sa nature propre mais de suppléer aux manques, d'imiter en quelque sorte à la demande, dans les failles et les défauts laissés par la nature.

Si l'on s'accorde à reconnaître à Du Bellay une préférence pour l'artifice et l'industrie en matière de création poétique, certains passages se font pourtant l'écho des idées que nous avons vues inaugurées par Politien. Ils vont même plus loin, dans le sens où l'on verra la part personnelle commencer à rendre parfois diaphane, voire impondérable, la part imitative de la création poétique.

Ainsi, dans la seconde préface de *L'Olive* de 1550, Du Bellay précise, pour se défendre d'avoir imité de trop près certains auteurs, que ses lectures ont tout au plus « imprimé quelques traits en sa fantaisie », c'est-à-dire, dans le lieu même qui opère l'acte de création, la *phantasia*, l'imagination. Au moment de l'écriture, ces éléments couleront alors « beaucoup plus facilement sous la plume » qu'ils ne lui reviendront « en mémoire ». Ainsi intériorisés, ils émaneront alors de la fantaisie comme s'ils étaient devenus personnels, naturalisés en quelque sorte par leur passage à travers l'imaginaire, qui, plus labile et capricieux que la mémoire par laquelle ils ne semblent pas même transiter, les aura dissous, brouillés, rendus méconnaissables. Ainsi, de manière paradoxale, la restitution de ces « traicts » d'emprunt apparaîtrait-elle finalement non pas, dit Du Bellay, comme une « superstitieuse imitation » mais bien comme une « naturelle invention ». L'imitation

s'évanouirait, devenant invention elle-même. Tout se passe en effet comme si la *phantasia* supplantait la *memoria*, troublait ou voilait les lectures, et que l'énergie créatrice les réinventait en se les appropriant, un peu de la même façon que Montaigne dit avoir le jugement « imbu » des auteurs qu'il feuillette, et qu'il « oublie incontinent »; Érasme, dans son *Cicéronien*, avait lui aussi insisté sur cette éviction de la mémoire dans le processus de restitution : ce n'est, disait-il, ni dans la mémoire ni dans un calepin qu'il faut consigner ses lectures mais bien *in vaenas animi*, dans les veines de son esprit.

Au terme d'un tel processus d'assimilation plus physique que mnémonique, l'imitation se rapproche à tel point de la nature intime du Poète qu'elle finit par la toucher, par s'identifier à elle, et par s'évanouir en tant que telle; le succès bien connu, à la Renaissance, des métaphores organiques telles la digestion ou la mellification attestent le caractère inconscient de cette appropriation, qui se fait sans effort, presque sans conscience, et qui agit d'elle-même dans les profondeurs de l'homme naturel, « se transformant en sang », comme le dira Du Bellay⁵.

Cette théorie de l'assimilation inconsciente apparaît en Italie dans l'*Arte Poetica* de Girolamo Muzio, écrit en 1551, soit une année après la seconde Préface de l'*Olive*; celui-ci note aussi que toute inspiration, tout acte d'écriture, apparaît comme une restitution confuse et inconsciente d'une lecture préalable, qui remonterait des profondeurs pour imprégner le style à l'instar d'une odeur diffuse; ainsi, l'écriture produite par cette espèce d'imitation ferait, dit-il, l'effet d'un vêtement qu'on aurait longtemps laissé se parfumer en l'enserrant sous des feuilles de roses⁶. L'imitation apparaîtrait ainsi comme le parfum de l'œuvre, l'écriture traduisant par là-même une parenté immatérielle avec celle de l'*auctor* antique, dont elle aurait saisi la fragrance particulière, et qui agit à son tour comme une sorte de « cosmétique » du style personnel. Ceci, pour autant qu'elle soit saisissable; Érasme doute, par exemple, qu'il soit possible de restituer cette *mens spirans in scriptis*, cette respiration textuelle de l'âme qui fait toute la dynamique du modèle à imiter. Il préfère ainsi renoncer à ces possibles

5. À ce sujet, voir l'article de G.W. Pigman, « Versions of Imitation in the Renaissance », *Renaissance Quarterly*, XIII (1980), p. 1-32.

