Le decorum chez l'Arétin. De la 'convenance' aux convenances

Paul Larivaille

▶ **To cite this version:**

Paul Larivaille. Le decorum chez l'Arétin. De la 'convenance' aux convenances. Camenae, 2012, Horace, l'autre poétique, 13. hal-01722438

HAL Id: hal-01722438

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01722438

Submitted on 4 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paul LARIVAILLE

LE *DECORUM* CHEZ L'ARÉTIN. DE LA « CONVENANCE » AUX CONVENANCES[1].

Il n'est pas toujours aisé, voire, pas toujours possible de dire à qui l'Arétin – dont le latin, de son propre aveu, est des plus incertains – doit la connaissance des textes qu'il évoque, cite, paraphrase ou parodie. Si l'on sait tout ce que ses premières œuvres religieuses appelées à être des best-sellers – la *Passion de Jésus* (1534), la paraphrase des *Sept Psaumes de la pénitence de David* (1534) – doivent aux traductions de l'exilé florentin Antonio Brucioli[2], on ignore lequel de ses amis ou de ses *creati* (littéralement « créatures », mi-secrétaires mi-élèves et, pour certains d'entre eux, gitons notoires) l'a aidé à lire et comprendre le livre IV de l'*Énéide* dont il a, dans ses *Ragionamenti*, tiré une savoureuse parodie des amours de Didon et d'Énée[3], ou encore tel ou tel passage des *Métamorphoses* d'Ovide, ou de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien[4]. En revanche, il semble que l'on puisse reconstituer avec certitude, sinon l'origine, du moins l'usage qu'il fait du terme *decoro* qui, sauf erreur de ma part, n'apparaît pas sous sa plume avant le milieu des années trente du XVI[e] siècle, à un moment où, « Fléau des princes » désormais quadragénaire, il atteint au sommet d'une carrière autoproclamée et bon gré mal gré reconnue dans l'Europe entière d'« implacable révélateur des vertus et des vices » (*acerrimus virtutum ac vitiorum demonstrator*).

Le fait qu'il avait, dans son adolescence, entrepris un apprentissage de la peinture resté sans lendemain, mais dont il avait retiré une compétence qu'il n'avait ensuite pas manqué de revendiquer hautement[5], et qui – entre autres – n'avait pas été étrangère aux rapports d'amitié qu'il avait noués avec les artistes gravitant autour de Raphaël et de Michel-Ange dans la Rome du pape Léon X, incite à ne pas exclure qu'il ait pu dès cette époque avoir connaissance d'un mot en usage chez les artistes où, comme dans le *Codex Urbinas* de

[1] Je regroupe ici des données glanées en près d'un demi-siècle de recherches sur l'Arétin et sur la Renaissance italienne. Cela explique l'impression qu'auront les lecteurs – et que j'éprouve moi aussi – de renvoyer en notes bien souvent à moi-même. Mais ces renvois, aussi brefs que possible, sont le seul moyen que j'aie de ne pas allonger démesurément mon propos. Il suffira que, sans s'y reporter, chacun voie là ce qu'ils ont été et restent à mes yeux : des justifications vérifiables de ce que je soutiens ou simplement j'admets.

[2] Cf. Élise Boillet, *L'Arétin et la Bible*, Genève, Droz, 2007, p.78, 321-22 et *passim.*

[3] L'Arétin, *Ragionamenti*, II, édition bilingue, traduction et notes de P. Larivaille, texte établi par G. Aquilecchia, postface de N. Ordine, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p.99-115 ; P. Larivaille, *« La Grande différence entre les imitateurs et les voleurs ». A propos de la parodie des amours de Didon et d'Énée dans les « Ragionamenti » de l'Arétin*, in (collectif) *Réécritures 1*…, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 1983, p.41-119 (réédité avec quelques retouches et une mise à jour bibliographique in P. Larivaille, *Varia aretiniana (1972-2004)*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2005, p. 161-244)

[4] Cf. L'Arétin, *Sur la poétique, l'art et les artistes (Michel-Ange et Titien)*, édition bilingue, introduction, traduction et notes de P. Larivaille, texte des lettres établi par Paolo Procaccioli, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 20, où une grande partie du premier § de la lettre à Michel-Ange du 15 septembre 1537 est une reprise littérale d'un éloge de Parrhasios dans Pline, *Histoire naturelle,* livre XXXV.

[5] On cite souvent, entre autres, la lettre de mai 1537 où il affirmera à l'enlumineur Jacopo del Giallo : « Je ne suis pas aveugle en peinture, loin de là ; Raphaël, Sebastiano del Piombo et Titien s'en sont tenus maintes fois à mon jugement, car je connais assez bien les pratiques des anciens et des modernes » (Aretino, *Lettere*, libro I, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, 132, p.201).N.B. : sauf indication contraire, les traductions de l'italien seront de moi.

Léonard de Vinci, il recouvrait un sens technique proche de la recommandation d'Horace aux vers 156-157 de son épître aux Pisons :

> Observe le *decorum*, c'est-à-dire la convenance dans le geste, l'accoutrement, le lieu, et veille au degré de dignité ou de bassesse des choses que tu veux figurer ; c'est-à-dire que le roi soit barbu, plein de gravité dans l'aspect et les vêtements, placé en un endroit orné, et que l'assistance soit debout avec respect et attention, dignement habillée, comme il convient à la gravité d'une cour royale. […] Et que les gestes d'un vieillard ne soient pas pareils à ceux d'un jeune homme, et que la femme n'ait pas l'attitude d'un homme, ni l'homme celle d'un enfant[6].

Mais c'est à Venise où il avait trouvé refuge à partir de 1527, après des années de conversations amicales avec Titien et le sculpteur et architecte Jacopo Sansovino – venues sans doute aviver en lui un goût croissant pour une écriture picturale plus ou moins consciemment exacerbé par le souvenir de sa vocation manquée de peintre –, que l'Arétin devait trouver en moins de deux années, entre 1535 et 1537, plusieurs occasions dûment documentées de se familiariser avec les terminologies voisines de la théorie des arts et de la poétique[7].

