HAL
open science

Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée

Anna Le Touze

To cite this version:

Anna Le Touze. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée. Ordinateur et société [cs.CY]. Université Rennes 2, 2021. Français. NNT : 2021REN20004 . tel-03248316

HAL Id: tel-03248316

https://theses.hal.science/tel-03248316v1

Submitted on 3 Jun 2021

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.

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE RENNES 2

ECOLE DOCTORALE N° 595
Arts, Lettres, Langues
Spécialité : *Langues et littératures anciennes*

Par
Anna LE TOUZE

Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur.
Introduction, édition, traduction annotée.

Thèse présentée et soutenue à Rennes, le 30 janvier 2021
Unité de recherche : Cellam

Rapporteurs avant soutenance :

Nathalie Dauvois	Professeur de Littérature française de la Renaissance, Université de Sorbonne nouvelle-Paris 3
Andrea Cucchiarelli	Professore Ordinario di Lingua e letteratura latina, Università degli Studi di Roma La Sapienza

Composition du Jury :

Examinateurs :	Andrea Cucchiarelli	Professore Ordinario di Lingua e letteratura latina, Università degli Studi di Roma La Sapienza
	Nathalie Dauvois	Professeur de Littérature française de la Renaissance, Université de Sorbonne nouvelle-Paris 3
	Antonio Iurilli	Professore ordinario di Letteratura italiana, Università di Palermo
	Tristan Vigliano	Professeur de Littérature française de la Renaissance, Université d'Aix-Marseille
Dir. de thèse :	Monique Bouquet	MCF HDR émérite en Langue et Littérature latines.
Co-dir. de thèse :	Marisa Squillante	Professore Ordinario di Lingua e letteratura latina, Università degli Studi di Napoli Federico II

INTRODUCTION

La paraphrase à l'*Art poétique* d'Horace de Francesco Robortello, publiée pour la première fois en 1548 en appendice au premier commentaire latin intégral de la *Poétique* d'Aristote, composé par le même Robortello, fait partie de la nébuleuse des très nombreux commentaires humanistes à l'*Art poétique* apparus au début de l'époque moderne. Il est indéniable que la Renaissance a constitué une période critique faste pour l'*Art poétique*, et ce d'autant plus si l'on compare le grand nombre des commentaires rédigés et imprimés à cette époque à la quantité relativement faible des manuscrits (commentaires intégraux ou simples gloses) que le Moyen Âge nous a légués, alors même qu'un grand prestige demeurait attaché au nom d'Horace depuis l'Antiquité et que, comme nous allons le voir, l'*Épître aux Pisons* était une œuvre à laquelle les savants médiévaux pouvaient aisément accéder d'un point de vue matériel.

Afin de mieux saisir quel était le statut d'Horace, celui de son œuvre en général, et celui de l'*Art poétique* en particulier, au moment où les premiers commentaires humanistes à l'ouvrage sont apparus, il nous semble important de procéder à un bref historique de ce que fut la réception de l'œuvre horatienne et, au sein de cette œuvre, de l'*Art poétique*, depuis l'Antiquité jusqu'à l'aube de l'ère humaniste, puis à la Renaissance. Le bref panorama que nous proposons de la réception d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge s'appuie, pour l'essentiel, sur la recherche préexistante. En revanche, notre exposé sur la période humaniste se fonde uniquement sur les lectures que nous avons faites des commentaires à l'*Art poétique* qui ont précédé la paraphrase de Francesco Robortello, et cela en vue de voir quelle place occupe la paraphrase de notre auteur au sein de ce corpus de commentaires.

Nous nous efforcerons de montrer que, dans le contexte humaniste de la première moitié du XVIe siècle, la paraphrase de Francesco Robortello à l'*Art poétique*, ouvrage atypique qui tranche par sa forme et son contenu avec les commentaires traditionnels de la plupart de ses prédécesseurs, fait partie de ces publications qui vont profondément modifier la physionomie du commentaire à l'*Art poétique* d'Horace en y intégrant des éléments de poétique aristotélicienne. Nous verrons, par ailleurs, que cette *paraphrasis* s'inscrit, pour

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

Robortello, dans un projet plus vaste de poétique globale, s'incarnant dans une œuvre totale constituée du commentaire à la *Poétique* d'Aristote, de la paraphrase à l'*Art poétique* d'Horace, et des cinq autres traités composant le volume de 1548.

I Fortune d'Horace et de l'*Ars poetica* dans l'Antiquité

1/ Une œuvre élevée presque immédiatement au rang de modèle

Horace fait partie du cercle très restreint des poètes antiques dont le génie fut reconnu et honoré à la fois par ses contemporains et par les auteurs postérieurs. C'est tout d'abord le poète lyrique qui est admiré et imité. Ainsi Ovide fait-il connaître, au quatrième livre des *Tristes*, son admiration pour les *carmina* du poète de Venouse :

> « *Et tenuit nostras numerosus aures,*
> *Dum ferit Ausonia carmina culta lyra*[1] »

L'influence d'Horace se fait aussi sentir chez Properce, dans la première élégie du troisième livre, où l'auteur se présente au lecteur en « *sacerdos* », ce qui n'est pas sans faire écho au « *Musarum sacerdos* » de la première ode du troisième livre[2]. Dans cette même élégie, Properce ne manque pas de mettre en avant la légèreté de sa muse qui l'empêche d'aborder les sujets guerriers. Cette posture rappelle celle d'Horace dans son ode adressée à Agrippa, où le poète explique qu'il est incapable de chanter les batailles, la colère d'Achille, le périple d'Ulysse ou les horreurs de la maison de Pélops, sujets élevés, dignes de la muse d'un Varius, mais inaccessibles au poète lyrique[3]. Par ailleurs, dans un mouvement comparable à celui d'Horace qui, dans la dernière ode du troisième livre, se glorifiait d'avoir été le premier à avoir adapté les rythmes de la lyrique grecque au vers latin[4], Properce revendique d'avoir été le premier poète latin à composer des élégies[5]. Au Ier siècle après J.-C., le rhéteur Quintilien qui, dans la lettre au libraire Tryphon sur laquelle s'ouvre l'*Institution oratoire*, fut peut-être le premier à qualifier l'*Épître au Pison* d'*Art poétique*[6], décrète, au livre X de

---

[1] Ovide, *Tristes* IV, 10, v. 49-50.
[2] « *audita Musarum sacerdos* » (Horace, *Odes* III, 1, v. 3.)
[3] *Odes* I, 6, v. 1-12.
[4] « *princeps Aeolium carmen ad Italos*
deduxisse modos. » (Horace, *Odes* III, 30, v. 13-14.)
[5] « *primus ego ingredior puro de fonte sacerdos*
Itala per Graios orgia ferre choros. » (Properce, *Élégies* III, 1, v. 3-4.)
[6] « *Vsus deinde Horatii consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio "nonumque prematur in annum", dabam his otium, ut refrigerato inventionis amore diligentius repetitos tamquam lector perpenderem.* » (Quintilien, *Institution oratoire*, *Epistula ad Tryphonem*.)

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

l'ouvrage, qu'Horace est sans doute le seul lyrique latin digne d'être lu[7]. À la même époque, le poète lyrique Césius Bassus, auteur d'un traité de métrique qui nous est parvenu sous forme fragmentaire, consacre une partie de son analyse aux vers d'Horace[8], ce qui confirme le prestige du poète, hissé au rang de modèle littéraire latin quelques décennies seulement après sa mort. Sénèque emprunte certains des modèles métriques de la lyrique horatienne et les utilise dans ses tragédies. Il s'inspire aussi parfois de certains des thèmes traités par Horace dans ses odes[9]. Stace fait lui aussi des emprunts à la lyrique horatienne pour composer ses *Silves*[10]. A la même époque, Perse, quant à lui, compare, dans sa première satire, son talent à celui de Lucilius et à celui d'Horace, et admet qu'il n'a ni le mordant du premier, ni la grâce plaisante du second[11]. Pétrone fait dire au fastidieux Eumolpe : « *odi profanum vulgus et arceo* »[12], vers célèbre sur lequel s'ouvre le troisième livre des *Odes*[13], ce qui semble indiquer qu'à l'époque de Néron, Horace était devenu un auteur classique dont certains vers avaient acquis autant de popularité que ceux d'Ennius ou de Livius Andronicus. C'est d'ailleurs sous Néron que vécut le grammairien Marcus Valerius Probus, auteur d'une édition critique de l'œuvre d'Horace[14]. Suétone a écrit dans sa *Vita Horati* qu'il avait eu en sa possession ce qui était à l'évidence un faux, selon lui : des élégies signées du nom d'Horace[15]. Si Suétone dit vrai, l'existence de tels faux confirme le prestige dans lequel était tenu le nom d'Horace à la fin du Ier siècle et au IIe siècle. Les poètes obscurs sont, en

---

[7] « *At lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus : nam et insurgit aliquando et plenus est iucunditatis et gratiae et uarius figuris et uerbis felicissime audax.* » (Quintilien, *Institution oratoire* X, 1, 96.)

[8] Voir « *Caesii Bassi fragmentum de metris* » in H. Keil, *Grammatici Latini*, VI, Leipzig, 1874, p. 245-272.

[9] Voir R. Tarrant, « Ancient receptions of Horace », in S. Harrison, *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2007, p. 281 et p. 284.

[10] *Ibidem*, p. 281.

[11] « *Secuit Lucilius urbem,*
Te, Lupe, te, Muti, et genuinum fregit in illis
Omne vafer vitium ridenti Flaccus amico
Tangit, et admissus circum præcordia ludit,
Callidus excusso populum suspendere naso », (Perse, *Satires* I, v. 114-118.)

[12] Pétrone, *Satiricon* CXVIII.

[13] Horace, *Odes* III, 1, v. 1.

[14] « In the department of grammar, the most eminent person of this time is M. Valerius Probus of Berytus, who undertook the critical revision of the texts of the classical writers in the manner of the Alexandrine critics. He chiefly devoted his studies to Lucretius, Virgil, Horace, and the poems of Persius. » (W.S. Teuffel, *A History of Roman Literature*, II, London : George Bell and Sons, Cambridge : Deighton, Bell and co., 1873, p. 73.)

[15] « *Venerunt in manus meas et elegi sub titulo eius et epistula prosa oratione quasi commendantis se Maecenati, sed utraque falsa puto ; nam elegi uulgares, epistula etiam obscura, quo uitio minime tenebatur.* » (Suétone, *Vie d'Horace*.)

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

effet, rarement imités. Juvénal évoque, quant à lui, dans sa septième satire, les écoliers travaillant sur leurs exemplaires décolorés de « Flaccus » et sur leur « Maro » noir de suie[16], ce qui prouve bien que sous Trajan, Horace et Virgile faisaient figure de modèles et étaient entrés au panthéon des auteurs que les grammairiens faisaient étudier à leurs élèves[17].

La place éminente qu'a conservée Horace au sein du *corpus* que les *grammatici* font étudier aux écoliers permet notamment à sa poésie lyrique de demeurer une référence pour les auteurs de l'Antiquité tardive. Au IVe siècle, dans sa *Commemoratio professorum Burdigalensium*, Ausone[18], plaisantant, dit du maître bordelais Crispus qu'il se montrait aussi inspiré que Virgile et Horace lorsqu'il avait bu[19]. Contemporain d'Ausone, le poète chrétien Prudence s'inspire du système métrique horatien pour composer certaines de ses œuvres[20]. Au Ve siècle, Sidoine Apollinaire évoque, dans ses *carmina*, le génie d'Horace, poète exemplaire. Ainsi, c'est à Horace et à Virgile qu'il se compare – sur le mode mineur – dans sa préface du panégyrique en l'honneur de l'empereur Majorien[21]. Dans son neuvième *carmen*,

---

[16] « *dummodo non pereat totidem olfecisse lucernas*
Quot stabant pueri, cum totus decolor esset
Flaccus et haeret nigro fuligo Maroni. » (Juvénal, *Satires* V, v. 225-227.)

[17] « Dans ces conditions, les écrits horatiens deviennent des *exempla*. Les *Odes*, notamment, font figure de paradigmes en matière de technique prosodique et sont régulièrement convoquées en tant que textes témoins dans les *artes metricae* des premiers siècles de notre ère. » (R. Glinatsis, « L'*Épître aux Pisons* d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique » in *Anabases*, 16, 2012, p. 125). Dans le même article, R. Glinatsis rappelle que l'*Ars grammatica* rédigée par Diomède au IVe siècle comporte un chapitre intitulé « *De metris horatianis* », où le grammairien se livre à un examen de la métrique employée par Horace dans les *Odes* et les *Épodes*, que par ailleurs, à la même époque, Servius écrit un ouvrage intitulé *De metris Horatiis*, et qu'au VIe siècle, Priscien, dans les *Institutions grammaticales,* multiplie les références aux *Odes* d'Horace afin d'appuyer ses démonstrations.

[18] Sur la présence d'Horace chez Ausone, voir D. Nardo, « *Ausonio e Orazio* », in *Paideia* 45, 1990, p. 321-336.

[19] « *Creditus olim feruere mero,*
Vt Vergilii Flaccique locis
Aemula ferres. » (Ausone, *Commemoratio Professorum Burdigalensium*, XXI, v. 7-9.)

[20] « Near the end of his life Aurelius Prudentius Clemens, often called the first great Christian poet, published a collected edition of his poetry. Although most of his poems were written in hexameters, Prudentius framed the edition with two sets hymns in diverse metres, including some used by Horace, and added an introductory poem in which he implicitly cast himself in the role of a Christian Horace. » (R. Tarrant, « Ancient receptions of Horace », in S. Harrison, *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2007, p. 282.)

[21] « *Et tibi, Flacce, acies Bruti Cassiique secuto,*
Carminis est auctor, qui fuit et ueniæ.
Sic mihi diuerso nuper sub Marte cadenti,
(…)
Non ego mordaci fodiam modo dente Maronem,

Sidoine Apollinaire fait l'énumération des poètes célèbres de l'Antiquité et fait figurer « Flaccus » aux côtés des plus grands (Hésiode, Pindare, Ménandre, Archiloque, Stésichore, Sappho, Virgile et Stace), tout en rappelant au passage la variété des genres qu'il a abordés dans son œuvre[22]. On peut encore percevoir l'influence horatienne chez Boèce, autre auteur du Ve siècle, notamment dans *La Consolation de Philosophie*, bien que le nom d'Horace ne soit jamais mentionné dans cet ouvrage. Boèce s'inspire de la *uarietas* métrique du poète des *Odes* pour composer son ouvrage, et il lui arrive aussi de citer ou d'imiter certains de ses vers[23]. L'influence d'Horace se fait encore voir dans les poèmes de Dracontius, dans l'épopée chrétienne en cinq chants d'Avit de Vienne et dans les élégies de Maximien l'Étrusque[24]. Un peu plus tard, à l'aube du Moyen Age, l'évêque de Poitiers Venance Fortunat évoquera dans ses poèmes le charme et la douceur de l'Horace lyrique[25].