6. Girolamo MUZIO, *Arte Poetica*, 121-5, in *Trattati di Poetica e retorica del '500*, II, p. 168.

parfums — fleurs, feuilles ou herbes — d'un style même subtilement imité, et se réfugier dans les « dispositions naturelles et les sentiments du cœur ».

Cette immatérialité invasive de l'imitation idéale se retrouve curieusement déjà dans le *Sublime* de Longin. En effet, selon Longin, ce ne sont ni la Pythie ni la Sibylle qui soufflent l'inspiration au Poète, mais bien les Anciens, qui, par leur *afflatus*, la force de leur souffle surgi des profondeurs des âges, agissent comme des embrayeurs de l'invention créatrice : « de la grandeur naturelle des Anciens, dit Longin, vers les âmes de leurs émules, comme d'ouvertures sacrées montent des effluves⁷ ». Du reste, un peu plus loin, Longin comparera l'imitation à une « empreinte » des belles œuvres sur l'esprit : voilà les termes mêmes de Du Bellay. Sans doute, Du Bellay ne connaissait pas Longin, dont le *Sublime* parut pour la première fois dans une édition de Robortello en 1554 ; toutefois, et Marc Fumaroli le montre bien, les théories de l'émulation et de l'enthousiasme qui se dégagent de ce texte furent de nature à influencer profondément les discours ultérieurs sur l'imitation, marqués par l'idée de fertilité du génie personnel, chez Paul Manuce par exemple, mais aussi par l'idée que l'imitation est une sorte de contagion de l'œuvre, ou selon la métaphore de Du Vair, au xvii^e, que la vigne, croissant à côté de la mandragore tire d'elle par infusion la force et la vertu de son vin⁸.

A travers ces exemples, on peut noter non seulement l'infiltration de la présence du moi dans les processus imitatifs, mais aussi une sorte de désubstantialisation de l'imitation, qui devient plus nébuleuse et moins concrète : en étant un parfum, un souffle, un fluide corporel, une infusion, l'imitation devient une manière, plus qu'une matière ; on n'imité pas tant des éléments concrets qu'un « je ne sais quoi », proche de ce que Pic, puis Érasme, appelaient le *pectus* d'un écrivain ; Montaigne dira qu'il imite « les humeurs », non « les préceptes ». En se fluidifiant, l'imitation tend ainsi à s'étioler ; mais, paradoxalement, elle opère sur le texte ancien une lecture plus qualitative que quantitative, absorbant non pas tels processus de style, telles inventions, tels *verba*, mais bien la nature intime, l'idiosyncrasie de son écriture.

7. LONGIN, *Du Sublime*, tr. J. Pigeaud, Paris : Rivages, 1991, p. 77.

8. Cité par Marc FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence*, Paris : Albin Michel, 1980, p. 507.

Une telle vision dissolvante de l'imitation ne va pas, certes, sans poser un certain nombre de questions sur le traitement que les Anciens se voient par là réservé. Nous venons de le dire, l'imitation se veut souvent résiduelle, nébuleuse, mais aussi paradoxalement plus profonde puisqu'elle respecte la façon d'écrire particulière d'un écrivain. Toutefois, le surgissement du moi dans cette problématique, loin d'amener toujours le respect des textes, exerce parfois une réelle violence sur les modèles dont on se réclame. Qu'en reste-t-il, en effet, sinon un état nouveau, résultat d'une profonde altération, qui peut relever certes de la dissolution, mais aussi de la fragmentation, voire de la pure mise en pièces ? Certains critiques⁹ ont mis en relief l'iconoclasme, voire le cannibalisme de Du Bellay, lorsqu'il estime qu'il faut transformer ses modèles en sang et en nourriture, c'est-à-dire, d'une part les absorber, se les rendre propres, mais aussi, d'autre part, les défigurer, les rendre méconnaissables. Dès lors qu'elle apparaissait liée à la dés-historisation des textes anciens, à leur appropriation substantielle, cette transformation de l'imitation acquérait le sens plein d'un rapport dynamique, réciproque, presque passionnel, de l'imité et de l'imitateur. Pétrarque disait que les textes lus en enfance avaient atteint « ses moelles » : quel meilleur destin leur souhaiter ?