Pendant l'été 1535, le jeune Lodovico Dolce lui dédicace sa traduction de l'*Art poétique* d'Horace[8] ; une traduction en décasyllabes blancs où les aléas de la versification, s'ajoutant aux difficultés de la traduction, font que le mot *decoro* n'apparaît pas là où on serait en droit de l'attendre a priori, au vers 157 – où se situe l'unique occurrence de *decor* en latin –, et en revanche ne revient pas moins de trois ou quatre fois ailleurs, avec une pertinence variable mais globalement indicative de l'étendue du champ sémantique recouvert par le terme dans le langage de l'époque. Si, malgré l'absence du mot *decoro*, la traduction des vers 156-157 évoque bien la « convenance » préconisée par Léonard, exigeant des traits appropriés aux « âges » et « natures » des personnages (naturels, caractères, tempéraments, mais aussi conditions)[9], les trois occurrences du mot dans le texte de Dolce suggèrent en effet des nuances non négligeables : à commencer par le souhait sur lequel, au vers 92, s'achève le constat de l'incompatibilité entre sujet comique et vers tragiques ou l'inverse, « *singula quaeque* ***locum*** *teneant sortita* ***decentem*** », où – soit dit en passant – malgré la

[6] Léonard de Vinci, *La Peinture*, Textes traduits, réunis et annotés par André Chastel avec la collaboration de Robert Klein, Paris, Hermann, 1964, p. 146.

[7] À noter entre-temps, dans la comédie du *Marescalco* (1534), deux occurrences de *decoro* traduisibles par *decorum* au sens de « convenances », mais insérées l'une et l'autre dans un contexte caricatural – le jargon latinisant ridicule du Pédant – qui tout en attestant la disponibilité de cette acception du mot, dissuade de la prendre ici en compte dans le bagage lexical sérieux de l'Arétin. Cf. Aretino, *Teatro*, t. II, Roma, Salerno, 2010, p.93 : « Bisogna servare il decoro ne le occorrenzie de le occasione / Il faut observer le *decorum* dans les occurrences des occasions » ; et p.101 : « a osservare il decoro [...], bisogna ... / Le respect du *decorum* […], exige que… ».

[8] *La Poetica d'Horatio*, tradotta per Messer Lodovico Dolce, in Vinegia per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, del mese di Agosto MDXXXV. Cette édition ne se trouve pas à la Bibliothèque Nationale de France, où est toutefois disponible (www.gallica.bnf.fr) une réimpression numérisée (NUMM-59064), Vinegia, Francesco Bindoni, 1585, précédée de la longue dédicace « Al divino Signore Messer Pietro Aretino ».

[9] Les traductions actuellement disponibles que j'ai consultées illustrent bien la difficulté qu'il y a, en français moderne, à employer dans ce sens le mot *decorum*, sauf – comme cela m'est arrivé – à le faire suivre immédiatement d'un synonyme ou d'une formule ou tournure susceptible d'en éclairer la signification. Cf. la traduction des *Épîtres* par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934 (« Il vous faut marquer les mœurs de chaque âge et donner aux caractères, changeant avec les années, les *traits qui conviennent* »), et celle de l'*Art poétique* par François Richard, Paris, Garnier, 1944, reprise dans les *itinera electronica* de l'Université Catholique de Louvain (http ://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/ArchTextes) : « … les traits de chaque âge et peindre de *couleurs convenables* les caractères qui changent avec les années ».

personnalisation à juste titre introduite tant par Dolce (« il *suo* decoro ») que par les deux traducteurs français cités (« que chaque genre [Villeneuve]/ sujet [Richard] garde la place [Villeneuve]/ le ton [Richard] qui *lui* convient »), le fait que le couple substantif/participe présent *locum decentem* puisse être rendu en italien par un seul mot dérivé du même verbe (*deceo, decet)* n'est peut être pas sans présager – on en reparlera plus loin – un glissement du mot *decoro* du sens technique de « convenance » évoqué plus haut à celui, teinté d'un moralisme croissant, de « bienséance / décence ».

La première des deux occurrences de *decoro* non encore examinées traduit l'adverbe « *prodigialiter* » (littéralement : « par des détails prodigieux » [Villeneuve]/ « hors nature » [Richard]), par lequel Horace, au vers 29, annonce ou plus exactement dénonce par avance le ridicule qu'il y aurait selon lui à peindre « un dauphin dans les forêts, [ou] un sanglier dans les flots » ; il semblerait toutefois qu'elle n'épuise pas le sens que Dolce prête à l'adverbe, car il la fait précéder d'une autre traduction quasiment pléonastique : « chi *fuor di sua natura* e *del decoro* / cerca gir variando …», littéralement « celui qui *hors nature* et *hors convenance* / cherche à introduire de la variété ». Mais – à moins qu'il ne s'agisse pour lui simplement de remédier à quelque difficulté prosodique – ce redoublement de la traduction, qui pour le lecteur a indiscutablement l'avantage de préciser l'une par l'autre les acceptions dans lesquelles prendre ponctuellement *natura* et *decoro*, deux mots dont la synonymie ou para-synonymie ne va pas de soi a priori, n'est de la part de Dolce peut-être rien de plus qu'une manière de sacrifier à une mode parfois embarrassante pour les traducteurs, répandue jusque chez les plus grands poètes italiens de l'époque et devenue un tic chez le tout-venant des faiseurs de sonnets pétrarquisants, la dittologie synonymique :[10] interprétation qu'autorise la dernière occurrence de *decoro*, ostensiblement installée à l'hémistiche d'un décasyllabe entièrement dédié à une dittologie. Il suffit en effet, pour mesurer le caractère visiblement très calculé du vers, d'observer la place centrale qu'il occupe dans la sorte – plus que de traduction – d'exégèse paraphrastique en cinq décasyllabes des très sobres et denses vers 323 et 324 d'Horace (« *Grais ingenium, Grais dedit* ***ore rotundo*** / *Musa* ***loqui****, praeter laudem nullius avaris* »), également rendus avec beaucoup de sobriété dans les deux traductions françaises que j'ai consultées[11] ; un développement diffus auquel je vais m'efforcer de conserver sa littéralité :

> Quel miraculeux génie, que celui de faire
> De charmantes inventions, et les exposer
> avec une parfaite *grâce* et *élégance*,
> que les Muses donnèrent en partage aux Grecs,
> uniquement *gourmands et avides* de gloire[12].