2/ Le statut de l'*Épître aux Pisons* dans l'Antiquité

La nature du succès rencontré par la poésie d'Horace dans l'Antiquité aussi bien classique que tardive indique bien que si l'Horace lyrique est très prisé des Anciens, le reste de son œuvre n'en est pas pour autant négligée, tant s'en faut. Ainsi, au sein du *corpus* hexamétrique horatien, l'*Épître aux Pisons* semble avoir assez tôt occupé une place de choix. En effet, nous évoquions plus haut Eumolpe citant, dans le *Satyricon*, le fameux vers « *odi profanum vulgus et arceo* », de la première ode du troisième livre des *Carmina*, référence claire et explicite à Horace. Cependant, si l'on examine de près le chapitre CXVIII du roman de Pétrone, prélude, sous forme d'art poétique, au fastidieux poème sur la guerre civile des

---

Nec ciuem carpam, terra Sabella, tuum.
Res minor ingenio nobis, sed Cæsare maior;
Vincant eloquio, dummodo nos domino. » (Sidoine Apollinaire, *Carmina* IV, v. 9-11 et 15-18.)

[22] « *Non quod per satyras epistolarum,*
Sermonumque sales, nouumque epodon,
Libros carminis, ac pœticam artem,
Phœbi laudibus et uagæ Dianæ
Conscriptis uoluit sonare Flaccus. » (Sidoine Apollinaire, *Carmina* IX, v. 218-222.)

[23] Concernant la présence d'Horace chez Boèce, voir A. Stoehr-Monjou, « Les réminiscences d'Horace dans *La Consolation de Philosophie* de Boèce, clé de lecture d'une somme poétique et philosophique », in *Camenae* n°12, juin 2012.

[24] Voir R. Tarrant, « Ancient receptions of Horace », in S. Harrison, *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, 2007, p. 285-286.

[25] Voir A. Stoehr-Monjou, « Les réminiscences d'Horace dans *La Consolation de Philosophie* de Boèce, clé de lecture d'une somme poétique et philosophique », *Camenae* n°12, juin 2012, p. 5.

chapitres CXIX-CXXIV, on peut y déceler quelques références implicites à l'*Épître aux Pisons* qui rapprochent le discours d'Eumolpe, poète ridicule qui n'est pas sans évoquer la sangsue du dernier vers de l'*Art poétique*[26], de ce qui serait presque, en quelque sorte, une courte parodie du poème horatien, si les références à ce dernier étaient plus explicites. Ainsi le vocabulaire et la tournure du « *Multos (…) o iuuenes, carmen decepit* »[27] du *Satyricon*[28] nous semblent-ils faire écho au « *Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni, decipimur specie recti* »[29] des vers 24 et 25 de l'*Art poétique*. De même, lorsqu'Eumolpe évoque le fait que, contrairement à l'historien, le poète épique ne doit pas tenter de faire le récit total de chacun des événements qui émaillent la vie de ses héros, mais doit laisser son inspiration (« *spiritus* ») prendre des détours (« *ambages* ») afin d'avancer librement (« *liber* ») et vite (« *praecipitandus est* »)[30], le lecteur peut difficilement s'empêcher de penser aux vers 146-150 de l'*Épître aux Pisons*, dans lesquels Horace évoque le génie d'Homère qui sait emporter l'auditeur au milieu des faits et se hâter vers le dénouement de son intrigue. Le fait que Pétrone se propose d'amuser le lecteur par ces références plus ou moins voilées à l'*Art poétique* prouve que le poème d'Horace était déjà, à l'époque de Néron, une œuvre de référence célèbre parmi les lettrés. À la même époque, Quintilien puise dans l'*Épître aux Pisons*, qui fournit souvent une base aux théories du langage qu'il développe dans son *Institution oratoire*[31]. Au IVe siècle, l'influence de l'*Épître aux Pisons* se fait sentir dans le *De fabula* d'Evanthius, dans le *De comoedia* de Donat et dans l'*Ars grammatica* de Diomède[32].

3/ Les commentaires du Pseudo- Acron et de Porhpyrion

---

[26] « Eumolpe est une figure traditionnelle du poète fou, que les dieux inspirent en le rendant insensible aux choses de la vie. Cela vient de Platon et remonte au-delà encore. Cela passe aussi par les dernières pages de l'*Art poétique* d'Horace et trouvera des échos dans le *Dialogue des orateurs* de Tacite. » (P. Grimal, « Une intention possible de Pétrone dans le *Satiricon* », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1972, Vol. 1, n° 3, p. 308-309.)

[27] C'est nous qui soulignons.

[28] Pétrone, *Satiricon*, CXVIII.

[29] C'est nous qui soulignons.

[30] « *Non enim res gestae uersibus comprehendendae sunt, quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus (…).*» (*Ibidem*.)

[31] Voir notamment R. Glinatsis sur l'utilisation faite par Quintilien en VIII, 60 des premiers vers de l'épître d'Horace pour illustrer sa critique du «σαρδισμός », ou celle que le rhétoricien fait des vers 25-30 de l'œuvre pour illustrer ce qu'est la « παραδιαστολή » (« L'*Épître aux Pisons* d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique », in *Anabases*, 16, .p. 124-125).

[32] *Ibidem*, p. 127.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

Les deux plus célèbres commentaires antiques à l'*Art poétique* que nous possédions sont les deux commentaires d'Acron[33] et de Pomponius Porphyrion[34], deux commentaires qui portent sur l'intégralité de l'œuvre horatienne. Les annotations à l'*Art poétique* attribuées à Helenius Acro, grammairien ayant vécu aux IIe et IIIe siècle après J.-C., n'étant pas toutes de ce commentateur, on parle plus généralement de « commentaire du Pseudo-Acron ». Si les vraies scolies d'Helenius Acro précèdent celles de Porphyrion (IIIe siècle) dans le temps, puisque Porphyrion précise lui-même dans son commentaire qu'il cite ce dernier[35], la plupart des scolies attribuées à Acron sont cependant largement postérieures à Porphyrion, certaines scolies étant même postérieures à 450[36], selon O. Keller. Les scolies du Pseudo-Acron, dont beaucoup dérivent du commentaire de Porphyrion, sont beaucoup plus riches que celles de ce dernier. Elles portent surtout sur la métrique, la rhétorique et l'étymologie, et laissent deviner le travail d'un scoliaste[37]. Le commentaire de Porphyrion est, quant à lui, un commentaire très succinct de type essentiellement grammatical et rhétorique[38].

Ces deux commentaires de l'Antiquité tardive ont accompagné les œuvres d'Horace tout au long du Moyen Âge. Les poéticiens de la Renaissance connaissaient très bien ces deux commentaires qui, pour eux, faisaient pour ainsi dire partie du *corpus* horatien[39]. Il est d'ailleurs à souligner que les commentaires du Pseudo-Acron et de Porphyrion étaient si intrinsèquement associés à l'œuvre d'Horace qu'ils furent ajoutés en regard du texte horatien

---

[33] Voir l'édition d'O. Keller : *Pseudoacronis Scholia in Horatium vetustiora, recensuit O. Keller*, Leipzig, 1902-1904.

[34] Voir l'édition d'A. Holder : *Pomponi Porfyrionis commentum in Horatium Flaccum recensuit A. Holder*, Innsbruck, 1894.

[35] « De plus nous savons par Porphyrion (sur *Serm.*, I , 8, 25) que Porphyrion avait sous les yeux et a utilisé le commentaire d'Acron. « *Memini me legere apud Helenium Acronem Saganam nomine fuisse Horati temporibus Pompei sagana (…) senatoris, qui a triumviris proscriptus est* ». » (O. Keller, « Comment les scolies porphyroniennes ont-elle pris le nom d'Acron ? », *Mélanges Boissier*, 1903, p. 311.)

[36] *Ibidem,* p. 311.

[37] « Much of what Acron has to say in his commentary is essentially grammatical or explanatory in character. He explains the meanings of words, word order, matters of syntax; sometimes, when the sense is particularly obscure, he gives a paraphrase. He provides classifications for the various figures of speech used by Horace, cites parallels from other poets, explains legends and allusions, brings to the text a kind of grammatical and historical *explication*. » (B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. 1, The University of Chicago Press, 1961, p. 73.)

[38] « As compared with the commentary of Acron, that of Porphyrion is brief, pedestrian and relatively unimportant. It repeats a certain amount of material from Acron; but this is usually material of the grammatical or explanatory type, which constitutes the bulk of Porphyrion's contribution. » (*Ibidem.* p. 78.)

[39] *Ibidem*, p. 78.

dès la naissance des premières éditions imprimées d'Horace, et furent par la suite régulièrement insérés dans les éditions d'Horace pendant le XVe et le XVIe siècle[40]. Il n'était, en outre, pas rare que, dans ces éditions, les commentaires du Pseudo-Acron et de Porphyrion soient mêlés aux commentaires d'auteurs modernes[41]. Les multiples éditions imprimées de ces deux commentaires tardo-antiques donnent à voir l'importance qui fut la leur pour les critiques humanistes et sont un indicateur de la façon dont ces commentaires ont influencé la lecture d'Horace en général, et de l'*Art poétique* en particulier.

II Fortune d'Horace et de l'*Ars poetica* au Moyen Âge

1/ Horace, l'un des auteurs antiques les plus lus de la période médiévale

Vers le milieu du VIe siècle après J.-C., alors qu'ils n'avaient jusque-là pas cessé d'occuper une place prépondérante dans la culture littéraire de l'Antiquité, les auteurs de la latinité classique voient leur influence s'estomper provisoirement et leur œuvre sombrer dans l'oubli avant que le Moyen Âge les redécouvre. Le sort subi par Horace n'est, en cela, pas meilleur que celui qui est réservé à Virgile ou à Ovide, et lui aussi est délaissé. On sait qu'au VIIIe siècle, Bède le Vénérable, Paul Diacre et Alcuin, à qui a d'ailleurs parfois été attribué un commentaire carolingien à l'*Art poétique*, connaissent le nom d'Horace[42], mais la connaissance directe de l'œuvre du poète n'est pas attestée et demeure douteuse[43]. C'est au

---

[40] Pour ne citer que deux exemples, on peut mentionner l'édition imprimée par Antonio Zaroto (*Horatii Opera, cum commentariis Acronis*, Milan, 1474), ou celle de Bartholomäus Guldinbeck (*Horatii Odarum libri IV, Epodon liber, Carmen seculare et Ars Poetica, cum commentariis Acronis et Porphyrionis, curis Joannis Aloïsii Tuscani*, Rome, v. 1475).

[41] Voir par exemple, l'édition de Philippo Pincio Mantuano, comprenant les commentaires du Pseudo-Acron, de Porphyrion, de Cristoforo Landino et d'Antonio Mancinelli (*Horatius cum commentariis Acronis, Porphyrionis, Landini et Mancinelli*, Venise, 1492), ou celle de Guglielmo da Fontaneto di Monferrato, présentant les commentaires de Porphyrion, Antonio Mancinelli, Josse Bade et Giovanni Britannico, (*Q. Horatii Flacci Odarum libri quattuor : Epodi, carmen saeculare Porphyrio. Anto. Manci. Ascensio interpretibus. Ejusdem Ars Poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem. Joanne. Britannici Brixi. Interprete*, Venise, 1520).

[42] G. Showerman rappelle notamment que Bède le Vénérable cite Horace, qu'Alcuin était surnommé « Flaccus », et que Paul Diacre a composé des strophes saphiques à la façon d'Horace : « In the eighth century, (…) the Venerable Bede cites [Horace] four times, and Alcuin is called a Flaccus. The York catalogue of Alcuin shows the presence of most of the classic authors. Paul the Deacon, who wrote a poem in the Sapphics he learned from Horace, is declared, he says, to be like Homer, Flaccus, and Virgil (…). » (G. Showerman, *Horace and His Influence*, The Plimpton Press, 1922, p. 99.)

[43] R. Tarrant rappelle, dans son article sur la réception d'Horace, que l'hypothèse selon laquelle un exemplaire d'Horace se trouvait dans la bibliothèque de Charlemagne à Aix-la-Chapelle est

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

IXe siècle que renaît véritablement l'intérêt pour l'œuvre horatienne, dont le succès ira croissant jusqu'à faire d'Horace l'un des auteurs classiques les plus influents chez les lettrés de la période carolingienne[44] – même si l'on ne sait pas exactement quand ni comment l'auteur a refait surface[45]. La place d'Horace comme auteur de référence au IXe siècle est attestée par l'existence de six manuscrits datant de cette période et la connaissance directe de ses œuvres chez les écrivains de la fin du siècle est indéniable, comme le prouve notamment son influence sur les poèmes d'Heiric d'Auxerre[46].

La place majeure occupée par Horace dans la culture des clercs du Moyen Âge vient en grande partie du fait qu'il redevient, au Xe siècle, un auteur scolaire. On sait qu'Horace faisait partie, aux côtés de Virgile, Juvénal, Lucain, Perse, Térence et Stace, de la liste d'auteurs enseignés à l'école de la cathédrale de Reims par Gerbert d'Aurillac – le futur pape Sylvestre II. À la même époque, Gautier de Spire, disciple de l'évêque de Spire Balderich, étudiait exactement les mêmes auteurs à l'école de la cathédrale de Spire, comme en témoigne son *Libellus scolasticus*[47]. On retrouve le même canon d'auteurs dans les écoles anglaises de la période[48].

Horace était l'un des auteurs les plus lus et les plus étudiés au Moyen Âge, et ce statut se maintint tout au long de la période. On connaît les mots célèbres de Ludwig Traube qui voyait dans le XIe siècle l' « *aetas horatiana* »[49]. De fait, si l'on considère le nombre des manuscrits, on constate qu'il existe, au total, au XIe siècle, cinquante manuscrits des *Odes*

---

controversée et que les strophes saphiques composées par les poètes carolingiens ne sont en rien une preuve de la connaissance directe de l'œuvre d'Horace, puisqu'ils pouvaient avoir trouvé le modèle de ce système métrique chez Prudence et Boèce. (« Ancient Receptions of Horace », in *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge University Press, p. 286.)

[44] *Ibidem*, p. 286.

[45] R. Tarrant remet en cause la théorie qui veut que ce soient des moines irlandais qui auraient réintroduit Horace sur le continent et émet l'hypothèse de l'existence de deux, voire trois exemplaires d'Horace qui auraient survécu jusqu'à la période carolingienne et qui auraient servi de base à la diffusion de l'œuvre de l'auteur à cette période. Tarrant précise qu'on ne sait pas, pour l'instant, où ces manuscrits étaient conservés et comment ils ont participé à la renaissance horatienne du IXe siècle, mais il est fort probable, selon lui, qu'on ait affaire, pour Horace comme pour d'autres auteurs de la latinité classique, à des manuscrits venus d'Italie. (*Ibidem*, p. 287.)

[46] *Ibidem*, p. 287-288.

[47] Voir B. Munk Olsen, « Les classiques au Xe siècle », in *La Réception de la littérature classique au Moyen Âge (IXe-XIIe siècle) : Choix d'articles publié par des collègues à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Museum Tusculanum Press, Université de Copenhague, 1995, p. 52.

[48] Voir K. Friis-Jensen, « The Reception of Horace in the Middle Ages » in *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge University Press, 2007, p 291-292.

[49] Voir L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, T. 2, Munich, 1911, p. 113.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

d'Horace, soit plus que l'*Énéide*, qui ne compte « que » quarante-six manuscrits. Les *Odes* et l'*Énéide* sont suivies de près par les hexamètres d'Horace, qui précèdent de peu les *Satires* de Juvénal et les comédies de Térence. Pour la période allant du IXe au XVIe siècle, on compte environ huit cent cinquante manuscrits des œuvres d'Horace. À titre de comparaison, il existe, pour la même période, environ mille manuscrits de Virgile, qui était le poète latin le plus lu au Moyen Âge[50]. La plupart de ces manuscrits comportent un grand nombre de gloses qui indiquent qu'Horace était lu avec beaucoup de soin.