Mais il est d'autres pratiques plus rigides, plus strictement verbales d'imitation transformante, qui trahissent davantage une idée de souffrance, voire de violence infligée aux textes antiques. À lire certains traités, surtout ceux qui s'écrivirent dans le sillage des positions cicéroniennes, on a en effet l'impression d'avoir affaire à des manuels pratiques de dés-imitation, qui donnent une série de clés pour maquiller, muter, voire mutiler la matière antique afin que l'imitation ne soit pas reconnue, que l'on perde sa trace, qu'elle paraisse invisible, impossible.

C'est le cas de l'*Arte Poetica* de Vida, de 1527, et connu de tous les auteurs de la Pléiade. Vida emploie à plusieurs reprises le terme de vol, de *furtus*, pour qualifier l'entreprise d'imitation. Première violence, celle du pillage, qu'il va falloir ensuite masquer, dissimuler par toute une série de manipulations : par exemple en permutant l'ordre des mots d'une phrase empruntée, ou en imitant un très grand nombre d'auteurs, chacun pour une

9. Voir par exemple Margaret W. FERGUSON, *Trials of Desire, Renaissance Defences of Poetry*, New Haven, 1983.

chose, ou encore en morcelant à l'infini l'œuvre d'un seul modèle, afin qu'on ne la reconnaisse plus, tant ses fragments seront dispersés. L'imitation devient ainsi une activité de dissémination et de recollection, d'éclatement et de recomposition des textes imités, une sorte de vertigineux « coupé-collé », de jeu séquentiel où l'esquive du lecteur serait la principale motivation.

Ainsi, dans un dialogue de 1560, *Della Imitazione poetica*, le poéticien Parthenio se fait le maître de ces techniques : il suggère un certain nombre de tactiques pour neutraliser la présence des pratiques imitatives. Il conseille par exemple d'intervenir sur la disposition, d'utiliser la dilatation, la contraction, et la pure et simple mutation du texte-source. Toutes ces opérations sont illustrées par des exemples qui montrent les procédés utilisés par Horace lecteur de Virgile ou par Bembo lecteur de Pétrarque, pour accréditer ces mutations textuelles. On arrive ainsi à la situation paradoxale où le précepte imitatif deviendrait précepte transformationnel ; mais cette fois, non plus, comme Du Bellay, au sens d'une transformation organique, mais bien d'une série de changements mécaniques et parfaitement concertés, d'opérations précises sur la *dispositio* du texte (« permuter »), l'*elocutio* (« gonfler », « contracter ») ou l'*inventio* topique (« remplacer un lieu par son antécédent ou son conséquent »).

Ces pratiques tendent dès lors à diriger l'imitation non plus vers une identification avec l'invention naturelle, mais vers l'invention vue comme un artifice, l'*inventio* rhétorique. Par là, l'imitation se liait au domaine des paradigmes topiques, des catalogues de lieux communs, écrits souvent à l'usage des apprentis poètes. Ainsi, par exemple, le personnage de Broccardo, dans le *Dialogo della Retorica* de Speroni, qui réduit Pétrarque et Boccace à un catalogue de concepts corrélés à des citations ; ou des compilations comme les *Observazioni sopra l'Opere di Virgilio* de Toscanella, de 1566, qui découpent Virgile en lieux classés par ordre alphabétique. Déportant ainsi l'inventivité personnelle dans l'*inventio* topique, la théorie de l'imitation se réduit à un acte de consultation, de catalogage ; « pilloter » les fleurs antiques au hasard de ses lectures devient un acte compulsif de bibliothécaire, servi par une masse d'exemples censés remplacer ce que Pic appelait la « réserve personnelle ». L'imitation transformante, dans laquelle les théoriciens que nous avons vus cherchaient à sentir l'autre à même leur propre pulsation ou, comme disait encore Pic, à *coagmentare*, à assembler à soi les textes lus,

se donne alors sous la forme d'un démembrement des œuvres, d'une sorte d'équarrissage littéraire, où l'on découpe pour faire sien.