[10] Voir P. Larivaille, *L'érotisme discret de l'Arioste et autres essais sur le « Roland furieux »*, Lille, TheBookEdition.com, 2010, p.227-29 et 251-53. Particulièrement important Stefano Jossa, *Dittologia e aggettivazione : la « forma » della riscrittura*, in Id., *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996, p.15-70, où est solidement documentée une utilisation jusque-là négligée des dittologies, comme « instruments » de réécriture de modèles de l'antiquité classique : par exemple, « presque toutes les reprises » de mots de Virgile « sont accompagnées soit d'un autre mot, avec lequel elles forment une dittologie, souvent synonymique, soit par un adjectif […], soit d'une série d'autres mots, généralement de sens analogue… » (p. 45).

[11] « Aux Grecs la Muse a accordé le génie, accordé de *parler d'une bouche harmonieuse*, aux Grecs avides de la gloire seule » (Villeneuve) ; plus concis et plus heureux peut-être, Richard : « Les Grecs, ces Grecs qui ne prisaient que la gloire, ont reçu de la Muse le génie et *une élocution parfaite* ».

[12] « Miracoloso ingegno di trovare / leggiadre inventioni ; e dispiegarle / con ogni *bel decoro* et *eleganza* / diero le Muse ai Greci, *ingordi* e *avari* / di nessun'altra cosa che di gloria ». À noter la présence au quatrième vers de la traduction italienne d'une seconde dittologie (transférée au vers suivant dans ma traduction), qui n'a rien à voir avec la sémantique du *decoro* qui nous occupe ici, mais illustre bien la tendance quasi mécanique – dont il

Compte tenu de la coprésence des deux termes dans le vers central, la synonymie ou para-synonymie de règle en matière de dittologie permet, aux acceptions de *decoro* déjà rencontrées – convenance, appropriation (à nature, place, genre ou condition) – d'ajouter maintenant celle d'élégance (*eleganza*) ou d'un trait positif analogue ou plus ou moins approximativement équivalent, tel que agrément, ornement, grâce, charme, beauté, pour n'évoquer que des conjugaisons ou dérivations – adjectives ou substantives – du verbe *decet* rencontrées au fil des deux traductions des *Odes* d'Horace que j'ai consultées[13]. On se limitera pour l'instant à observer que, dans la traduction en langue vulgaire de Lodovico Dolce, l'Arétin pouvait déjà trouver la quasi-totalité de la gamme des acceptions enregistrées aux articles *decor* et *decus* de notre Gaffiot, car, avant d'en revenir aux relents de rhétorique cicéronienne qui planent sur cette paraphrase expansive de deux vers parmi les plus concis d'Horace et aux suites qu'il semble possible d'en inférer, il convient de s'arrêter à l'occasion donnée à peine quelques semaines plus tard au Vénitien d'adoption, grand admirateur et imitateur déclaré de Titien, qu'était le Fléau des princes[14] de renouer avec son passé et l'expérience des années passées dans le foisonnement artistique toscano-romain de la Rome de Léon X.

Son jeune compatriote Giorgio Vasari – le futur grand historien de l'art, alors au service du duc Alexandre de Médicis – lui envoie en effet de Florence, accompagnées d'une lettre datée du 7 septembre 1535, des ébauches de Michel-Ange : « une tête de cire de la main du prince et monarque, seul rival de la nature, plus qu'humain », ainsi, entre « autres choses », qu' « une esquisse d'une *Sainte-Catherine*, également de sa main »[15] ; cadeaux inestimables, précédés ou suivis d'autres – plus encombrants sans doute et eux aussi accompagnés d'une lettre – dont l'Arétin accusera longuement réception au cours des derniers mois de 1535 ou des premiers de l'année suivante[16] :

> En même temps que vos lettres, j'ai reçu les dessins des deux capitaines que vous avez exécutés à ma demande d'après les tombeaux des ducs Julien et Laurent de Médicis : ils m'ont beaucoup plu, et parce que vous avez su les reproduire, et parce qu'ils viennent du dieu de la sculpture, des mains duquel j'ai vu l'esquisse de la *Sainte-Catherine* qu'il avait dessinée étant enfant : débuts éminents, pleins de majesté et de savoir, qui montrent bien que de tels dons ne sont que rarement accordés aux hommes par les astres. […] Mais quand j'ai ouvert le coffret que m'ont envoyé les Giunti, avec dedans la tête d'un des saints protecteurs de la glorieuse maison des Médicis, je suis resté un bon moment figé de stupeur. […] La dignité [*Il decoro*] de la sacro-sainte vieillesse se lit sur son visage ; et ce n'est pourtant que de l'argile sculptée en quelques coups par une main exercée.

a été question plus haut – à user (et abuser) de l'itération synonymique comme cheville.

13 La traduction de Lecomte de Lisle, Paris, Lemerre, 1911, reprise dans les *Itinera electronica* de l'UCL, cités plus haut, et celle de François Richard, dans l'éd. Paris, Garnier, 1967.

14 Ses premiers écrits religieux contiennent dès 1534-35 des 'portraits' où est évidente une imitation de Titien (voir en particulier la description du Christ à la colonne dans L'Arétin, *Sur la poétique, l'art et les artistes*, cit., III, p. 6-7), qu'il avouera franchement en 1536, dans la dédicace de la seconde partie de ses *Ragionamenti,* où il déclarera s'efforcer « de peindre la nature des gens avec la même vivacité que l'admirable Titien met à peindre tel ou tel visage » (*ibidem*, p. 43-44).

15 *Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, libro I, 2003, 258, p. 248-249.

16 *Sur la poétique, l'art et les artistes*, XVIII, p. 44-45. La lettre avait été publiée en 1542 dans le second volume de la correspondance de l'Arétin (et a été maintenue à sa place d'origine dans l'Édition Nationale des Œuvres de l'Arétin, *Lettere*, Libro II, p. 68-69), avec la date vraisemblablement erronée du 15 juillet 1538, dès lors que s'y trouve évoqué en vie le duc Alexandre, assassiné en janvier 1537 à l'instigation de Lorenzino (le *Lorenzaccio* de Musset).