En ce qui concerne la réception des *Odes*, on constate qu'il existe un très grand nombre de commentaires médiévaux consacrés à cette partie de l'œuvre horatienne, ce qui signale leur importance au Moyen Âge. Presque tous ces commentaires sont anonymes et ils étaient tous précédés d'un *accessus*, c'est-à-dire d'une courte introduction exposant la visée du commentaire. Il faut d'ailleurs signaler que beaucoup de ces *accessus* nous sont parvenus sans les commentaires qu'ils introduisaient. Autre signe de la popularité et de l'influence de la lyrique horatienne au Moyen Âge : les odes sont souvent citées et souvent imitées. On peut notamment reconnaître les marques de la lyrique horatienne dans les strophes saphiques d'Alfano, archevêque de Salerne (XIe siècle), ou dans les poèmes du moine bavarois Metellus de Tegernsee (XIIe siècle). L'historien danois Saxo Grammaticus (XIIe-XIIIe siècles) emprunte aussi aux *Odes* d'Horace pour les passages en vers de sa *Gesta Danorum*[51]. On ne peut, par ailleurs, passer sous silence l'impact majeur de la poésie d'Horace, et en particulier, de sa lyrique, sur l'un des plus grands poètes de la fin du Moyen Âge : Pétrarque[52].

Si, pour les Anciens, comme nous l'avons vu, Horace était avant tout, l'auteur des *Odes*, pour les clercs du Moyen Âge, il était surtout l'auteur des *Épîtres* et des *Satires*[53]. On ne sera donc pas surpris de constater que ces deux ouvrages, dont les auteurs médiévaux

---

[50] Voir K. Friis-Jensen, « The Reception of Horace in the Middle Ages », in *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge University Press, 2007, p. 293.

[51] *Ibidem* p. 296-299

[52] K. Friis-Jensen rappelle, dans son article, l'amour que Pétrarque vouait à Horace et, en particulier, à ses odes. Il rappelle aussi que Pétrarque écrivit une lettre à Horace sous forme d'ode horatienne (« The Reception of Horace in the Middle Ages », in *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge University Press, 2007, p. 299).

[53] « For the Middle Ages, Horace was above all the writer of the *Epistles* (especially the *Ars poetica*) and *Satires* rather than a lyric poet, not only for reasons of content but also because the language and meter of his hexametric poems posed fewer difficulties », (*The Classical Tradition*, A. Grafton, G.W. Most, S. Settis, Harvard University Press, 2010, p. 456, article « Horace »).

avaient noté la grande proximité de forme et de ton, eurent, eux aussi, leurs imitateurs. Ainsi, les *sermones* et les *epistulae* d'Horace influencèrent-ils très certainement le poète allemand Sextus Amarcius (XIIe siècle), auteur d'une œuvre en hexamètres en quatre livres. On remarque aussi l'influence des thématiques présentes dans les *Satires* et les *Épîtres* sur l'œuvre de Marbode de Rennes (XIe-XIIe siècles)[54]. En ce qui concerne les commentaires à l'œuvre hexamétrique d'Horace, le XIIe siècle a produit deux commentaires anonymes importants : le commentaire *Sciendum*, commentaire français aux *Satires*[55], et le commentaire *Proposuerat*, commentaire aux *Épîtres*[56].

2/ Les arts poétiques médiévaux

Pour les savants médiévaux, l'*Épître aux Pisons* était, avec le *De inventione* de Cicéron et la *Rhétorique à Herennius*, le texte de référence pour la composition littéraire, loin devant les *Institutions* de Quintilien et les autres traités de rhétorique de Cicéron. De l'*Institution oratoire*, nous n'avons en effet conservé que treize manuscrits antérieurs à 1200, alors que nous possédons cent soixante-six manuscrits du *De inventione*, cent trente-huit manuscrits de la *Rhétorique à Herennius*, et cent quarante-et-un manuscrits de l'*Art poétique*[57]. Les commentateurs et interprètes médiévaux de l'*Art poétique* s'accordent tous pour voir dans l'épître horatienne une œuvre didactique et ne la classent donc pas parmi les œuvres morales du poète, c'est pourquoi l'*Épître aux Pisons* et les commentaires qui lui étaient associés furent considérés, au Moyen Âge, comme le principal traité de composition poétique et furent, à ce titre, utilisés comme tel, jusqu'aux XIIe siècle, c'est-à-dire jusqu'à l'apparition des premiers arts poétiques médiévaux. Il faut toutefois souligner que l'apparition de ces arts poétiques

[54] *Ibidem* p. 302-303.
[55] R. Marchionni, *Der Sciendum-Kommentar zu den Satiren des Horaz, Beiträge zur Altertumskunde 172*, Munich-Leipzig, Saur, 2003.
[56] Voir K. Friis-Jensen, « The Medieval Horace and his lyrics » in *Horace : L'oeuvre et les imitations, un siècle d'interprétation*, W. Ludwig (ed.), Vandoeuvres-Genève, 1993, p. 271, pour les références du commentaire *Proposuerat*.
[57] Voir J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole : Une lecture de la « Poetria Nova » de Geoffrey de Vinsauf, Recherches et rencontres*, Vol. 16, Droz, Genève, p. 35.

nouveaux n'entama en rien l'influence de l'*Art poétique*, qui demeura une référence jusqu'à la fin du Moyen Âge[58]

Cette connaissance de l'*Art poétique* par les lettrés transparaît dans trois des traités de poétique les plus importants des XIIe et XIIIe siècles : ceux de Matthieu de Vendôme, Geoffrey de Vinsauf et Jean de Garlande. Néanmoins, bien qu'il soit incontestable que ces auteurs se voient comme des héritiers d'Horace et de son *Art poétique*, l'influence d'Horace sur leurs ouvrages est parfois difficile à distinguer. Il semble que ce soit avant tout les idées d'unité et de clarté prônées dans l'*Épître aux Pisons*, ainsi que l'insistance sur le soin à accorder au choix des mots, qui aient marqué ces *auctores poetriarum*[59]. Tous ces auteurs ont une approche extrêmement rhétorique du texte horatien qui leur vient de la tradition de l'enseignement tel qu'il était pratiqué dans les écoles cathédrales. Ainsi Horace est-il interprété à l'aide des grands textes de la tradition rhétorique que sont le *De inventione* de Cicéron et la *Rhétorique à Herennius*.

Le premier de nos auteurs, le Français Matthieu de Vendôme, né vers 1130, fait ses études à Tours sous Bernard Sylvestre. Il est professeur à Orléans avant de s'installer à Paris vers 1175. Il cite abondamment les vers de l'*Art poétique* tout au long de son *Ars versificatoria*[60] (v. 1170), premier des grands arts poétiques médiévaux, et use de leur autorité pour appuyer son propos[61]. Matthieu fait d'ailleurs un usage tellement important de l'*Art poétique* qu'on peut supposer qu'il ouvrait ses *praelectiones* sur l'épître d'Horace. Le propos de Matthieu de Vendôme se fonde sur l'idée que la poésie est avant tout une description et que le style est à concevoir, pour l'essentiel, comme décoratif[62]. L'*Ars versificatoria* se signale par le recyclage

---

[58] Voir K. Friis-Jensen, « The Reception of Horace in the Middle Ages », in *The Cambridge Companion to Horace*, ed. Stephen Harrison, Cambridge University Press, 2007, p. 300.

[59] Voir W. M. Purcell, *« Ars poetriae », Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, University of South Carolina Press, 1996, p. 54.

[60] Voir l'édition de l'Ars versificatoria dans E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Slatkine, Genève & Champion, Paris, 1982, p. 111, 117-120, 135, 139, 143-144, 146, 153, 162-163, 180, 186, 188-189.

[61] Matthieu était aussi l'auteur de *Milo*, de *Piramus et Thisbe* et de *Tobias*, trois ouvrages qu'il cite en exemple dans son *Ars versificatoria*.

[62] Voir C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959, p. 186.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

de notions grammaticales, rhétoriques et poétiques dont le but serait de mettre au point une méthode pour produire des vers[63].

L'Anglais Jean de Garlande, né vers 1195, a étudié à Oxford vers 1210. Il a enseigné à l'Université de Paris puis à l'Université de Toulouse. Il a rédigé des ouvrages sur la rhétorique, la grammaire, la médecine et la musique. Il est avant tout connu pour être l'auteur de la *Parisiana Poetria*[64] (traité rédigé vers 1220 puis revu par l'auteur dans les années 1230[65]). Il semble qu'il connaissait l'*Art poétique* par cœur puisqu'il cite l'épître d'Horace à de nombreuses reprises dans son traité[66], même s'il fait parfois de l'ouvrage un usage assez étonnant. Jean entame, par exemple, son traité par le traitement de l'*inuentio*, et fait simultanément appel à l'*Art poétique* et à la *Rhétorique à Herennius* pour expliquer la notion qu'il interprète étrangement comme la nécessité d'adapter le style à la personne et aux circonstances[67].

Geoffrey de Vinsauf est né en Normandie. Ses dates de naissance et de décès ne sont pas connues. On sait qu'il a étudié à St Frideswide, à Oxford, et que, par la suite, il est parti étudier en France et en Italie. On sait aussi qu'il a été envoyé à Rome par Richard I comme ambassadeur auprès du pape un peu avant 1199. Il aurait composé sa *Poetria nova*[68], traité en vers latins, au tout début du XIIIe siècle[69], en vue d'en faire présent au Pape Innocent III. S'il ne cite pas Horace comme le font les deux autres auteurs que nous venons d'évoquer, il demeure néanmoins évident qu'il connaissait lui aussi parfaitement l'*Art poétique* lorsqu'il a

---

[63] Voir W. M. Purcell, *« Ars poetriae », Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, University of South Carolina Press, 1996, p. 57.

[64] Voir l'édition et la traduction de T. Lawler : *The "Parisiana Poetria" of John of Garland,* New Haven, Yale University Press, 1974.

[65] C'est ce que conclut T. Lawler dans l'introduction de son édition de la *Parisiana Poetria*, p. XV.

[66] « As Traugott Lawler demonstrates, Garland « must have known [the *Ars poetica*] by heart » since he quotes twenty-six different lines from it, in twelve different places of the *Parisiana Poetria* . » (G. Donavin, *Scribit Mater : Mary and the Language Arts in the Literature of Medieval England*, The Catholic University of America Press, 2012, p. 102.)

[67] « John begins, indeed (…) with *inventio*, but his treatment of it shows how faint in his time were even the echoes of its ancient function. Invoking for it simultaneously the *Ars poetica* and the *Rhetorica ad Herennium*, he first misapplies it to adaptation of style to person, occasion, etc., as in a letter – and as in the "three styles" of which Vergil is again made the exemplar ! » (C. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic to 1400*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1959, p. 191.)

[68] Voir dans E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Slatkine, Genève & Champion, Paris, 1982, p. 194-262, pour l'édition de la Poetria nova.

[69] E. Faral estime que la rédaction de la *Poetria nova* est postérieure à 1208 (*Ibidem,* p. 28-32).

rédigé son propre traité, et son texte laisse transparaître quelques réminiscences de l'épître horatienne. Le titre lui-même, qui désigne une « nouvelle poétique », indique en soi que l'ouvrage de Geoffrey est à situer par rapport à une *poetria vetus*, une « ancienne poétique ». Or, de quelle ancienne poétique pourrait-il s'agir, si ce n'est de celle d'Horace, qu'un grand nombre de manuscrits antérieurs à 1200 désignent sous le nom de *Poetria*[70] ? Par ailleurs, il est à noter que certains passages de la *Poetria nova*, s'ils ne font pas explicitement référence à Horace, font néanmoins écho, par le propos qu'ils développent et les images qu'ils emploient, à l'épître du poète latin. Ainsi, pour ne prendre que deux exemples, au début de la *Poetria*, Geoffrey évoque la *poesis* qui, selon lui, doit vêtir la matière de mots en prenant bien garde de ne pas gâcher ses effets par quelque élément ajouté maladroitement, lequel viendrait, par sa seule présence, jeter l'opprobre sur l'intégralité de l'ouvrage, comme la goutte de fiel viendrait gâter le contenu tout entier du pot de miel :

> « *(…) pars si qua sedebit inepte*
> *tota trahet series ex illa parte pudorem :*
> *fel modicum totum mel amaricat ; unica menda*
> *totale faciem difformat.* » [66-69]

Ces quelques vers ne sont pas sans rappeler ceux de l'*Art poétique* où Horace explique que lorsque la poésie, née pour charmer, s'écarte de la perfection et de l'excellence, ne serait-ce que par un seul défaut, elle est vouée aux gémonies :

> « *Vt gratas inter mensas symphonia discors*
> *et crassum unguentum et Sardo cum melle papauer*
> *offendunt, poterat duci quia cena sine istis,*
> *sic animis natum inuentumque poema iuuandis,*
> *si pauulum summo decessit, uergit ad imum.* » [374-378]

Par ailleurs, comme le souligne J.-Y. Tilliette[71], en ce qui concerne la notion d'*ordo*, Geoffrey de Vinsauf adopte une perspective horatienne (c'est-à-dire : un poème est constitué de trois parties : un début, un milieu et une fin) et non une perspective cicéronienne (c'est-à-

[70] Voir J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole : Une lecture de la « Poetria Nova » de Geoffrey de Vinsauf, Recherches et rencontres*, Vol. 16, Droz, Genève, p. 38.
[71] *Ibidem*, p. 73-74.

dire : un discours est constitué de six parties : *exordium*, *narratio*, *diuisio*, *confirmatio*, *confutatio*, *conclusio*), comme le montre ce passage de sa *Poetria nova* :

> « *Carminis ingressus, quasi uerna facetus, honeste,*
> *introducat eam. Medium, quasi strenuus hospes,*
> *hospitium sollemne paret. Finis, quasi praeco,*
> *cursus expleti, sub honore licentiet illam*. » [71-74]

On retrouve, en effet, cette idée des trois parties dans l'épître d'Horace, lorsque ce dernier évoque l'art d'Homère :

> « *atque ita mentitur, sic ueris falsa remiscet,*
> *primo ne medium, medio ne discrepet imum*. » [151-152]

3/ Les commentaires médiévaux

Le grand nombre de manuscrits de l'*Ars* à nous être parvenus, et les traités de poétiques médiévaux s'inspirant de l'ouvrage, indiquent que l'intérêt des lettrés et des pédagogues pour l'*Art poétique* s'était maintenu tout au long du Moyen Âge[72]. Qu'en est-il du commentaire ? En effet, nous avons mentionné plus haut le fait que les commentaires médiévaux étaient relativement peu nombreux en regard du grand nombre des commentaires modernes, mais il nous semble nécessaire de procéder à un bref recensement des commentaire à l'*Ars*, de la fin de l'Antiquité à celle du XVe siècle, afin de situer plus précisément la paraphrase de Robortello par rapport aux commentaires qui l'ont précédée.

Il est difficile de faire le point de façon précise sur la totalité des gloses et commentaires intégraux que le Moyen Âge nous a légués car ils sont peu nombreux à avoir fait l'objet d'une édition. Beaucoup sont encore, en effet, à l'état manuscrit, et sont par conséquent peu accessibles. Nous nous concentrerons donc sur les quelques scolies et commentaires médiévaux publiés intégralement.

Le Moyen Âge nous a légué un certain nombre de scolies à l'*Art poétique*, rassemblées dans différents volumes. H. J. Botschuyver a publié deux éditions critiques de scolies : les

[72] Voir N. Dauvois, « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture. L'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camenae* n° 12, juin 2012, p. 1.