Les ouvrages topiques apparaîtraient ainsi comme un possible horizon futur des théories imitatives ; et l'imitation, réciproquement, trouverait une consolidation efficace dans cette formule de consignation littéraire. Ce lien paraît évident si l'on sait que l'un des plus grands auteurs de ces catalogues de *loci*, Johannes Sturm, fut parallèlement l'auteur d'un traité sur l'imitation : le *De Imitatione Oratoria*, de 1574, qui insiste particulièrement, comme Parthenio, sur les *occultationis partes*, les stratégies dissimulatives de l'imitation.

L'autre exemple significatif, c'est bien sûr celui de Giulio Camillo, qui avait connu Sturm à Paris, et à qui Parthenio et Toscanella vouaient une grande admiration. Camillo avait construit un « théâtre de mémoire », sorte de catalogue extraordinaire où seraient consignés, disait-il, tous les possibles lieux du savoir humain destinés, entre autre, à l'*inventio* rhétorique, mais dans lequel était contenue aussi, classée dans un très grand nombre de petites boîtes ordonnées par sujets, une foule de papiers où figuraient les exemples tirés des *auctores*: *inventio* et *imitatio* trouvaient ainsi, dans cette étonnante construction, un véritable lieu de rencontre, imiter (puiser dans la réserve auctoriale) équivalant ainsi à inventer (puiser dans la réserve topique). Pour Camillo, en effet, le secret « magique » de la Poésie, était de reposer son *Éloquence sur la Rhétorique*, qui fonctionnait comme son réservoir occulte, comme son équivalent topique, comme une mémoire collective et artificielle, un fonds commun, — la *publica materies* horatienne — et dont l'écriture serait une forme de privatisation.

Voilà sans doute pourquoi Camillo écrivit, pour défendre Cicéron contre Érasme, mais aussi, accessoirement son *Théâtre*, un traité sur l'imitation publié à sa mort, en 1544¹⁰, où il nous livre sa conception modulaire de l'imitation : les textes anciens sont, dit-il, comme autant de murs de briques, qu'il faut perpétuellement défaire en mille morceaux, en mille fragments qui serviront à la construction de murs nouveaux, auxquels on pourra parfois çà et là ajouter une colonne antique tout entière. Dans une

10. Giulio Camillo DELMINIO, *De l'Imitation*, tr. L. Hersant, Paris : Belles-Lettres, 1996.

telle conception, le moi littéraire apparaîtrait comme un enfant aux prises avec un gigantesque jeu de construction, où inventer reviendrait à déplacer, à ré-agencer, à recimenter. Avec toutefois le risque, Pic de la Mirandole l'avait déjà clairement dit, de ne *ja-mais* parvenir à refaire le « fameux mur tullien », objet fantasmagique des imitateurs.

Digestion/assimilation ou démembrement/reconstruction : le texte ancien se verrait ainsi exposé à deux types de résurgence : celle d'une appropriation métamorphique, qui le nourrirait en s'en nourrissant, et celle d'une architecture perpétuelle où, dans la quête impossible d'un modèle parfait d'écriture, on maçonnerait diversement les blocs antiques, fondant l'art de poésie sur l'art combinatoire de prodigieuses « machines à imiter¹¹».

Teresa CHEVROLET
Université de Genève

11. L'expression est de Lina BOLZONI (introduction à l'éd. cit. de G.C. Delminio, *De l'Imitation*).