Que Vasari, peintre lui-même, bon connaisseur des œuvres de Raphaël et de Michel-Ange, ait appris ou remis en mémoire à l'Arétin des termes comme *decoro* dont, une quinzaine d'années plus tard, ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* confirmeront l'acception technique déjà présente chez un Léonard de Vinci et destinée à le rester au moins dans les milieux artistiques, ne fait guère de doute [17] : acception – l'appropriation des traits à la nature du personnage – qui d'ailleurs, dans les appréciations tant de Vasari que de l'Arétin, confinera, parfois jusqu'à se confondre, avec l'imitation de la nature et le réalisme[18]. Que ce sens, y compris dans ses implications réalistes, ne puisse dès les premiers mois de 1536 qu'être bien présent à l'esprit non seulement d'un auteur qui – comme on l'a vu plus haut – se vante dans la dédicace de la seconde partie de ses *Ragionamenti* de s'efforcer « de peindre la nature des gens avec la même vivacité que l'admirable Titien met à peindre tel ou tel visage », mais également des hôtes qui se pressent dans le palais qu'il habite sur le Grand Canal. À telle enseigne que l'un d'eux, Francesco Angelo Coccio, jeune lettré en quête de reconnaissance, aura l'heur de se voir publier, en appendice au même ouvrage, un éloge – « ouvertement apologétique » au point de friser la plaisanterie – du travail qualifié de *decorum du decorum* de l'Arétin : *decorum* superlatif, en somme, « superlativisé » (si on veut bien pardonner ce néologisme barbare) tant par le désordre typique de la causerie des femmes, dont c'est le propre

> de commencer et ne jamais finir, de dire deux fois une baliverne, de revenir sur ce qui a déjà été dit et de s'embrouiller dans l'ordre des chiffres, [que par] les négligences de l'imprimerie, qui a mis en pièces les sentences en en retranchant des mots entiers ou les intercalant à contresens, et plus cruel encore, en désaccordant le singulier d'avec le pluriel[19].

Mais c'est vers la fin de la même année que parvient à l'Arétin l'ouvrage décisif, qui en particulier va lui fournir tous les éléments pour une mise en parallèle point par point de la peinture « poésie muette » et de la poésie « peinture parlante » appelée – si elle ne l'était déjà – à devenir un lieu commun : le *Della poetica* de Bernardino Daniello, dont il accuse pompeusement réception par un billet du 22 décembre 1536, affirmant y avoir reconnu le Michel-Ange de la voûte de la Sixtine et le sens profond de ses « figures plus grandes que nature »[20] ! Daniello non seulement redistribue l'*Art poétique* d'Horace suivant les catégories

[17] Cf. Giorgio Vasari, *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri,* Firenze, Torrentino, 1550 ; seconde édition revue et augmentée : *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568. Dans la vie de Raphaël, il est écrit dès 1550 (texte conservé en 1568) que, dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, le peintre « riservò un *decoro* certo bellissimo, mostrando nell'arie de' Santi Patriarchi l'antichità, negli Apostoli la semplicità e ne' Martiri la fede... ». L'interprétation – tout à fait exacte – que Sylvie Béguin propose de cette phrase de Vasari dans l' « édition commentée sous la direction d'André Chastel » (Paris, Berger-Levrault, vol. 5, 1983, p. 205) illustre bien la difficulté qu'il y a souvent à rendre *decoro* autrement que par une périphrase : « Avec un sens remarquable de ce qui convient à chaque figure, Raphaël a su conférer aux saints Patriarches un air vénérable, aux Apôtres la simplicité, aux martyrs la foi ». Vasari utilisera encore le même terme dans la même acception à propos du *Jugement dernier* de Michel-Ange, dans un passage qu'il sera sans doute opportun de confronter plus loin à l'usage qu'à propos de la même œuvre en fera l'Arétin : voir *infra*, note 30.

[18] Cf. Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy*, Oxford University Press, 1956 / trad. française par Jacques Debouzy : *La Théorie des arts en Italie (1450-1600)*, Paris, Julliard, 1962, ch. VII : « Vasari », p. 123-142 (p. 126). Pour l'Arétin, voir Id., *Sur la poétique, l'art et les artistes*, p. XXXIII et suiv.

[19] Voir L'Arétin, *Ragionamenti*, t.II, cit., p. 287-88. Sur Coccio, voir P. Procaccioli, *Note e testi per Francesco Angelo Coccio*, « La Cultura », a. XXVII, n. 2, 1989, p. 387-417 (qui souligne dès la première page « il tono apertamente apologetico del discorso » de Coccio dans cette lettre adressée « Al nobilissimo Lionardo Parpaglioni lucchese »). L'édition *princeps* du vol. (intitulé non plus *Ragionamento* comme le précédent, mais *Dialogo*) n'est pas datée, mais a été publiée avant le 3 mai 1536, date de la lettre par laquelle Francesco Molza, de Rome, en accuse réception (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, cit., I, n° 208, p. 200).

[20] Aretino, *Lettere*, libro I, n° 84, p. 145-146. Trad. dans L'Arétin, *Sur la poétique, l'art et les artistes*, V, p. 8-9. Pour

rhétoriques de l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*, mais insiste (par delà la différence entre les instruments et entre les moyens d'expression) sur l'analogie entre poésie et peinture[21], glissant au passage deux images suggestives : là où, rappelant qu'il a déjà été question de l'*inventio* et de la *dispositio*, il évoque la seconde par le seul mot de *disegno* (« dessin »)[22] ; et deux pages plus loin, lorsque Trifone Gabriele, le principal interlocuteur du traité, introduit son exposé sur l'*elocutio* en déclarant qu'une fois trouvée et « disposée » la matière du poème, il reste à trouver « des mots et des *couleurs* pour l'habiller »[23]. Dès lors qu'est ainsi formulé et garanti par l'autorité de Daniello un parallèle terme à terme entre *inventio*, *dispositio* et *elocutio* en poésie, d'une part, et *inventio*, dessin et couleur en peinture, d'autre part, l'Arétin n'aura plus aucun mal à associer le nom d'un peintre exemplaire à chacun de ces termes : Michel-Ange pour le dessin, Titien pour la couleur, et plus tard Raphaël pour l'invention[24].

Pour l'heure, à reprendre dans l'ordre le déroulement du traité à la recherche du *decorum*, il apparaît que, une fois succinctement annoncées les trois étapes de la composition et consacrées plusieurs pages aux « sciences et doctrines » que doit connaître le poète, l'orateur en vient tout naturellement à la nécessité d'avoir également « une très grande expérience des choses qui se font tant sur terre qu'en mer » afin de ne pas fabriquer une « figure monstrueuse comme celle que dépeint Horace au début de son *Art poétique* », et – de là – à l'exigence de ce que, dit-il, « les Latins appelaient *decorum* et que nous avons, nous, coutume d'appeler *convenevolezza* ['convenance'] ». Mais quels que soient les mots employés, quelque plus grande facilité qu'il y ait à employer en italien d'autres mots que le substantif *decoro* – et parler, par exemple, de caractères « convenant tout à fait, propres et adaptés », ou d'adapter à des Italiens, Français ou autres « gestes et paroles appropriés et convenant tout à fait à chacun »[25] –, la nature des recommandations reste la même, à telle enseigne que les deux termes reparaîtront dûment accouplés dans la récapitulation finale du discours de Trifone Gabriele : « ... faire que les personnages (comme je vous l'ai dit ce matin) gardent leur *decoro* et leur *convenevolezza* ».