Scholia in Horatium urz codicum Parisinorum Latinorum 10310 et 7973[73], ouvrage basé sur quatre manuscrits qui datent du IXe et du Xe siècle, et les *Scholia in Horatium in codicibus latinis 17897 et 8223 obvia*[74], ouvrage composé à partir de deux manuscrits, l'un datant du XIe siècle et l'autre, du XVe siècle[75]. À ces deux ensembles de scolies, il faut ajouter les *Scholia Vindobonensia*[76], qu'on ne saurait, pour le moment, dater avec exactitude[77]. Ces scolies proviennent d'un *codex unicus*, le *Vindobonensis* 223.

Nous possédons par ailleurs deux commentaires intégraux et anonymes à l'*Art poétique* d'Horace, ayant bénéficié tous les deux d'éditions relativement récentes : l'*Anonymus Turicensis*[78] et le commentaire *Materia*[79], ainsi nommé à cause de son *incipit* : « *Materia huius auctoris in hoc opere est ars poetica* ». L'*Anonymus Turicensis* et le commentaire *Materia* datent tous les deux du XIIe siècle et sont tous les deux très influencés par les *Scholia Vindobonensia*. Selon K. Friis-Jensen, le *Materia* aurait emprunté à l'*Anonymus Turicensis* qui aurait emprunté aux *Scholia Vindobonensia*[80]. K. Friis-Jensen considère, par ailleurs, que ce commentaire est

---

[73] H. J. Botschuyver, *Scholia in Horatium urz codicum Parisinorum Latinorum 10310 et 7973, additis nonnullis ex codicibus Parisino Latino 9345 et Leidensi Vossiano 21*, Amsterdam, 1939.

[74] H. J. Botschuyver, *Scholia in Horatium in codicibus latinis 17897 et 8223 obvia, quae ab Heirico autossiodorensi profecta esse videntur*. vol. IV, Amsterdam, 1942.

[75] Voir la thèse de doctorat de C. Nardello, *Il commento di Francesco da Buti all' « Ars poetica » di Orazio* Padova, 2008, p. 41-42.

[76] Voir l'édition de J. Zechmeister : *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, Vienne, 1877.

[77] Selon J. Zechmeister, les *Scholia Vindobonensia* dateraient du IXe siècle, mais K. M. Fredborg estime, elle, que ces scolies dateraient plutôt du XIe siècle : « Fredborg questions the editor Zechmeister's dating of the *Scholia Vindobonensia* to the ninth century, and argues for an eleventh-century date because of the dependence of the commentary on the *Rhetorica ad Herennium*, and its style in general. I find that her arguments carry weight, and the modern dating of the *codex unicus* of the *Scholia Vindobonensia* to the second half of the eleventh century does not contradict her dating. » (K. Friis-Jensen, « The *Ars poetica* in Twelfth-Century France : The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and John of Garland », in *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin,* 60, 1990, p. 322).

[78] Voir l'édition de I. Hajdù : « Ein Zuercher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur *Ars poetica* des Horaz », in *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, 63, 1993, p. 231-293.

[79] Voir K. Friis-Jensen, « The *Ars poetica* in Twelfth-Century France : The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and John of Garland », in *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin,* 60, 1990, p. 319-388.

[80] « The similarities between those three texts are obvious, and several instances of identity in phrasing and grammatical structure point strongly towards direct borrowing. My belief that the "Materia" commentary borrows from the *Anonymus Turicensis* and not vice versa, is founded on two considerations. The first is that when the two commentaries treat material which seems to originate in the *Scholia Vindobonensia*, the *Anonymus Turicensis* often comes closer to the original phrasing. Secondly, I cannot believe that the *Anonymus Turicensis* would, and could, discard the central doctrine of the six poetic faults found in the « Materia » commentary, particularly without leaving any trace at all of the operation. » (*Ibidem*, p. 324.) Le commentaire *Materia* se distingue en effet par un long *accessus*

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

fondamental et qu'il constitue probablement le lien manquant entre l'*Art poétique* d'Horace et les *poetriae* médiévales de Matthieu de Vendôme, Geoffrey de Vinsauf et Jean de Garlande[81].

En 1386, l'Italien Francesco da Buti, aussi connu sous le nom de Francesco di Bartolo (v.1315 – 1406), a rédigé un commentaire à l'*Ars*, très récemment édité[82], mais qui ne fut longtemps disponible que sous forme manuscrite. Professeur au Studio de Pise mais aussi ambassadeur, il est surtout connu pour son activité de commentateur de la *Divine Comédie* de Dante. Le commentaire de da Buti est, vraisemblablement, un commentaire à vocation didactique. L'ouvrage est, en effet, assez caractéristique du type de commentaires que l'on trouvait, alors, dans les écoles : il suit de près le texte horatien, contient beaucoup de notes grammaticales et renvoie souvent aux auteurs étudiés par les élèves de l'époque[83].

Par ailleurs, il existe au moins deux commentaires manuscrits du XVe siècle consacrés à l'*Art poétique* d'Horace. Le premier est celui de Martino di Filettino, dit « Filetico », qui fut professeur de grec et de rhétorique à l'Université de Rome sous le pontificat de Sixte IV. Filetico aurait rédigé son commentaire aux alentours de 1470[84]. Le second commentaire, vraisemblablement rédigé à la même époque (après 1463, probablement), est celui du Sicilien Tommaso Schifaldo, moine dominicain[85]. Le commentaire de Schifaldo est fortement marqué par la rhétorique : le *poeta* est, chez lui, très explicitement associé à l'*orator*, et les digressions rhétoriques sont nombreuses et parfois longues. Ce commentaire se distingue aussi par de nombreuses références à Quintilien, ce qui n'est pas le cas des commentaires médiévaux, et

énonçant les six fautes que le poète doit absolument éviter de commettre : *partium incongrua positio*, *incongrua orationis digressio*, *breuitas obscura*, *incongrua stili mutatio*, *incongrua materie uariatio* et *incongrua operis imperfectio*.

[81] « While working on the text of the commentary, I have gradually come to the conclusion that it is probably nothing less than the « missing link » between the new arts of poetry and Horace's *poetria uetus*, that is the commentary that formed the commentary which formed the views of a Matthew of Vendôme, a Geoffrey of Vinsauf, or a John of Garland as to what constitutes the fundamentals of the art. » (*Ibidem* p. 319.)

[82] L'édition est celle qui figure dans la thèse de doctorat de C. Nardello : *Il commento di Francesco da Buti all' « Ars poetica » di Orazio*, Padova, 2008.

[83] *Ibidem*, p. 53.

[84] Voir G. C. Mercati, « Tre Dettati Universitari dell'Umanista Martino Filetico sopra Persio, Giovenale ed Orazio » in *Classical and Mediaeval Studies in Honor of Edward Kennard Rand*, ed. Leslie Webber Jones, Books for Libraries Press, Freeport, New York, 1938, pp. 221-230.

[85] Pour une analyse détaillée du commentaire de Schifaldo, et agrémentée de nombreux extraits, voir : G . Bottari, « Tommaso Schifaldo e il suo commento all'*Arte poetica* di Orazio », in *Umanità e storia : scritti in onore di Adelchi Attisani*, I : *Letteratura e storia*, Messina, 1971, pp. 221-259.

anticipe, en quelque sorte, l'utilisation fréquente qui sera faite de l'*Institution oratoire* pour expliquer l'*Art poétique* dans certains commentaires de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle – on pense notamment au commentaire de Josse Bade. En outre, le commentaire laisse deviner que Schifaldo ne connaissait vraisemblablement pas bien le grec, voire pas du tout : le commentateur laisse de côté toutes les références à la culture grecque, contrairement à ce que l'on verra quelques années plus tard dans les commentaires à l'*Art poétique* de Cristoforo Landino et de Josse Bade. Schifaldo ne fait aucune mention de Platon et ne mentionne Aristote que pour évoquer ses traducteurs, qui seraient mauvais. Il est souvent plat lorsqu'il évoque les tragiques grecs et il analyse les propos d'Horace sur le théâtre grec en recourant à la rhétorique et à la grammaire. Si l'on examine la liste des *auctores* auxquels Schifaldo fait référence dans son commentaire, on constate d'ailleurs qu'ils sont tous de langue latine : Plaute, Térence, Ovide, Virgile, Horace, Juvénal, Perse, Stace, pour les poètes ; Cicéron, Quintilien, Pline l'Ancien, Aulu-Gelle, pour les prosateurs ; Diomède, Donat, Priscien, Festus, Nonius Marcellus, pour les grammairiens ; le Pseudo-Acron et Porphyrion pour les commentateurs. Ce commentaire, qui n'apporte rien de fondamental à l'histoire de la critique horatienne, vaut surtout pour ce qu'il révèle du point de vue de Schifaldo sur l'*Art poétique*. En effet, on ne trouvera pas, chez Schifaldo, l'érudition historique, géographique ou mythologique qui est la marque des commentateurs humanistes. Par ailleurs, on constate que Schifaldo ne montre aucune sensibilité littéraire et ne s'interroge ni sur la poésie, ni sur la fonction et l'importance de l'imitation.

III L'*Art poétique* à la Renaissance : les commentaires des XVe et XVIe siècles

Alors que les commentaires à l'*Art poétique* avaient été relativement peu nombreux pendant la période médiévale et qu'aucun de ces commentaires médiévaux n'étaient devenus des *explanationes* de référence comme l'étaient les commentaires du Pseudo-Acron et de Porphyrion, à la fin du XVe siècle et dans la première moitié du XVIe siècle, se multiplient les commentaires à l'épître d'Horace. Ce phénomène est en partie dû à l'arrivée de l'imprimerie et au développement du marché du livre, mais aussi, comme l'indique B.

Hathaway, à une modification dans la façon de considérer les œuvres littéraires, qui sont désormais perçues comme littérature, et non plus comme source de sagesse[86].

Il nous semble important de procéder à une présentation de ces commentaires, afin de situer la tradition dans laquelle s'inscrit le travail de Robortello. Ces commentaires étant très nombreux, il nous a fallu faire des choix afin d'en limiter la liste. Aussi avons-nous décidé de nous concentrer sur les commentaires ayant précédé la paraphrase de Robortello. Nous avons néanmoins laissé de côté les commentaires de Jakob Locher[87] et de Veit Amerbach[88], dont l'importance nous semblait moindre[89]. Par ailleurs, la présentation de ces commentaires a pour but essentiel d'exposer de façon succinte leurs particularités et leur impact sur la critique horatienne et, à l'évidence, il ne s'agit pas pour nous d'offrir une analyse détaillée de chacun de ces travaux qui, pour la plupart, ont déjà été présentés et analysés de façon plus ou moins exhaustive dans différents ouvrages ou articles[90].

1/ Cristoforo Landino (1482)

---

[86] B. Hathaway, *Marvels and Commonplaces : Renaissance Literary Criticism*, New York, 1968, p. 9.

[87] *Horatii Flacci Venusini poete lirici opera cum quibusdam annotationibus*, Strasbourg, 1498. Il s'agit de la première édition d'Horace à être imprimée en Allemagne.

[88] *Viti Amerbachii In artem Poeticam Horatij commentaria*, Strasbourg, 1543.

[89] Le commentaire d'Amerbach ne semble avoir été réimprimé qu'une seule fois (1547) et celui de Locher ne semble pas avoir connu de deuxième impression. De plus, ces deux commentaires ne sont pratiquement jamais cités en référence.

[90] Les ouvrages de M. T. Herrick (*The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, in Illinois Studies in Languages and Literature, V. 32, n°1, Urbana, 1946) et de B. Weinberg (*A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, The University of Chicago Press, Chicago, 1961), ainsi que les articles d'A. Moss (« Horace in the sixteenth century commentators into critics », in *The Cambridge History of Litterary criticism*, vol. III, Cambridge University Press, 1999, p. 66-76), de S. Cerasuolo (« Storia critica dell' Ars poetica dal Landino al Maggi », in *Letture oraziane*, a cura di M. Gigante e S. Cerasuolo, Naples, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1995, p. 267-289), et d'A. Iurilli (« La fortuna editoriale di Orazio nei secoli XV-XVIII », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 57-115), se proposent chacun d'analyser plusieurs de ces commentaires. Par ailleurs, le récent ouvrage de A. Iurilli (*Quinto Orazio Flacco, annali delle edizioni a stampa, secoli XV-XVIII*, 2 t., Genève, Droz, 2017) fournit une présentation détaillée des éditions imprimées d'Horace du XVe au XVIIIe siècle, commentaires compris.

En 1482 sort des presses d'Antonio Miscomini, à Florence, la première édition imprimée du premier commentaire humaniste à l'œuvre intégrale d'Horace[91], celui de Cristoforo Landino (1425-1498), professeur de rhétorique au Studio fiorentino et personnalité éminente de l'humanisme italien, qui put compter parmi ses disciples Marsile Ficin, Ange Politien et Laurent de Médicis. Ce commentaire est dédié à Guidobaldo da Montefeltro, fils de Federico III da Montefeltro, duc d'Urbino[92], et contient, outre l'intégralité de l'œuvre d'Horace commentée par Landino et la dédicace à Guidobaldo, une *Vita Horatii* rédigée par le commentateur lui-même et une ode à Horace composée par Politien. Lorsque l'ouvrage paraît, Landino a cinquante-sept ans et possède une excellente connaissance de l'œuvre d'Horace, qu'il fréquente depuis l'adolescence[93] et à laquelle il a consacré plusieurs leçons au Studio de Florence[94]. Parallèlement à la version typographiée de l'ouvrage est éditée une luxueuse version manuscrite sur vélin, avec enluminures, destinée au jeune Guidobaldo, et contenant des variantes par rapport au texte imprimé[95]. Le succès du commentaire de Landino fut immédiat[96] et ne se démentit pas dans les années qui suivirent, puisqu'il fut,

---

[91] *Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci libros omnes ad illustrissimum Guidonem feltrium magni Federici Ducis filium interpretationes incipiunt feliciter*, Florence, 1482. Il est à noter que le commentaire de Landino à l'*Art poétique* a récemment bénéficié d'une édition sientifique moderne : *In Quinti Horatii Flacci Artem poeticam ad Pisones interpretationes*, a cura di Gabriele Bugada, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Florence, 2012.

[92] Quelques années auparavant, en 1474, Landino avait déjà dédié ses *Disputationes Camaldulenses* à Federico lui-même.

[93] Voir D. Coppini, « L'Orazio platonico di Cristoforo Landino » in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 138.

[94] On sait que de 1461 à 1462, Landino a donné un cours sur les *Odes*. De 1464 à 1465, il enseigne les règles de l'art poétique et de l'art oratoire, cours auquel il incorpore des lectures et des analyses de l'*Art poétique*. En 1472, il revient une nouvelle fois à Horace. Les deux seuls autres auteurs auxquels Landino a consacré autant de temps et d'efforts sont Virgile et Dante (Voir R. Cardini, *La critica del Landino*, Sansoni Editore, Florence, 1972, p. 16-19).

[95] Voir D. Coppini, « L'Orazio platonico di Cristoforo Landino » in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 139-140, et K. Friis-Jensen, « Commentaries on Horace's Art of Poetry in the incunable period », in *Renaissance Studies*, Vol. 9, No. 2, Wiley, 1995, p. 235.