Bref, le lecteur du traité de Bernardino Daniello a désormais à sa disposition non pas un (éventuellement deux, trois…) sens très précis et pour ainsi dire mécaniquement attribuables au mot *decoro*, mais ce que l'on pourrait peut-être appeler un spectre sémantique, couvrant un champ d'acceptions variables en fonction des contextes et, tant en italien qu'en d'autres langues, contraignant – là où manquent les mots justes – à recourir à des périphrases ou autres expédients explicatifs. Le sens de base, pour le poète comme pour l'artiste, reste bien le respect théoriquement objectif de la nature des choses et des êtres, une représentation appropriée, des qualités – au sens neutre du terme – propres aux

le texte du *Della poetica,* voir *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, vol.I, Bari, Laterza, 1970, p. 227-318.

21 Cf. *ibidem,* p. 242, cette interprétation du « Ut pictura poesis » horatien : « Je dis que ce n'est pas sans une excellente raison que la poétique avait été par les très savants hommes de l'Antiquité assimilée à la peinture, et que l'on avait dit que la peinture n'était rien d'autre qu'un poème silencieux et muet, et la poésie, à l'inverse, une peinture parlante ».

22 *Ibid.*, p. 273, à propos des étapes de la composition du poème : « Comme il me semble que nous avons jusqu'ici, dans le livre I, suffisamment parlé de la première et de la seconde parties (c'est-à-dire de la [recherche de la] matière et du *dessin*), nous allons maintenant, dans le livre II, parler de la troisième, c'est-à-dire de la véritable et parfaite forme que l'on donne au poème ».

23 *Ibid.*, p. 275.

24 Dans la lettre à Michel-Ange de novembre 1545 (voir *infra*, note 30) qui commencera en ces termes : « En revoyant l'esquisse complète de l'ensemble de votre *Jour du Jugement*, j'ai fini d'apprécier la fameuse grâce de Raphaël et la séduisante beauté, dans ses œuvres de l'*invention* » (*Sur la poétique, l'art et les artistes*, XXIII, p. 53).

25 *Trattati ...,* p. 250 : « le parti delle materie [...] che alle persone si mandano *convenientissime, proprie et accommodate* siano » ; p. 251 : « ...*accommodando* poi a ciascuno atti e parole *proprie e convenientissime* ».

unes et aux autres. Mais de la représentation objective s'opère plus ou moins sciemment un glissement vers les qualités représentées elles-mêmes, prêtées ou reconnues aux gens et aux choses : soit simplement « convenables » au sens de conformes aux règles réputées bonnes, par exemple de la décence, de la pudeur, de la dignité, de la [re]tenue, ou encore du savoir-vivre (cf. le verbe latin *decet*), soit des qualités plus ou moins superlativement positives et avantageuses, telles que beauté, charme, bonne éducation ou, dans un autre ordre d'idées, honneur, grandeur, gloire et, s'agissant de choses, faste, pompe ou apparat (cf. le latin *decus*). La variété des contextes explique au moins autant que l'absence d'une définition univoque la diversité – à dire vrai plus apparente que réelle – des mots et formules utilisés par les traducteurs et commentateurs du terme *decorum* et de ses équivalents italiens et français ; diversité qu'un exemple de quelques décennies postérieur que j'ai rencontré récemment devrait me permettre d'illustrer. Le Tasse, au chant II, strophe 17 de sa *Jérusalem délivrée*, évoque « la vergogna e 'l verginal *decoro* » qui détournent un temps Sophronie de l'audacieux projet qu'elle a conçu pour sauver son peuple du massacre. Dans deux des six éditions italiennes annotées que j'ai eu l'occasion de consulter, aucune note ne vient éclairer ce passage ; deux des quatre autres comportent une note où se trouvent, à propos de « vergogna », suggérées dans l'une la *timidité*, dans l'autre la *pudeur* ; aucune des six ne prend expressément en considération le sens de « verginal decoro », comme s'il coulait de source. Des trois traductions françaises que j'ai eu sous les yeux, une rend *decoro* par « dignité », mais sacrifie malencontreusement l'adjectif *verginal* ; les deux autres optent pour « la *décence* virginale ». Nous voilà donc déjà, entre traductions et commentaires, mis en présence d'au moins quatre substituts de *decoro* (*décence, dignité, pudeur, timidité*), s'ajoutant – du fait que l'on se trouve en présence d'une dittologie évidente – à *vergogne* et son synonyme *honte*, et auxquels personnellement, compte tenu du contexte, je ne verrais pas d'inconvénient à ajouter *retenue* et *réserve* : soit pas moins de huit mots féminins susceptibles d'être qualifiés par l'adjectif *virginale* et donc plus ou moins heureusement substituables à celui de *decoro*.
S'il est rare que le terme autorise contextuellement – et en français, où la polysémie de *decorum* s'est restreinte, exige – autant d'acceptions plus ou moins synonymes, *decoro*, outre des « qualités » à connotation toujours positive, désigne – tout comme en français – un ensemble de règles à observer : code, protocole, étiquette… Et tel est bien l'usage que désormais l'Arétin s'efforcera d'en faire. Après la lettre de remerciements à Vasari de décembre 1536 au plus tard, où, conformément à l'acception technique en usage dans le milieu artistique, le terme désigne les traits propres à la vieillesse magistralement modelés par Michel-Ange[26], c'est au tour du philosophe Sperone Speroni de se voir, au début de l'été 1537, loué d'avoir « aplani les montagnes inaccessibles, conservant toujours au *decorum* la majesté qui lui sied », dans son *Dialogue de l'amour* assimilé, pour la perfection de son architecture, au Panthéon de Rome[27]. Moins de trois mois plus tard, en revanche, un chanoine et homme de lettres de sa ville natale, qui lui avait soumis un ouvrage de son cru reprenant prétentieusement le titre des *Triomphes* de Pétrarque, se trouve éconduit sans trop de ménagements :

[26] Voir le texte correspondant à la note 16, où le « *decoro* de la … vieillesse », que – comme Chastel et Blamoutier, *Lettres de l'Arétin*, cit., p. 337 – j'ai traduit par *dignité*, mais que l'on pourrait aussi bien rendre par *gravité*, *majesté*, voire, dans d'autres contextes peut-être, par *honorabilité*, *respectabilité*, ou encore *sérénité*, ou – s'agissant du vieillard « *laudator temporis acti* » évoqué par Horace, vers 169-174 – *sévérité, acrimonie.*
[27] Aretino, *Lettere*, libro I, 139, p. 209-211, 6 juin 1537 : « ... conservando sempre la maestà del *decoro* nel suo grado ». Texte et trad. dans L'Arétin, *Sur la poétique, l'art et les artistes*, p. 10-11.

> Il me semble qu'à un sujet aussi profond on se doit de conserver le *decorum* qui convient à sa dignité, et de ne pas élever au rang de licence poétique tout ce qui vous vient à la bouche, sans souci des préceptes que vous pourriez enseigner à Horace lui-même[28].

Heureusement une nouvelle occurrence, dans une lettre écrite à un autre lettré vers la mi-décembre de la même année, permettra, mieux que la formulation quasi pléonastique que nous venons de voir, de saisir le sens et la fonction exacte assignée au *decorum*. Au terme d'une longue célébration du *jugement*, « fils de la nature et père de l'art » et guide précieux tant de l'écrivain que de l'artiste, l'Arétin s'exclame en effet, fort de la leçon tirée depuis quelques mois de la *Poétique* de Bernardino Daniello :

> Combien ne voyons-nous pas d'ouvrages sans *dispositio* ni *decorum*, dont l'*inventio* est pourtant due à de savants auteurs ? Bref, qui est dépourvu de jugement n'a guère de crédit auprès de la Renommée ; qui s'en montre capable participe de l'honneur qu'elle répand de toutes ses voix[29].

Conformément aux leçons tirées d'Horace par Dolce et Daniello, l'un et l'autre formés à l'université de Padoue, ajoutées à ses propres réminiscences d'un apprentissage sans lendemain de la peinture à Pérouse, puis de l'effervescence artistique vécue dans la Rome de Léon X, l'Arétin est parvenu, en cette fin de 1537, à une conception désormais mature du *decoro* et de son rôle : celui d'un tiers intervenant dans la composition de l'œuvre, après l'*inventio* et la *dispositio,* mais, en même temps que chargé des « paroles » et de la « couleur » – pour reprendre les mots employés par Daniello –, garant, avec le concours du « jugement », de la *convenevolezza* / « convenance » de l'ensemble. Et quoi qu'on en ait dit ou écrit, c'est bien cette même conception et ce même emploi du terme qui se retrouveront au cours de la décennie suivante dans les deux versions successives de la fameuse lettre contre le *Jugement dernier* de Michel-Ange : celle de novembre 1545, adressée à l'artiste lui-même, où lui est reproché « le non-respect du *decorum* chez les martyrs et les vierges », tout comme celle de 1547 (publiée en 1550) au secrétaire du cardinal Guido Ascanio Sforza, où il sera répété que le peintre « ne respecte le *decorum* ni chez les martyrs ni chez les vierges ».[30]

La lettre, provenant d'un maître-chanteur redouté des plus puissants, excédé de l'indifférence persistante de Michel-Ange à ses requêtes d' « un morceau de ces cartons » qu'il jetait au feu, n'a pas manqué au cours des siècles suivants de susciter l'indignation des moralistes de tous bords ; d'autant que – la notoriété de son auteur aidant – elle ne pouvait que susciter des idées qui ensuite devaient faire leur chemin, comme celle de couvrir les « parties honteuses » des personnages du *Jugement dernier*, qui allait valoir à Daniele da

[28] *Ibid.*, IX, p. 16-19, 28 août 1537, à M. Giovanni Pollastra ; p.18 : « Pare a me che sì profondo subietto debba servarsi nel *decoro* de la degnità sua, e non si far licenza poetica ciò che viene a la bocca non dando cura a i precetti, che potreste insegnare a Orazio ».

[29] *Ibid.,* XVI, p. 39-42, 17 décembre 1537, à Sebastiano Fauso da Longiano ; p. 41 : « Quanti volumi vediam noi senza disposizione e senza *decoro*, e pur son dotti i lor inventori? In somma chi non ha giudicio, non ha troppo autorità con la fama ; e chi n'è capace, participa de l'onore di tutte le sue voci ». Aucun des trois mots latins employés dans ma traduction ne figure dans le texte de l'Arétin ; je les ai utilisés délibérément afin de bien marquer, dans cette phrase, une référence à la rhétorique classique que l'emploi des mots français correspondants ne rendrait pas avec la même évidence.

[30] *Ibid.,* XXIII, p.53-56, novembre 1545 ; XXV, p.57-59, juillet 1547, à Alessandro Corvino. À noter que dans sa « Vie de Michel-Ange » publiée la même année que la lettre de l'Arétin, Vasari (*Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri,* Firenze, Torrentino, 1550, III, 51, §38) soutient au contraire que, dans le *Jugement dernier*, est « osservato ogni *decoro*, sì d'aria, sì d'attitudini e sì d'ogni altra naturale circumstantia nel figurarli » / « Tout est observé *comme il convient* à la peinture dans l'expression, les attitudes et tous les traits de la nature » (trad. « édition commentée sous la direction d'André Chastel », Paris, Berger-Levrault, vol. 9, p. 249).