[96] Dès 1483 (soit un an après la publication de l'*editio princeps*), le commentaire connaît deux nouvelles impressions à Venise, l'une sur les presses de Giovanni de Gregori et l'autre sur celles de Rinaldo de Novimagio.

parmi tous les commentaires humanistes à Horace, l'un de ceux qui bénéficièrent d'un nombre extraordinaire de réimpressions[97].

La forme et la mise en page du commentaire landinien sont tout à fait typiques du commentaire humaniste : les lemmes du texte horatien sont cités et explicités par un commentaire qui vient encadrer le texte. En ce qui concerne le commentaire à l'*Art poétique*, celui-ci est précédé d'une *praefatio* de tonalité néoplatonicienne dans laquelle le commentateur souligne l'essence divine de la poésie et fait l'éloge du poète, être supérieur dont les vers sont inspirés par le *furor diuinus*[98]. Le poète véritable est un *uates* qui compose des vers dont il peut à peine saisir le sens une fois l'inspiration disparue, un réceptacle de la parole du dieu[99], non soumis au dur labeur, misère de l'*ars*. Cette tension entre *ars* et *furor* est développée dans l'*Art poétique*, Horace abordant la question du génie et de l'inspiration via les notions d'*ingenium* et de *natura*. Or, la conception néoplatonicienne de Landino va à l'encontre du propos horatien qui ne place jamais l'*ingenium* au-dessus de l'*ars* mais souligne au contraire l'absolue nécessité pour le poète de combiner talent et travail, afin de faire fructifier le premier grâce au second[100]. En outre, on sait qu'Horace, dans son épître, ridiculise le poète furieux, dont il fait la satire à deux reprises[101]. Cependant, on note que si la préface Landino prend le contre-pied du discours horatien sur l'*ars*, de cette suprématie du

---

[97] De 1486 à 1499, on compte pas moins de seize réimpressions du commentaire de Landino (souvent associé, dans ces publications, à ceux du Pseudo-Acron et de Porphyrion : 1486 (Venise, réimpression de l'édition florentine de 1482), 1490 (deux impressions à Venise, l'une chez Giorgio Arrivabene, l'autre chez Giovanni de Gregori), 1491 (Venise, réimpression de l'édition de 1486), 1492 (deux impressions à Venise, l'une chez Filippo Pincio, l'autre chez Pietro Quarengi), 1493 (deux impressions, l'une à Venise, l'autre d'un typrographe incertain), 1494 (Venise), 1495 (deux impressions à Venise, l'une chez Bernardino Stagnino, l'autre chez Filippo Pincio), 1497 (Venise), 1498 (trois impressions à Venise, l'une chez Giorgio Arrivabene, une autre chez Simone Bevilacqua et une dernière chez Giovanni Aloisio), 1499 (Venise). Si l'on ajoute à cette liste l'*editio princeps* de 1482 et les deux réimpressions de 1483, cela signifie donc que le commentaire de Landino fut imprimé dix-neuf fois en moins de deux décennies, ce qui est tout simplement phénoménal. Ce succès a perduré au XVIe siècle.

[98] « *Facit homo ex materia quicquid facit. Deus ex nihilo creat. At poeta etsi non omnino ex nihilo aliquid praestet, tamen diuino furore afflatus ea eleganter in carmine fingit, ut grandia quaedam et penitus admiranda suis figmentis pene ex nihilo producere uideatur.* » (*Opera Q. Horatii Flacci Venusini grammaticorum antiquissimorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis illustrata admixtis interdum M. C. Aemili, Iulii Modesti et Terentii Scauri annotatiunculis : edita auctius & emendatius, quam unquam antea, per Georgium Fabricium Chemnicensem. Ex. Diomedis etiam obseruationibus, indicata in Odis Carminum genera sunt, & menda in iisdem sublata*, Bâle, 1555, p. 914.)

[99] *Ibidem*, p. 914.

[100] Voir *A.P.*, v. 408-418.

[101] Voir les vers 295-304 consacrés à Démocrite et aux poètes qui veulent paraître fous, et les vers 453-476 où tous fuient le *poeta uesanus* comme on fuirait un ours qui s'est échappé de sa cage.

furor affichée en ouverture, il ne reste pas grand-chose dans le commentaire. Cette orientation se manifeste notamment dans le choix fait, par Landino, du registre de l'explication neutre, lorsqu'il s'agit pour lui de commenter les passages horatiens dévolus à la satire du poète furieux : jamais il ne conteste la position du poète sur la question[102].

De fait, l'examen détaillé du texte révèle que le commentaire landinien doit bien plus à Cicéron, à la *Rhétorique à Herennius* et aux grammairiens Diomède et Donat, qu'au néoplatonisme de Marsile Ficin. Ainsi, l'*inuentio*, la *dispositio* et l'*elocutio* sont convoquées dès le début du commentaire[103], Landino opérant ainsi un rapprochement entre art poétique et art oratoire. On trouve encore, plus loin, en commentaire au vers 28 (« *serpit humi* »), un développement sur les trois genres de styles oratoires : *grauis*, *mediocris*, *attenuata*[104]. Le commentaire d'Acron faisait déjà ressortir les références plus ou moins voilées à l'art oratoire contenues dans le texte horatien, mais comme l'indique Weinberg, Landino va bien plus loin qu'Acron dans son utilisation des notions de rhétorique lorsqu'il s'agit d'expliquer l'*Art poétique*[105]. Enfin, on soulignera que le commentaire de Landino comporte, à l'image de bien des commentaires de la Renaissance, des développements érudits, comme celui qu'il consacre, en commentaire au vers 89 (« Versibus »), aux spécificités de la tragédie, de la comédie, et des autres genres théâtraux[106].

2/ Josse Bade (1500)

---

[102] Voir D. Coppini, « L'Orazio platonico di Cristoforo Landino » in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 148-150, et S. Cerasuolo, « Storia critica dell' Ars poetica dal Landino al Maggi », in *Letture oraziane*, a cura di M. Gigante e S. Cerasuolo, Naples, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1995, p. 270.

[103] « *Quoniam in poemate scribundo inuentio dispositioque atque elocutio in primis inuestiganda est, statim a principio quae ad inuentionem dispositionemque spectant, exequitur. Nam haec tempore priora quam elocutio sunt* », (*Christoph. Landini praefatio in Artem poeticam*, Bâle, 1555, p. 915).

[104] « *Nam ut ostendit Cicero. Sunt tres figurae dicendi, grauis, mediocris, attenuata. Grauis constat ex uerborum grauium magna & ornata constitutione. Mediocris constat ex humiliori, neque tamen infima & peruulgatissima uerborum dignitate. Attenuata denique usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem descendit* », (*Christoph. Landini praefatio in Artem poeticam*, Bâle, 1555, p. 917).

[105] Voir B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, p. 80.

[106] Voir *Christoph. Landini praefatio in Artem poeticam*, Bâle, 1555, p. 921. Cet exemple, qu'il serait long de citer ici, est consultable à l'adresse suivante : http://www.univ-paris3.fr/corpus-des-editions-humanistes-d-horace-format-pdf-74374.kjsp?RH=1275911682848, Landino, Art Poétique, p. 9-10.

Josse Bade[107], dit Jodocus Badius Ascensius, né au Pays-Bas en 1461 ou 1462, est l'un des commentateurs majeurs de la première moitié du XVIe siècle en France. Il étudie à Louvain et en Italie avant de s'installer à Lyon, dans les années 1490, où il sera professeur, puis éditeur pour les presses de Johann Treschel. C'est à Lyon, en 1492, que Bade fait publier les *Siluae morales*, ouvrage destiné aux écoliers, contenant ses premiers commentaires à Horace[108]. En 1499, Bade s'installe à Paris où, en 1503, il établit sa propre imprimerie : le *Praelum ascensianum*, d'où sortiront pas moins de sept cent dix-neuf éditions.

En 1500, sort à Paris, des presses de Thielman Kerver, le commentaire de Bade à l'*Art poétique*[109], qui sera l'un des commentaires les plus réimprimés de tous les commentaires à l'*Art poétique* publiés au XVIe siècle. Le commentaire est précédé d'une épître dédicatoire dans laquelle l'éditeur exhorte les jeunes gens de l'aristocratie lyonnaise à suivre l'exemple de leurs pères et à profiter des l'enseignement d'Henri Valluphin, professeur au collège où Bade avait lui-même enseigné les Belles Lettres quelques années auparavant. Les écoliers sont comparés au fils de Cicéron, que l'orateur avait envoyé à Athènes suivre l'enseignement du philosophe Cratippe, et un parallèle est établi entre Lyon et Athènes. À la fin de l'épître, Bade dédie son ouvrage à ses anciens élèves, qui eurent, en quelque sorte, la primeur des *explanationes* à Horace dans les cours délivrés par leur professeur d'alors[110]. Cette dédicace rend manifeste la dimension profondément pédagogique du commentaire badien, qui trouve son origine dans les leçons délivrées par Bade dans le collège lyonnais où il enseignait : ce commentaire, conçu comme un manuel pédagogique, ou une sorte de « classe virtuelle », a pour finalité de permettre au lecteur de s'instruire aussi bien sur le plan littéraire que sur le plan moral[111].

---

[107] Sur la vie et l'œuvre de Josse Bade, voir P. White, *Jodocus Badius Ascensius: Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford, 2013.

[108] Les *Siluae morales* incluent onze odes et une épître d'Horace. Les notes rédigées par Bade pour ce volume sont recyclées dans les commentaires qu'il publie par la suite.

[109] *Quinti Horatii Flacci de Arte poetica opusculum aureum, ab Ascensio familiariter expositum*.

[110] Voir N. Lopomo, « Iodoco Badio Ascensio commentatore delle opere oraziane », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 206-207.

[111] Voir A. Martínez Sobrino, « Acerca de los *Comentarii Familiares* de Jodoco Badio al *Ars poetica* de Horacio y a las *Saturae* de Persio », in *Euphrosyne, revista de filologia clássica*, Vol. XLV, Centre de estudos clássicos, Lisboa, 2017, p. 324.

L'indéniable visée pédagogique de ce commentaire, qui fait le pont entre la période tardo-antique et la Renaissance en incorporant les principales sources médiévales[112], transparaît dans l'extrême érudition qui s'y déploie. Bade a, en effet, intégré à ses *explanationes* des citations nombreuses tirées de sources variées. Virgile et Homère sont ainsi abondamment utilisés lorsqu'il s'agit pour Bade d'illustrer son propos par des exemples littéraires. En ce qui concerne les sources théoriques, Bade va puiser quelques références dans les commentaires qui ont précédé le sien (ceux d'Acron, de Porphyrion et de Landino), ainsi que chez les grammairiens Donat, Diomède et Priscien, mais ce sont avant tout la *Rhétorique à Herennius*, les traités (en particulier les traités de rhétorique) de Cicéron et l'*Institution oratoire* de Quintilien, abondamment cités, qui lui fournissent ses outils d'analyse.

Le commentaire badien se signale, en outre, par une volonté forte de structuration : l'épître d'Horace y est, en effet, divisée en vingt-six sections à la fin de chacune desquelles figure une *regula* synthétisant les recommandations faites aux poètes dans la section commentée. Ce besoin d'organiser l'épître horatienne de façon rigoureuse apparaît notamment dans le goût du commentateur pour les « séries de trois »[113]. Ainsi, la matière du poème est triple (vraie, vraisemblable, ni vraie ni vraisemblable)[114], le style est triple (*sublimis*, *humilis*, *mediocris*)[115], le *decorum* est triple (*decorum* des choses, des mots et des personnes)[116] … À cet effort de structuration du texte horatien s'ajoute le désir de rendre l'épître claire et explicite au mot près : chacun des termes du poème est analysé et clarifié par un voire plusieurs synonymes, ce qui implique une certaine lourdeur de style, le commentaire badien accumulant les « *id est* »[117]. Cette précision dans l'analyse lexicale déployée dans le commentaire et la dimension systémique et encyclopédique de ce dernier en font, *de facto*, un

---

[112] Voir B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, p. 82.
[113] Voir B. Weinberg, *Ibidem*, p. 82.
[114] p. 4 v° (la pagination est celle de l'édition des commentaires aux œuvres complètes d'Horace imprimée par Bade à Paris en 1503 : *Sermones et epistolae Quinti Flacci Horatii cum familiari et dilucida explanatione Iodoci Badii Ascensii*.)
[115] p. 5 r°.
[116] p. 5 r°.
[117] Le texte de Bade peut être consulté aisément en ligne, à l'adresse suivante http://www.univ-paris3.fr/corpus-des-editions-humanistes-d-horace-format-pdf-74374.kjsp?RH=1275911682848, Bade, Art poétique.

instrument très pratique pour l'étude approfondie du texte horatien, ce qui explique, entre autres, le succès qu'il connaîtra au XVIe siècle.

3/ Pomponio Gaurico (vers 1510)

Pomponio Gaurico (1481 ou 1482-1530), frère de l'évêque et astrologue Luca Gaurico (1476-1558), était un humaniste originaire de Salerne. Son ouvrage le plus célèbre est le *De sculptura*[118], dialogue publié à Florence en 1504 et traitant des questions théoriques relatives à la sculpture, art par ailleurs pratiqué par Pomponio lui-même. Pomponio est aussi l'auteur d'un court commentaire à l'*Art poétique*, publié à Rome en 1541[119], dans une édition comportant l'épître d'Horace. Il existe toutefois une autre édition plus ancienne du texte[120], ne contenant pas le texte horatien, sans doute imprimée en 1511[121].

Le commentaire de Gaurico est surprenant par sa forme : de tous les commentaires humanistes à Horace, il est le seul, avec celui de Robortello, à se présenter comme une paraphrase continue du texte horatien, dans laquelle le commentateur met en scène le personnage d'Horace s'exprimant à la première personne. La justification de ce parti pris se trouve dans la dédicace, précédant le texte, à Francesco Pucci. Gaurico y explique que c'est un échange qu'il a eu avec cet ancien élève de Politien au sujet de l'*Art poétique* qui est à l'origine de son livre. Francesco aurait, en effet, dit à Pomponio qu'il trouvait Horace obscur et qu'il n'arrivait pas à distinguer clairement les préceptes énoncés dans son épître. Pomponio expose donc à Francesco que l'*Art poétique* n'est pas un *libellus*, mais une « union

---

[118] Il existe une édition moderne de cet ouvrage : *De sculptura*, édition annotée et traduction par A. Chastel et R. Klein, Droz, Genève, 1969.

[119] *Pomponius Gauricus super Arte poetica Horatii*. Le commentaire de cette édition posthume, que l'on doit aux soins de Luca Gaurico et à sa volonté de faire connaître l'œuvre de son défunt frère, est précédé de deux épigrammes, l'une composée par Giovanni Battista Flavio, lettré qui fut le secrétaire du cardinal Tommaso de Vio, et l'autre, par Francesco Sansone, frère franciscain, maître de théologie et auteur d'un commentaire sur la *Physique* d'Aristote. Ces deux épigrammes sont suivies d'une dédicace au cardinal Alexandre Farnèse, rédigée par Luca lui-même. Le volume se conclut avec un court dialogue sur le temps, composé par Pomponio, et une épigramme composée par un certain Vincentius Campanatius Bononiensis, astrologue de son état, et ami et collègue de Luca.

[120] *Pomponii Gaurici De Arte poetica ad Franciscum Puccium Florentium*.

[121] E. Pèrcopo pense que l'ouvrage a été rédigé en 1509 à Rome. Voir *Pomponio Gaurico umanista napoletano*, Naples, 1891, p. 39-40. C. Bianca indique l'année 1511 pour la publication de l'*editio princeps*, qui aurait été imprimée à Rome par Giacomo Mazzocchi (« Note su Orazio e l'Umanesimo romano : Francesco Elio Marchese, Antonio Mancinelli, Pomponio Gaurico », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 130).

de poètes ». Afin de rendre l'*Art poétique* compréhensible à son ami, Pomponio choisit une méthode qui n'est pas celle des grammairiens (celle du commentaire mot à mot). Il se propose, pour sa part, de rassembler les préceptes contenus dans l'ouvrage et de faire apparaître ce contre quoi Horace met son lecteur en garde. Et afin de mieux toucher son ami, il choisit de faire commenter l'épître par Horace lui-même.

La paraphrase continue de Gaurico ajoute peu au texte horatien. Son mérite premier est de rendre la pensée d'Horace aisément accessible. Les notions jugées importantes par le commentateur sont indiquées dans la marge, faisant ainsi apparaître la structure du texte horatien : « *de speciebus concipiendis* », « *de totius operis aequalitate* », « *de proposito* », « *de stilo* », « *de inuentione* », « *de dispositione* », « *de elocutione* » … On retrouve, dans cette liste, certaines des catégories rhétoriques dont les commentateurs qui ont précédé se sont servis pour analyser l'épître.

Dans les deux éditions, le commentaire est suivi d'un *epilogus* d'un peu plus d'une trentaine de pages dans lequel Pomponio se propose de rassembler des *leges poeticae*, mais il se trouve que l' « épilogue » consiste avant tout en une série de petites notices biographiques consacrées aux poètes grecs. L'association de cet *epilogus* aux accents érudits et de la paraphrase à Horace donne au livre de Gaurico la dimension d'un petit manuel de poétique, aisément accessible, destiné à l'homme désireux de cultiver son esprit, plutôt qu'à des étudiants en quête de connaissances encyclopédiques.

4/ Giovanni Britannico da Brescia (1516)

Le grammairien Giovanni Britannico da Brescia (1438 ? – 1518 ou 1519), surtout connnu pour ses commentaires sur les satires de Perse et de Juvénal, est l'auteur d'un commentaire à l'*Art poétique* imprimé pour la première fois à Venise en 1516[122]. Figurent aussi dans cette édition les commentaires du même Britannico aux *Satires* et aux *Épîtres* d'Horace. Le volume contient, par ailleurs, les commentaires de Porphyrion, Antonio Mancinelli et Josse Bade aux *Odes*, aux *Épodes* et au *Carmen Saeculare*. Le commentaire de Britannico à l'*Art poétique* connaît une certaine fortune éditoriale puisqu'il est réimprimé, entre autres, en 1518 à Milan, en 1520 et en 1540 à Venise, et qu'il fait partie des commentaires réunis par Georg

[122] *Q. Horatii Flacci Odarum libri quatuor, epodi, carmen saeculare Porphirio, Anto. Man. Ascensio interpretibus. Ars poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem Ioanne Britannico Brixiano interprete*.

Fabricius pour la grande édition des *Opera* d'Horace imprimée à Bâle en 1550. La préface de l'édition est une épître dédicatoire composée par Britannico et adressée « au Sénat et au peuple de Brescia » (« *Senatui populoque Brixiano* »).

En ce qui concerne sa forme, le commentaire de Giovanni Britannico est des plus classiques : les annotations du commentateur viennent encadrer le texte horatien. Comme ses prédécesseurs, Britannicus cite le Pseudo-Acron, Porphyrion, Donat et Diomède, ainsi que Cicéron, la *Rhétorique à Herennius*, Quintilien, Virgile et Homère, mais on trouve aussi des références moins attendues à Valerius Flaccus et à Vitruve. On retrouve chez Britannico la volonté de faire ressortir les préceptes contenus dans le texte horatien et l'utilisation des notions de rhétorique comme outil d'analyse. Ce commentaire, bien qu'il offre au lecteur des notes nombreuses et fort érudites, est relativement peu remarquable par le contenu, surtout quand on le compare à celui, plus ancien, de Bade, qui pousse beaucoup plus loin la démarche encyclopédique et la volonté de restructuration du texte horatien.

5/ Aulo Giano Parrasio (1531)

En 1531[123], est imprimé à Naples, sur les presses de l'imprimeur allemand Giovanni Sultzbach, le commentaire à *l'Art poétique* du professeur de rhétorique Giovan Paolo Parisio (1470-1522)[124], aussi connu sous le nom d'Aulo Giano Parrasio. Cette édition typographiée, première édition du commentaire, est due à Bernardino Martirano[125], qui suivit les cours de

---

[123] La première édition typographiée paraît en 1531, mais le commentaire a probablement été conçu entre 1499 et 1506 (Voir « Storia critica dell' *Ars poetica* dal Landino al Maggi », in *Letture oraziane*, a cura di M. Gigante e S. Cerasuolo, Naples, Università degli Studi di Napoli Federico II, 1995, p. 275).

[124] *A. Iani Parrhasii Cosentini in Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentaria luculentissima, cura et studio Bernardini Martyrani in lucem asserta*. L'une des analyses les plus complètes de ce commentaire est celle de D. Pattini : « Tra filologia e poetica : il commento di Aulo Giano Parrasio alla Poetica di Orazio », *Il commento e i suoi dintorni*, a cura di B. M. Da Rif, con una nota di G. Capovilla, Milan, Guerini, 2002, p. 157-190. Voir aussi : D. Pattini, « Preliminari per una edizione del commento di A. G. Parrasio alla Poetica di Orazio (1531) », *Filologia critica*, Vol. 30, Rome, 2005, p. 113-146.

[125] L'intégralité du travail éditorial a été effectuée par Martirano, cette édition étant posthume. Comme le signale I. Pierini, en l'absence d'une édition critique établie à partir du manuscrit de Parrasio (ms. XIII B 23) conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples, et de l'imprimé de 1531, il est difficile de savoir exactement ce que l'imprimé doit à Parrasio et ce qu'il doit à son éditeur et ancien élève. (Voir I. Pierini, « Gli umanisti esegeti dell'Ars poetica di Orazio : il caso di Aulo Giano Parassio, commentatore indeciso », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 301). On se reportera au travail de F. d'Episcopo, qui compare le manuscrit de Naples et l'imprimé de 1531 dans un article consacré à l'introduction au

Parrasio à l'école fondée par celui-ci à Cosenza en 1491. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur une dédicace rédigée par Martirano et adressée au cardinal Benedetto Accolti. Martirano s'étant chargé de l'intégralité du travail éditorial pour cette publication posthume, ses interventions ont nécessairement impacté le texte d'origine. Ce commentaire va connaître un certain succès, puisqu'il est réimprimé à plusieurs reprises dans les années qui suivent[126].

La forme du commentaire est celle, tout à fait traditionnelle, du commentaire humaniste : Parrasio cite des extraits du texte horatien et fournit pour chacun une *explicatio*. Il faut souligner que le texte horatien n'est pas intégré à l'*editio princeps* : seules y figurent les gloses du commentateur. L'examen précis de l'ouvrage laisse entrevoir un texte qui n'était probablement pas conçu en vu d'une édition future. En effet, malgré les modifications de Martirano, on constate que certains lemmes sont cités et commentés par des gloses différentes[127].

Il est à noter qu'on retrouve dans l'ouvrage de Parrasio, une dimension néoplatonicienne qui rappelle le commentaire landinien, dans la mesure où Parrasio fait du poète le porteur d'un savoir encyclopédique qu'il a pour mission de transmettre aux hommes. Le poète inspiré par le souffle divin est un *theologos*[128] qui sait, grâce à son art, rassembler les hommes dispersés : ainsi, la poésie possède-t-elle, au même titre que l'éloquence chez Cicéron, un pouvoir civilisateur. La finalité de la poésie est, ici, essentiellement morale : elle montre aux hommes les exemples à suivre pour mener une vie bonne et cherche à les détourner du vice.

6/ Jodocus Willich (1539)

---

commentaire de Parrasio (« Aulo Giano Parrasio : tra poetica e retorica. L'introduzione al Commento dell'*Ars Poetica* di Orazio », *Esperienze letterarie*, Vol. 6, Naples, 1981, p. 29-38).

[126] Le texte connaît notamment une réimpression en 1533 à Paris, une à Lyon en 1536, et une autre à Venise en 1544.

[127] I. Pierini, « Gli umanisti esegeti dell'Ars poetica di Orazio : il caso di Aulo Giano Parassio, commentatore indeciso », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 302.

[128] Bien que Parrasio reprenne à son compte le motif du *poeta-uates*, il insiste toutefois sur la nécessité pour le poète d'allier l'exigence de l'*ars* aux talents naturels s'il veut atteindre l'excellence.

Le commentaire à l'*Art poétique* de l'Allemand Jodocus Willich (1501-1552)[129], professeur de rhétorique et médecin de son état, est imprimé pour la première fois à Strasbourg en 1539, par Kraft Müller (Crato Mylius). Ce commentaire est réimprimé sur les mêmes presses, quelques années plus tard, en 1545. Il s'ouvre sur une épître dédicatoire au médecin du cardinal Albert de Brandebourg, Philippus Buchamerus.

Ce commentaire, dans lequel le texte horatien ne figure pas, est le premier à recourir à la *Poétique* d'Aristote pour expliquer Horace. Il est précédé d'une longue introduction (intitulée « *Prolegomena* ») dans laquelle Willich, puisant chez Platon et dans la *Poétique* d'Aristote, traite de la « *diuisio poematum* », c'est-à-dire : des divers genres poétiques, qu'il répartit en trois catégories, tirées de la *République* : δραματικόν, ἐξηγητικόν et κοινόν ou μικτόν. Puis il aborde la question des divers types de poètes (« *De nominibus poetarum* ») : héroïques, lyriques, élégiaques … Il termine son introduction par un « *catalogus praeceptorum Horatianorum in poetica* » (p. 31-32), dans lequel il liste trente-cinq préceptes : « *Vt per omnia sui sit simile poema, et non monstrosum* », « *Ne digressio sit aliena, sed assuta, aut producta, aut repetita, aut deriuata* », « *Vt certum genus orationis seruetur* » … Le commentaire est lui-même divisé en parties correspondant chacune à un précepte.

Outre la *Poétique*, Willich fait aussi un usage abondant de la *Rhétorique* d'Aristote dans certains passages. On remarque par ailleurs que cette *explanatio* se distingue des commentaires qui la précèdent par un très grand nombre de citations en grec, qu'il s'agisse de citations tirées d'Aristote, de Platon, ou d'œuvres poétiques.

7/ Francesco Filippo Pedemonte (1546)

Le commentaire du grammairien Francesco Filippo Pedemonte[130], édité par son élève Puresius, est imprimé à Venise en 1546. Il est précédé d'une dédicace au cardinal Ranuce Farnèse. C'est un commentaire assez long qui adopte la forme traditionnelle du commentaire humaniste : le texte horatien est divisé en quarante-deux parties en-dessous desquelles viennent s'insérer les explications de Pedemonte. Ce commentaire se distingue néanmoins

[129] *Commentaria in Artem poeticam Horatii*.

[130] *Francesci Philippi Pedimontii ecphrasis in Horatii Flacci artem poeticam*. On sait peu de choses sur Pedemonte (ou Piedimonte). Humaniste et poète, né dans la première moitié du XVIe siècle à Caserte, il est essentiellement connu pour son commentaire à l'*Art poétique* d'Horace. Il existe peu d'études de ce commentaire. La plus complète est celle de B. Weinberg (*A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, The University of Chicago Press, Chicago, 1961, p. 111-117).

des autres par les titres attribués à chaque partie par le commentateur : « *De idea concipienda* », « *Non esse a materia discedendum* », « *De stilo* », « *De uariando poemate* », « *De totius operis perfectione* » …

Comme les commentaires des prédécesseurs de Pedemonte, l'*ekphrasis* de ce dernier est très marquée par les traités de rhétorique de Cicéron et Quintilien, par le commentaire du Pseudo-Acron et par Donat. Cependant, elle se distingue de ceux-ci car elle est le premier commentaire italien à faire un abondant usage de la *Poétique* d'Aristote, addition qui permet parfois au commentateur de proposer des interprétations originales et novatrices de l'*Ars*. Pedemonte voit, par exemple, dans les vers 1-13 de l'*Art poétique* une sorte d'évocation métaphorique de la théorie des idées platoniciennes et explique qu'il faut que l'*artifex* conçoive bien en esprit la forme de sa future création avant que d'entreprendre son travail, méthode valable pour tous les arts, mais en particulier lorsqu'il s'agit de peindre, de façonner et de sculpter, activités qui, comme le note Aristote, procèdent, à l'image de la poésie, de l'imitation. Ainsi le commentateur fait-il fusionner la théorie aristotélicienne de la *mimèsis* et la théorie platonicienne des formes imitatrices des idées, introduisant un nouvel axe analytique dépassant la traditionnelle application des notions rhétoriques d'*inuentio* et de *dispositio* aux premiers vers de l'épître.

Comme l'indique Weinberg[131], dans le commentaire de Pedemonte[132], les très nombreuses références aristotéliciennes ne viennent pas remplacer les références rhétoriques traditionnelles, mais s'additionnent à ces dernières pour enrichir le corpus rhétorique et grammatical traditionnel dans lequel les commentateurs précédents sont allés puiser. Au final, la structure appliquée par Pedemonte à l'épître ne diffère pas de manière fondamentale de celles conçues par les autres commentateurs.

Quelle a été l'influence de ces commentaires sur celui de Robortello ? Ce dernier ne nous ayant transmis que très peu d'informations sur la composition de la paraphrase et ne citant que très peu ses sources dans cette dernière, il est très difficile de le savoir. Il connaissait très probablement les ouvrages de ses prédécesseurs, mais il n'en dit rien – ou

[131] B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I, The University of Chicago .Press, Chicago, 1961, p. 117.

[132] Et c'est également une caractétistique du commentaire de Willich, qui utilise lui aussi beaucoup Aristote.

presque. On sait qu'il a lu, au moins en partie, le commentaire de Landino, puisqu'il mentionne le Florentin dans les *Explicationes* pour critiquer durement son commentaire à la cinquième épître du premier livre des *Épîtres* d'Horace[133]. Par ailleurs, dans les *Annotationes*, il fait l'éloge de Parrasio, qui était le précepteur d'Alciat, et le qualifie de *vir doctissimus*[134], il n'est donc pas impossible qu'il ait consulté son commentaire. En ce qui concerne les autres commentateurs, on ne peut qu'émettre des suppositions encore plus hasardeuses. Certes, il est possible d'effectuer des parallèles entre la paraphrase de Robortello et les commentaires qui l'ont précédée, et de leur trouver des développements similaires, mais ces commentaires exploitant tous un fonds commun de références (à commencer par les scolies d'Acron et de Porphyrion), ces rapprochements ne prouvent pas grand-chose. Quant à la présence d'Aristote chez Willich et Pedemonte, elle ne suffit pas, à elle seule, à démontrer que Robortello avait lu leurs ouvrages, étant donné qu'il était plongé dans les *Explicationes* à la *Poétique* au moment où il a composé sa paraphrase. Sur le plan de la forme, le seul commentaire qui puisse être comparé à celui de Robortello est celui de Gaurico, car c'est la seule paraphrase de la liste. Bien sûr, c'est une paraphrase plus courte, au contenu théorique beaucoup plus léger (ne serait-ce que parce que Gaurico ne cite pas la *Poétique*), mais on peut se demander si Robortello n'aurait pas trouvé l'idée du format de son commentaire dans le petit livre de l'auteur du *De Sculptura*.