Volterra, le premier peintre chargé de ce travail, le surnom de *Braghettone* (« Culottier ») ! Cela dit, il est vrai que, même dans la version – consciencieusement expurgée de tous les passages susceptibles de faire penser à une vengeance personnelle – publiée en 1550 dans le volume IV de la correspondance de l'Arétin, il suffit d'un regard de part et d'autre pour se convaincre que le non-respect du *decorum* déborde de beaucoup le seul bout de phrase où le mot est employé. Qu'il soit nommé ou non, remplacé ou non par une des qualités positives énumérées plu haut (*réserve, honnêteté, ornement*) l'exigence de *decorum* ne se limite pas à la seule représentation des martyrs et des vierges ; elle concerne également « les saints et les anges, les premiers dépourvus de toute *honnêteté* terrestre, les seconds privés de tout céleste *ornement* »[31] ; ainsi que l'ensemble des licences (« il licenzioso procedere ») et toute « l'irreligieuse impiété » (« impietà d'inreligione ») et les « figures incorrectes » dont la lettre dresse un catalogue. On n'a pas manqué de – et on peut toujours – s'interroger sur la sincérité du Fléau des princes, voire, se scandaliser en particulier qu'il ait pu, dans les deux versions de sa lettre, imperturbablement opposer à ce qu'il dénonce comme la science sans conscience d'un Michel-Ange, le *jugement* et la *réserve* dont il se vante d'avoir lui-même fait preuve dans ses *Ragionamenti* en « traitant d'une matière impudique et lascive, non seulement [employé] des mots pesés et bienséants (*parole costumate*), mais [parlé] en termes irrépréhensibles et chastes ». Il reste que, une fois purgé de tout ce qui relève de motifs personnels de ressentiment, des allusions offensantes à l'insociabilité de l'artiste, à son penchant pour deux jeunes gens, et surtout à la malheureuse affaire du tombeau jamais achevé du pape Jules II, le texte publié en 1550 ne doit plus guère à l'Arétin que le mordant d'une plume qui, grâce à l'audience dont bénéficient tous les écrits du Fléau des princes, va faire passer sa lettre pour ce qu'elle n'est pas : pour le document inaugural, déclencheur d'une polémique séculaire contre le *Jugement dernier*, qui en réalité, notoirement, sévissait depuis des années à Rome, au sein même de l'Église[32]. De sorte que, quels qu'aient pu être les mobiles qui ont conduit son auteur à ce qu'il faut bien appeler ce règlement de comptes avec Michel-Ange, l'étalage délibérément scandaleux d'incongruités – culminant dans l'image, passée du singulier au pluriel de la première à la seconde version, des « damnés saisis par les membres génitaux » – que représente à coup sûr la lettre de l'Arétin, n'en demeure pas moins avant tout, sinon le premier document à porter sur la place publique un avant-goût de ce que seront les rigueurs de la Contre-Réforme triomphante, du moins le témoignage éloquent d'une extension en cours du champ d'application de « la théorie du decorum », dont j'emprunterai à Sir Anthony Blunt la brève description suivante, me limitant à souligner les principales innovations :

> Elle exige que tout, dans une peinture, soit *approprié* à la fois à la scène dépeinte et *à l'emplacement pour lequel elle est peinte*. C'est dire que les figures humaines doivent être vêtues

[31] *Ibid.,* XXV, p. 58.

[32] Dans Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, Laterza, 1981, ch. I, p.17-63, *passim* : une chronologie détaillée de la polémique, de son déclenchement avant même l'achèvement et la découverte officielle de la fresque (31 octobre 1541), jusqu'au pontificat de Grégoire XIII (1572-85), qui n'hésita pas à faire des travaux entraînant la destruction d'environ 8 m² de la partie inférieure. Une pasquinade du début des années 1540, en deux quatrains et trois tercets, résume hardiment les reproches adressés à la fresque : les nus (dont sainte Catherine, « nue comme l'avait créée la nature », ainsi que d'autres saints « montrant leurs culs » au pape) ; le maître de cérémonies pontifical, qui le premier avait protesté, peint dans un recoin parmi les morts ; un damné en enfer, le membre mordu par un serpent, annonçant le châtiment réservé aux pédérastes (*Pasquinate romane del Cinquecento*, a cura di V. Marucci, A. Marzo, A. Romano, presentazione di Giovanni Aquilecchia, Roma, Salerno Editrice, 1983, t. I, 462, p.498). Sur les rapports de l'Arétin avec Michel-Ange et l'épisode de la lettre en particulier, P. Larivaille, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno Editrice, 1997, ch.VII, 5, p. 296-307, *passim ;* et Id*., Aretino e Michelangelo : Annessi e connessi per un ripensamento* (2002), in *Varia aretiniana (1972-2004)*, p. 337-353, *passim.*

> comme il sied à leur rang et à leur caractère, leurs gestes doivent être appropriés, la scène doit être bien choisie et *l'artiste doit constamment tenir compte du fait qu'il exécute une œuvre pour une église ou un palais, une chambre d'apparat ou un cabinet particulier*[33].

Ma conclusion se bornera à quelques rapides observations rétrospectives sur le glissement graduel de l'Arétin d'un *decorum* / « convenance » au sens premier, technique, d'adéquation du pinceau ou de la plume au sujet et à la matière traitée (personnage, scène, milieu ambiant…) à un *decorum* / « convenances », fonctionnant comme un code de la bienséance (iconographique, et plus généralement comportementale) : glissement accéléré – en quelques années cruciales – par la concomitance d'une fréquentation de personnages et d'ouvrages formateurs comme la traduction de l'*Art poétique* d'Horace par Dolce ou le *Della Poetica* de Daniello, et d'une conjoncture et d'une réussite qui devaient permettre ensuite au Fléau des princes de s'ériger toujours plus en arbitre des renommées. Glissement surtout qui, à la faveur des démêlés orageux de ce dernier avec Michel-Ange, avait fini par coïncider avec un mouvement d'une tout autre ampleur, dont la lettre contre le *Jugement dernier* devait devenir emblématique et le rester pratiquement jusqu'à nos jours : le mouvement pour la réforme de l'Église dont certains des principaux animateurs, les cardinaux théatins, les *Chietini* haïs et volontiers brocardés par l'Arétin, avaient été les premiers à se scandaliser des nus de la Chapelle Sixtine[34] ; de sorte qu'en publiant en 1550 la version expurgée de sa lettre vraisemblablement dans l'espoir de soutenir sa propre bien qu'inavouée candidature à la pourpre, celui-ci avait paradoxalement servi de porte-voix aux pires ennemis qu'il avait au sein de l'Église romaine[35].