IV La paraphrase à l'*Art poétique* de Francesco Robortello

---

133 « *Landinus Horatii interpres turpiter lapsus est in hoc loco* », *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florence. p. 307, Bâle p. 268-269.

134 « *Tibi uero gratulor, Alciate, quod Ianum Parrhasium uirum doctissimum a pueritia nactus fueris praeceptorem. Nunquam enim tua scripta lego quin mihi illius recordatio uiri occurat, adeo diligentis ac perspicacis in ueterum locis emendandis atque explanandis. At utinam illius scripta non interiissent, aut aliquo in loco compressa non laterent. Scio enim multa illum scripsisse, praeterea, quae extant, ad expurgandos et illustrandos ueteres authores Graecos ac Latinos (…). Homines qui ignorant talem praeceptorem tibi a pueritia contigisse, admirantur postea quantum etiam in hoc studiorum genere ualeas. Ego qui id scio, nec miror et laetor, quia tui tuaeque gloriae studiosissimus sum. Te igitur oratum uelim ut me in tuorum numerum amicorum libenter ascribas, neque posthac irrites uel tecte uel palam, sed patiaris aequo animo ut, quae de literis sentio, proferam. Mihi tecum decertare non est animus, sed si perges me aculeis istis tuis pungere, non desistam tamen ab instituto meo scribendi, et cogar praeterea mei honoris posthac curam aliquanto maiorem suscipere.* », (Liber secundus Annotationum p. 275-76). (Voir S. Poujade-Baltazard, *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, p. XXXVI.)

1/ Notice biographique sur Francesco Robortello[135]

Avant d'aborder la présentation de la paraphrase à l'*Art poétique* d'Horace, il nous semble important de présenter l'auteur et ses travaux, afin d'examiner quelle place Horace et son commentaire occupent dans l'œuvre de celui-ci.

Francesco Robortello, fils d'Andrea Robortello, notaire d'origine noble, naît le 9 septembre 1516 à Udine, dans le Frioul. Après une scolarité à Udine, il est envoyé à l'université de Bologne pour y étudier les Belles Lettres. Là-bas, il suit les cours de Romolo Amaseo, lui-même originaire d'Udine, et ami de la famille de Robortello. C'est vers 1535 qu'il commence à mettre au point une nouvelle méthode d'apprentissage, qui consiste dans le fait de noter les principaux points de la langue et de la littérature grecques, afin qu'une fois connectés entre eux, ils permettent d'éclaircir le sens des événements et d'en rendre la mémorisation plus aisée[136].

---

[135] La longue et très riche notice biographique que G. G. Liruti a dédiée à Robortello nous fournit ; encore aujourd'hui, l'essentiel des informations que nous possédons sur notre auteur (*Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, signore di Villafredda, ec*, II, Venise, 1762, p. 413-483). Il est à noter que, grâce à la découverte de nouvelles sources, M. Sgarbi a récemment procédé à une mise à jour de certaines de ces informations (*Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 14-37). En ce qui concerne le conflit qui a opposé Robortello à Sigonio, W. McCuaig en fait le récit détaillé dans l'ouvrage qu'il a consacré à Sigonio (*Carlo Sigonio : The Changing World of the Late Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1989). On pourra aussi consulter l'article du *Dizionario biografico dei Friulani* rédigé par S. Cappello (« Robortello Francesco, umanista, professore di retorica », in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, 2. L'età veneta, Cesare Scalon, Claudio Griggio e Ugo Rozzo (éd.), Udine : Forum, 2009, p. 2151-2157). En ce qui concerne une présentation des travaux de Robortello, voir A. Carlini, « L'attività filologica di Francesco Robortello », in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Udine*, s. VII, vol. VII, Udine : Arti grafiche friulane, 1969, p. 53-84. Pour une présentation plus globale de l'humaniste et de son œuvre, voir l'Introduction du livre d'Actes, intitulé *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité* (M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, dir.), PUR, Rennes, 2020, p. 9-29.

[136] « This new methodology, which was still under development when Robortello was 19 or 20 years old, in his later years became the element that unified all the language arts. The first reference to this new way of working may be found in the dedicatory letter to Giovanni Battista Campeggi in *De vita, et victu populi Romani*, published in Bologna in 1559 by the Benati brothers. After discussing how best to learn and teach the myriad details of ancient history, Robortello writes that for the past 23 years he had had the habit of noting down the main points of ancient Greek history and literature. These were focal points that, once connected, not only helped explain events in a more coherent and articulate manner, but also made it easier to memorise the facts and learn them. Hence in this manner any information concerning public offices, laws, cities, legends, colonies, town halls, families, the nobility, the priesthood and so on was presented in an interwoven order so as to support the learning of ancient matters. » (M. Sgarbi, *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 16.)

En 1539, alors qu'il est âgé de vingt-trois ans seulement, Robortello obtient une chaire à l'université de Lucques, où il enseigne le latin et le grec. Ses cours connaissent vite un très grand succès puisque, peu après son arrivée, sa salle de classe s'avère trop petite pour accueillir le nombre toujours croissant de ses étudiants.

En 1543, alors qu'il enseigne toujours à Lucques, Robortello publie, à Venise, la première édition des *Variorum locorum annotationes tam in Graecis, quam Latinis authoribus*[137], collections de textes d'auteurs latins et grecs, annotés et corrigés par Robortello. Ce recueil est un succès éditorial et il connaît une nouvelle impression en 1544, soit l'année suivante, à Paris, sur les presses de Nicolas Boucher.

Le 19 septembre 1543, à l'instigation du secrétaire de Côme Ier de Médicis, Francesco Campana, Robortello est nommé au Studio Pisano afin d'y enseigner les humanités. C'est à Pise qu'il rédige son ouvrage le plus important : le commentaire à la *Poétique* d'Aristote, publié en 1548. Toujours en 1548, sortent à Florence, des presses de Torrentino, publiés dans le même volume, plusieurs traités : le *De historica facultate disputatio*, le *Laconici, seu sudationis explicatio*, le *De Nominibus Romanorum*, le *De rhetorica facultate Explicatio in Catulli Epithalamium*, le second volume des *Annotationum in varia tam Graecorum, quam Latinorum loca*. Figurent aussi dans ce volume une ode grecque et des *Explanationes* au premier chant de l'*Énéide*[138].

En 1549, Robortello quitte le Studio de Pise pour aller enseigner à la Scuola di San Marco, à Venise. Il épouse Camilla Belloni, fille d'Antonio Belloni, notaire et ami de son défunt père, Andrea. Une lettre d'Antonio Belloni nous apprend que Robortello a créé, chez lui, une académie où il accueille les jeunes nobles de la cité, à qui il enseigne, entre autres, l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote[139]. En 1550, Giovanni Battista Egnazio, furieux contre Robortello, qui aurait semble-t-il voulu transférer la chaire de son confrère dans un autre

---

[137] *Francisci Robortelii Vtinensis Variorum locorum annotationes tam in Graecis, quam Latinis authoribus*.

[138] *Francisci Robortelli Vtinensis De historica facultate, disputatio Eiusdem Laconici, seu sudationis explicatio, Eiusdem De Nominibus Romanorum, Eiusdem De rhetorica facultate, Eiusdem explicatio in Catulli Epithalamium, Hic accesserunt eiusdem Annotationumin uaria tam Graecorum quam Latinorum loca Libri II, Ode Graeca quae βιοχρησμωδια inscribitur, Explanationes in primum Aeneid. Vergilii librum eodem Robortello praelegente collectae a Ioanne Baptista Busdrago Lucensi.*

[139] « From a letter penned by Antonio Belloni, however, we learn that he had also convened an academy in his own home, teaching young aristocrats Aristotle's *Ethics* in Greek to educate them in matters of political, military and civilian interest. » (M. Sgarbi, *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 22.)

lieu, attaque celui-ci au couteau et manque de le blesser[140]. À la même époque, Robortello essuie les attaques de Vincenzo Maggi, qui avait probablement peu goûté le fait que son commentaire à la *Poétique*, publié en 1550[141], eût paru juste après le commentaire de Robortello. Maggi pointe les erreurs qu'il pense avoir trouvé dans les *Explicationes* à Aristote.

Le début des années 1550 voit Robortello concentrer ses efforts sur l'œuvre d'Eschyle, puisque, en 1552, sont publiées, à Venise, une édition des tragédies de l'auteur[142] et, dans un autre volume, une collection de scolies à ces tragédies[143]. Cette même année, il se charge aussi de l'édition en langue grecque du traité militaire d'Élien le Tacticien, qui est publiée à Venise, dans un très beau volume illustré[144]. En 1552, toujours, Robortello quitte Venise pour l'université de Padoue, où il hérite de la chaire d'éloquence grecque et latine de Lazzaro Bonamico da Bassano, qui vient de mourir. Nous savons qu'il a donné, à Padoue, des leçons sur Démosthène, Cicéron, Aristote et Hermogène[145].

C'est pendant ces années d'enseignement à Padoue qu'éclate le fameux conflit qui va opposer Francesco Robortello à son confrère Carlo Sigonio. À l'origine de la violente polémique qui voit s'affronter les deux professeurs, il semble qu'il y ait avant tout une question de rivalité. L'affrontement aurait eu pour point de départ une préface rédigée par Robortello pour la réédition du *Consulum, dictatorum, censorumque Romanorum series* de Bartolomeo Marliani, imprimée à Venise en 1555[146], dans laquelle celui-di souligne une

---

[140] *Ibidem*, p. 22.

[141] Le commentaire de Vincenzo Maggi et Bartholomeo Lombardi à la Poétique (*In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis: et In Horatii librum de arte poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est LOMBARDI in Aristotelis Poeticam praefatio*) paraît à Venise en 1550.

[142] *Aeschyli Tragoediae septem a Francesco Robortello Vtinensi, nunc primum ex manuscriptis libris ab infinitis erratis expurgatae, ac suis metris restituae*. Voir M. C. Angioni, « Robortello Filologo e Editore di Eschilo », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité*, sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, 2020, p. 183-192.

[143] *Scholia in Aeschyli tragoedias omnes ex vetustissimis libris manuscriptis collecta, atque in hoc corpus redacta a Francesco Robortello Vtinensi*.

[144] *Aeliani De militaribus ordinibus instituendis more Græcorum liber, a Francisco Robortello Vtinensi nunc primum Graece editus multisque imaginibus, & picturis ab eodem illustratus.*

[145] « So it was that in 1552 Robortello began teaching in Padua, primarily on Aristotle, Cicero and Demosthenes. From the letter of Basilius Amerbach to Father Bonifacius, dated 14 December 1553, we know that Robortello was teaching the logical books of Aristotle, most likely the *Posteriora*, Cicero's *De inventione* and the oration *Pro Sestio* and Hermogenes's *De statibus*. » (M. Sgarbi, *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 26.)

[146] *Consulum, dictatorum, censorumque Romanorum series, una cum ipsorum triumphis: quae marmoribus scalpta in foro reperta est, atque Capitolium translata. Franc. Robortellus Lectori. Marlianus Patricius Mediolanensis Lectori.*

erreur présente dans la première édition des *Fasti*[147] de Sigonio, parue en 1550 à Modène, et où il se moque de son confrère en précisant que « même des enfants ne commettraient pas une telle erreur » (« *quod etiam pueri ipsi sciunt uerum non esse* »). La première version du livre de Marliani fut censurée et, une deuxième version, expurgée de l'attaque dirigée contre Sigonio, fut publiée, mais, de toute évidence, Sigonio réussit à se procurer un exemplaire de la première version, puisqu'il cite l'attaque de Robortello dans ses *Emandationum libri duo*, parus en 1557. La réponse de Sigonio ne se fit pas attendre : en 1555, est publiée à Venise une édition des *Regum, consulum, dictatorum, ac censorum romanorum fasti* dans laquelle il attaque violemment Robortello. La réplique de Robortello vient en 1557, avec la publication de trois textes édités en un seul volume : le *De convenientia Supputationis Livianae*, le *De arte, sive ratione corrigendi*, et les *Emendationum libri duo*[148]. Dans ces ouvrages, Robortello défend sa méthode de travail et attaque Sigonio (mais aussi Vincenzo Maggi et Paolo Manuzio). Sigonio contre-attaque la même année, en publiant lui aussi un ouvrage intitulé *Emendationum libri duo*. Le départ de Robortello pour l'université de Bologne, où il a été nommé à la chaire occupée autrefois par Romolo Amaseo, finit par apaiser (provisoirement) l'interminable dispute qui l'oppose à Sigonio.

En 1560, Sigonio finit par obtenir la chaire qu'occupait Robortello à Padoue. Or, inquiet de la réputation déclinante de l'université de Padoue (il semble que les leçons de Sigonio aient été assez catastrophiques), le Sénat de Venise rappelle Robortello, lequel quitte Bologne pour retourner à Padoue en 1561. L'université lui verse alors un traitement de quatre cents florins (ce qui fait cent florins de plus que ce que perçoit Sigonio). À Padoue, Robortello enseigne le latin et le grec, soit les mêmes matières que Sigonio (par la suite, lui seront confiés les enseignements de philosophie morale, de rhétorique et de politique). Le fait que Robortello et Sigonio se voient assigner le même contenu d'enseignement a pour conséquence de ranimer le vieux conflit opposant les deux hommes, le sujet de la dispute portant cette fois sur le droit à l'occupation de certaines salles, l'affaire dégénérant à un point tel que certaines leçons doivent être annulées. Le recteur et les juristes de l'université interviennent et s'efforcent de calmer les deux hommes : en pure perte. Le conflit s'envenime

[147] *Regum, consulum, dictatorum ac censorum Romanorum Fasti.*
[148] *Francisci Robortelli Vtinensis De convenientia Supputationis Livianae Ann. Cum Marmoribus Romae Quae in Capitolio sunt: Eiusdem de arte, sive ratione corrigendi veteres Authores, disputatio. Eiusdem emendationum libri duo.*

et culmine avec l'agression au couteau infligée par un partisan de Robortello à Sigonio, agression qui laissera au professeur une cicatrice au visage. Peu de temps après, Sigonio lance une nouvelle attaque contre Robortello en publiant le *Disputationum patavinarum adversus Franciscum Robortellum liber primus*. La réponse de Robortello vient avec les *Ephemerides Patavinae*, publiées en 1562 sous le nom de Constanzo Carisio[149], qui se présentent comme des notes prises sur les cours de Robortello, et où Sigonio est accusé de ne pas savoir enseigner – ou, du moins, de le faire très mal, car sans véritable méthode. Sigonio répond en publiant en 1562 son deuxième livre des *Disputationes Patavinae*, dans lequel il insulte Robortello et l'accuse d'hérésie. La querelle ne prend fin qu'avec le départ de Sigonio pour l'université de Bologne, en 1563.