C'est donc, en réalité, moins la lettre de l'Arétin, dont la première version – non publiée – remonte à quelques semaines avant l'ouverture du Concile de Trente, que le Concile lui-même[36], avec son cortège d'interdits où le moralisme le dispute au dogmatisme, qui autour de la moitié du XVI[e] siècle opère en Italie une démarcation dans l'usage qui est fait du mot *decoro*, en surimposant pour ainsi dire catégoriquement une exigence de bienséance, voire de décence, au devoir premier de « convenance ». Encore convient-il de ne pas oublier que, pour impitoyable qu'elle ait été, avec le concours de l'Inquisition, la Contre-Réforme n'a sans doute été historiquement que le catalyseur radical d'une tendance sous-jacente, depuis toujours peut-être, à percevoir dans la « convenance » une dimension morale, de conformité aux mœurs admises en même temps que d'appropriation au sujet, personnage ou matière. Cette dimension morale que, pour ne prendre que cet exemple, la république de Venise s'efforçait de faire respecter en publiant régulièrement des arrêtés bannissant des ouvrages et des spectacles les « mots sales » (*sic !*)[37], l'Arétin en était lui-même on ne peut plus conscient, qui, déclarant par la bouche de la narratrice de ses *Ragionamenti* (dès 1534) que « l'honnêteté est belle dans un lupanar », avait recouru au

[33] Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie, 1450-1600,* traduit de l'anglais par Jacques Debouzy, p. 165.

[34] De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, cit., p. 17-19, *passim*. L'ordre des Théatins (de Teate, nom latin de la ville de Chieti), fondé en 1524 par Gaétan de Thiene et Gian Pietro Carafa, alors évêque de Chieti, puis cardinal et plus tard premier très rigoriste pape de la Contre-Réforme triomphante sous le nom de Paul IV (1555-1559), fut une des chevilles ouvrières de la réforme de l'Église et du Concile de Trente. Leur nom italien, *Chietini*, pour l'Arétin en particulier, était synonyme de bigots et d'hypocrites.

[35] P. Larivaille, *Pietro Aretino*, *op. cit.,* p. 301-302, *passim*. Sur les rapports du Fléau des princes avec Rome, ses ambitions et ses déceptions, *ibid.,* ch.VIII (« Da 'secretario del mondo' a cardinale mancato »), en particulier les § 4 et 5, p. 338-356, *passim*.

[36] Ouverture de la première session en décembre 1545 ; clôture de la dernière en décembre 1563.

[37] P. Larivaille, *"La Veniexiana" ou les ressources du langage honnête. Censure et théâtre à Venise*, dans (collectif) *Le Pouvoir et la plume. Incitation, contrôle et répression dans l'Italie du XVI[e] siècle*, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne (CIRRI), 1982, p. 159-176.

camouflage métaphorique avec une telle dextérité, qu'il avait ensuite – toujours dans sa même lettre à Michel-Ange, par Chastel justement qualifiée de « chef-d'œuvre de perfidie intelligente » – pu se vanter d'avoir, comme on l'a vu plus haut, traité « d'une matière impudique et lascive [avec] des mots pesés et bienséants [voire, des] termes irrépréhensibles et chastes »[38]. Et je rappelle pour finir, dans la traduction de Dolce, les relents de rhétorique cicéronienne observables dans la paraphrase en cinq décasyllabes italiens des très concis vers 323-324 d'Horace[39] ; ainsi que, dans la *Poetica* de Daniello, la redistribution explicite de l'*Art poétique* d'Horace suivant les catégories rhétoriques de l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio* : deux témoignages d'une présence active de Cicéron qui n'avaient rien d'étonnant dans la culture de deux élèves de la très érudite université de Padoue et incitaient à tenter d'en savoir un peu plus. Les modestes sondages que j'ai effectués m'ont amené, guidé par l'introduction de Maurice Testard à sa traduction du *De officiis,* à découvrir les divers passages de l'ouvrage où Cicéron lie très étroitement l'*honestum* (qu'il traduit par « le bien moral », d'autres par « la moralité ») et précisément (I, XXVII, 93) « ce qu'on peut appeler en latin *decorum*, le convenable »[40]. Dans quelle mesure cette conviction cicéronienne de l'indissociabilité des deux concepts pourrait-elle, autant, plus ou moins que le contexte historique concret, avoir contribué au glissement croissant observable, dans l'Italie du XVI^{e} siècle, de la notion de *decorum* de la « convenance » horatienne vers les bienséances morales et dogmatiques de la Contre-Réforme ? Je laisse à plus compétents que moi le soin de le vérifier.

[38] Arétin, *Ragionamenti*, *op. cit.*, t. I, 1998, p. 45 : « Nanna : Non sai tu che l'onestà è bella in chiasso? » ; P. Larivaille, *1525-1534 : L'Arétin, de la pornographie ouverte au camouflage métaphorique*, in Élise Boillet et Chiara Lastraioli éd., *Extravagances amoureuses : l'amour au-delà de la norme à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 191-208.

[39] Relents bien présents également dans la dédicace de la traduction à l'Arétin, où celui-ci était lui-même encensé comme auteur parfaitement maître tant de la triade *inventio- dispositio-elocutio* que du *decorum* : « Chi hebbe mai più felice ingegno nelle *inventioni* ? arte nel *disporre*, *gratia* e *giudicio* in serbare il *decoro* di qualunque cosa ? e le piacevolezze col grave delle sententie mescolando in maniera che niente più oltre desiderar si possa, di voi »? (*La Poetica d'Horatio*…, cit., « dedica », vue n°7).

[40] Cicéron, *Les Devoirs*, texte établi et traduit par Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (3ème tirage), 2 t. Voir en particulier, introd., p. 56, note 1 : « divers passages du *De officiis* lient étroitement l'*honestum* à l'idée de convenance, ainsi I, 14 ; III, 13 » ; et surtout p. 59, n. 1 : « … Cicéron explique que l'*honestum* et le *decorum* sont inséparables et coextensibles l'un à l'autre (*Off*., I, 94), que la distinction qu'on établit entre l'un et l'autre est une distinction de raison plutôt qu'une distinction réelle (I, 94-95), et c'est ainsi que la notion de convenance s'étend à toute la morale du *De officiis* ». Voir également, Cicéron*, L'Orateur*, ch. XXI-XXII, 69-74, *passim*. Enfin, à toutes fins utiles, je me permets de rappeler les actes d'un colloque organisé à Sommières en 1983, sur *La Catégorie de l'honneste dans la culture du XVI^{e} siècle* (publié par l'Université de Saint-Étienne, 1985) ; colloque auquel j'avais fait une intervention intitulée *La Courtisane honnête, ou l' « honnesteté » dévoyée. Notes sur la conception de l' « onestà » chez l'Arétin* (p. 37-50 desdits actes).