On notera que, bien que Robortello ait dépensé beaucoup d'énergie pendant ces dix années de conflit qui l'ont opposé à Sigonio, il n'a pas pour autant négligé l'étude. En effet, il publie en 1552, à Venise, une *disputatio* sur la *Politique* d'Aristote, dans un volume contenant par ailleurs le *De morali disciplina libri quinque* de Francesco Filelfo et la *paraphrasis* d'Averroès à la *République* de Platon[150]. En 1554 est publiée à Bâle une édition du *Traité du Sublime* de Longin, accompagné d'*annotationes* de Robortello[151], en 1555, une édition des hymnes de Callimaque avec un commentaire en latin[152], et en 1560, est publié à Bologne son « manuel »

---

[149] *Ephemerides Patavinae mensis Quintilis MDLXII adversus Caroli Sigonis triduanas disputationes a Constantio Charizsio descriptae et explicatae Gabrielis Faerni epistola.*

[150] *Francisci Philelphi De morali disciplina libri quinque. Auerrois paraphrasis in libros de republica Platonis. Francisci Robortelli in libros politicos Aristotelis disputatio*. Sur le statut des livres de la *Politique* dans le commentaire de Robortello et dans la pensée politique d'Aristote, voir M. Curnis, « Il percorso di Francesco Robortello tra *politiké* e *Aristotelis Libri Politici* », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, 2020, p. 345-374 ; sur la démarche isagogique et exégétique de Robortello dans ce traité, voir S. Van der Meeren, « L'influence des prolégomènes antiques à l'étude des disciplines sur la méthodologie du commentaire à la Renaissance : le cas du *De fine et materie politicae scientiae seu artis disputatio* de Robortello », *Ibidem*, p. 375-395.

[151] *Dionysii Longini Rhetoris Praestantissimi Liber, De Grandi, Sive Svblimi orationis genere, Nunc primum a Francesco Robortello Vtinensi in lucem editus, eiusdemque Annotationibus latiniis in margine appositis, quae instar Commentariorum sunt, illustratus. nam ex iis methodus tota libri, & ordo quaestionum, de quibus agitur, omnisque ratio praeceptionum, et alia multa cognosci possunt*. Sur la redécouverte du traité et ses lectures modernes, voir G. Lombardo, « Francesco Robortello, lecteur de Longin », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, 2020, p. 193-215.

[152] *Callimachi Cyrenaei Hymni cum scholiis latine ad verbum expressi*, Venise.

de rhétorique, le *De artificio dicendi*[153], qui est réédité par le même typographe, Alessandro Benacci, en 1567.

Après 1560, Robortello ne publie plus de traités ni d'éditions d'auteurs anciens. Il semble qu'il n'avait toutefois pas oublié son ambition, puisqu'une lettre de Robortello à Antonio Carafa révèle que notre humaniste visait une chaire à l'université de Naples, qu'il n'obtiendra jamais[154].

Francesco Robortello meurt le 18 mars 1567, à Padoue.

2/ La place d'Horace dans l'œuvre et le travail de Robortello

Quelle place attribuer au poète de Vénouse dans la vie et l'œuvre de Robortello ? La paraphrase à l'*Art poétique* est l'unique ouvrage qu'il ait intégralement consacré à une œuvre d'Horace, et cette paraphrase ne compte qu'un peu plus d'une vingtaine de pages. Toutefois, l'excellente connaissance par Robortello des odes, des satires et des épîtres ne fait aucun doute, puisqu'il cite régulièrement des extraits de ces œuvres dans son commentaire à la *Poétique*. Horace est aussi l'auteur auquel Robortello consacre le plus grand nombre de notes dans ses *Variorum locorum annotationes*, le premier ouvrage qu'il ait jamais publié. Si l'on examine la liste des noms qui figurent dans les *Annotationes*, on constate que Cicéron se voit attribuer quatre notes, Aristote, Catulle et Tibulle, trois, César, Hérodien et Érasme, deux, Callimaque, Lucrèce, Properce, Suétone, Philostrate, Aldo Manuzio, Leonardo Aretino et Bernardino Donato, une. Horace est, de loin, l'auteur le plus mentionné avec huit notes (sur les *Odes*, les *Épîtres* et l'*Art poétique*). Par ailleurs, dans son dernier traité, le *De artificio dicendi*, publié en 1560, c'est à la lyrique horatienne[155] que Rortello choisit d'emprunter la plupart de ses exemples pour illustrer son analyse du langage poétique. De surcroît, si l'on se penche sur le contenu qui nous est parvenu des leçons données par Robortello dans les universités

[153] *Francisci Robortelli Vtinensis De artificio dicendi, Ad illustrem et Reuerendissimum Ioannem Baptistam Campegium Episcopum Maioricensium Liber. Eiusdem Tabulae oratoriae. In or. Cic. Qua gratias agit senatui post reditum. In or. Pro Milone. In or. Pro Plancio.*

[154] Voir M. Sgarbi, *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 37.

[155] Au sujet de la présence des odes d'Horace et de leur analyse par Robortello dans le *De artificio dicendi*, voir N. Dauvois, « Robortello lecteur d'Horace dans le *De artificio dicendi* ou du rôle des modèles de référence dans l'invention d'une poétique » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, 2020, p. 397.

où il a officié, on constate qu'il a fait cours sur les *Épîtres* lorsqu'il enseignait à Lucques[156] et une lettre datée du 11 juin 1545[157] nous apprend qu'il préparait une leçon sur la *Poétique* d'Aristote et l'*Art poétique* d'Horace[158]. Horace est donc sans conteste un auteur qui occupe une place non négligeable dans les travaux de Robortello, mais une place qui n'est pas primordiale, et qui est celle de la poésie latine.

Si l'on examine, en effet, le détail des ouvrages publiés par Robortello, on constate que les poètes latins y occupent une place relativement réduite. Ainsi trouve-t-on dans la publication de 1548 contenant le *De historica facultate* et le *De rhetorica facultate* une *Explicatio in Catulli Epithalamium* et des *Explanationes* sur le premier chant de l'*Énéide* de Virgile. Horace, avec la paraphrase à l'*Art poétique*, est le seul autre poète latin dont un ouvrage intégral soit commenté par Robortello. Cette production apparaît bien maigre quand on la compare à la publication en deux volumes par Robortello des sept tragédies d'Eschyle dans leur texte grec émendé avec métrique restituée et scolies. La présence des auteurs latins au sein de l'œuvre robortellienne apparaît d'ailleurs d'autant plus réduite lorsque l'on considère les auteurs traités dans leur globalité et non plus seulement les poètes. Aristote est bien sûr celui qui se voit attribuer la part du lion avec les *Explicationes* à la *Poétique* de 1548 et la *disputatio* sur la *Politique* de 1552. Aux côtés du Stagirite, on trouve encore Platon, quoique indirectement, avec la paraphrase d'Averroès à la *République* (1552), ainsi qu'une édition en grec de la *Théorie de la tactique* d'Élien (1552), une édition en grec annotée en latin par Robortello du *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin (1554) et une édition commentée des *Hymnes* de Calllimaque (1555). Les deux seuls prosateurs latins à apparaître dans la bibliographie robortellienne sont Tite-Live, dans le *De convenientia Supputationis Livianae* (1557), et Cicéron dans l'édition du *De artificio dicendi*, production bien maigre en regard des éditions intégrales d'auteurs grecs.

On retrouve d'ailleurs cette prépondérance des auteurs grecs, et en particulier d'Aristote, dans les leçons données par Robortello : à Pise, il donne des cours sur la *Poétique*,

---

[156] Son programme comprenait aussi le premier chant de l'*Énéide* de Virgile, des œuvres de Cicéron (*De l'orateur*, les *Tusculanes*, *Des devoirs*, *Lettres à Atticus*) et de Quintilen. (Voir G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, signore di Villafredda, ec*, II, Venise, 1762, p. 416-417.)

[157] Robortello enseigne alors au Studio Pisano.

[158] Voir M. Sgarbi, *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 20.

bien sûr, mais aussi sur la *Rhétorique*[159]. Il poursuit son enseignement de la *Rhétorique* une fois installé à Venise[160]. Par ailleurs, souvenons-nous que c'est à Venise, chez lui, qu'il donne des cours sur l'*Éthique à Nicomaque*. En 1550, à la Scuola di San Marco, il fait cours sur la *Politique* d'Aristote[161]. À Padoue, en 1552, ses leçons sont consacrées à Aristote et Démosthène. En 1553, il enseigne l'*Organon*, ainsi que le *De statibus* d'Hermogène[162]. Le seul auteur latin à réussir à se hisser au premier rang dans l'enseignement de Robortello est Cicéron, dont les ouvrages de rhétorique figurent avec presque autant de constance que les traités d'Aristote dans ses programmes[163].

Que Robortello ait systématiquement mis en avant les auteurs de langue grecque, que ce soit dans ses ouvrages ou dans son enseignement, n'a rien de très étonnant, lorsque l'ont sait qu'il a toujours considéré que seuls étaient dignes du nom de savants ceux qui maîtrisaient le grec ancien[164]. Cette position élitiste était déjà celle qu'il adoptait en 1537, lorsque tout jeune étudiant, il composait, pour la *Defensio pro Romuli Amasaei auditoribus adversus Sebastiani Corradi calumnias*, une épigramme grecque en distiques élégiaques intitulée Ἐπικήρυξις (« L'annonce »). De tous les étudiants ayant participé à l'ouvrage, il est le seul à ne pas écrire en latin[165]. On peut donc penser que si Horace occupe une place de

---

[159] Voir G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, signore di Villafredda, ec*, II, Venise, 1762, p. 421.
[160] *Ibidem*, p. 423.
[161] *Ibidem*, p. 424.
[162] Voir M. Sgarbi, *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London, 2019, p. 26.
[163] Nous avons déjà vu que Robortello donnait des leçons sur Cicéron quand il enseignait à Lucques. À Pise, il délivre aussi des cours sur les traités de rhétorique de Cicéron (notamment sur le *De inventione*, en 1547), traités qu'il enseigne toujours à Venise. À Padoue, c'est encore Cicéron qu'il enseigne, aux côtés d'Aristote, Démosthène et Hermogène (Voir G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, signore di Villafredda, ec*, II, Venise, 1762, p. 421, p. 423, p. 427).
[164] Dans son introduction à son édition des *Explicationes*, Sylvaine Poujade-Baltazard souligne le mépris affiché par Robortello, dans les *Annotationes*, pour ceux qui, relativement nombreux à cette époque, ne maîtrisent pas le grec : « [Au] moment de commenter un passage de Lucrèce, il cite en grec plusieurs lignes de l'*Onomasticon* de Pollux, et conclut avec beaucoup de hauteur : « Si l'on considère attentivement ces derniers mots de Pollux, on voit qu'ils ont un rapport étroit avec le passage de Lucrèce. J'aurais pu les traduire en latin, mais comme je me suis proposé depuis le début de ne rien traduire, je me satisferai de penser qu'ils sont intelligibles à ceux qui connaissent le grec. Car j'oserais à peine, pour ma part, donner le nom de doctes à qui ne connaît que le latin. » (*Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis* De arte poetica *explicationes*. Introduction, édition, traduction, vol. 1, 2018, p. XX.)
[165] Au sujet de l'Ἐπικήρυξις, voir M. Venier, « L'*Epikéruxis* dans la *Defensio pro Romuli Amasei auditoribus* : un poème peu connu de Francesco Robortello (1537) » in *Francesco Robortello. Réception des*

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

premier rang parmi le petit nombre d'auteurs latins auxquels Robortello a consacré un ouvrage, c'est que le commentateur devait considérer son œuvre comme particulièrement importante.

3/ Art poétique ou épître ?

En 1548, à Florence, sort des presses de Lorenzo Torrentino[166] le grand œuvre de Francesco Robortello : son commentaire latin à la *Poétique* d'Aristote[167]. L'ouvrage est dédié au protecteur de Robortello, Côme Ier de Médicis.

À ce très long et très riche commentaire de plus de trois cents pages, premier commentaire typographié consacré à la *Poétique*, sont associés, en fin de volume, une *paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte poetica ad Pisones inscribitur* de vingt-cinq pages, ainsi que cinq courts traités : un premier sur la satire (*De satyra*), un autre sur l'épigramme (*De epigrammate*), un troisième sur la comédie (*De comoedia*), un quatrième sur les bons mots (*De salibus*) et un dernier sur l'élégie (*De elegia*)[168]. Robortello précise, sur la page de titre de la paraphrase, que s'il a procédé à ces additions, c'est afin que « rien de ce qui regarde la poétique ne puisse manquer[169]. » Ainsi l'*Art poétique* d'Horace, qui avait été, pendant des siècles, la référence première, parce que quasi unique, en matière de poétique, se voit-il assigner par Robortello, au sein du volume, la fonction, secondaire, de complément à la

---

Anciens et Construction de la Modernité, sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, 2020, p. 33-44.

[166] Lorenzo Torrentino, né Laurens Leenaertsz Van der Beke en 1500 à Helmond, aux Pays Bas, avait été appelé à Florence par Côme Ier de Toscane en 1546.

[167] *Francisci Robortelli Vtinensis In librum Aristotelis de arte poetica explicationes : qui ab eodem ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi. Cum Indice rerum et uerborum locupletissimo. Francisci Robortelli Vtinensis Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte poetica ad Pisones inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammata, de comoedia, de salibus, de elegia. Quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset : Nam in iis scribendis Aristotelis methodum seruaui : et ex ipsius libello de Arte poetica principia sumpsit omnium suarum explicationum.*

[168] Le commentaire à Aristote, la paraphrase à Horace et les cinq traités seront à nouveau imprimés, en 1555, à Bâle, par le Suisse Johann Herwagen. Les imprimés de Florence et de Bâle sont les seuls exemplaires que nous possédions de la *Paraphrase* de Robortello : il n'existe pas de manuscrit.

[169] « *Quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset.* ». Voir, à ce sujet, P. Laurens, « *Exiguis ab initiis* : sur une « particule » des autres genres poétiques » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, Sergio Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 317-320 et V. Leroux, « Francesco Robortello et la théorie des genres », *Ibidem*, p. 330.

Poétique d'Aristote. L'épître n'est d'ailleurs pas associée au commentaire à la *Poétique* sur la page de titre qui figure au début du volume, mais se trouve avec les cinq petits traités de poétique sur la page de titre qui suit le commentaire à Aristote.

Pourquoi chercher à fournir un complément au commentaire à la *Poétique* ? Tout d'abord parce que Robortello fait partie de ceux qui considèrent que la *Poétique* ne nous est pas parvenue en entier : il manquerait, en effet, la partie qu'Aristote aurait consacrée à la comédie :

> « Mais il faut d'abord examiner brièvement si ce livre nous est parvenu entier ou non. Il semble qu'il ne soit pas entier, et on peut le démontrer avec trois arguments. Il promet au début qu'il va parler de la tragédie, de l'épopée, de la comédie et d'autres parties de la poétique. Il parle de la tragédie, de l'épopée, mais de la comédie et du reste, pas un mot. Une deuxième raison peut être tirée du livre III de la *Rhétorique à Théodecte* : il y dit en effet, vers la fin, au moment où il parle περὶ γελοίων, « des traits d'esprit », qu'il en a traité abondamment dans la *Poétique*, alors qu'il ne nous reste rien d'écrit sur ce sujet. On peut en déduire qu'un deuxième livre manque : il est vraisemblable en effet qu'Aristote traitait « des traits d'esprit » au moment où il parlait de la comédie, car c'est elle en priorité que ces choses concernent ; et c'est cette raison qui nous a poussé à ajouter une étude sur les plaisanteries et autres questions poétiques. Quant à la troisième raison, la voici : Laërce affirme qu'Aristote a écrit deux livres sur l'art poétique, et pourtant nous n'avons pas le deuxième. [170] ».

Le commentateur s'efforce donc de pallier cette absence par des ajouts. Cependant, ce n'est pas tant à la paraphrase d'Horace qu'est dévolu ce rôle, l'*Art poétique* étant lui-même peu disert sur le sujet de la comédie, qu'aux traités sur la comédie, les plaisanteries (le *De*

---

[170] « *Sed prius breuiter considerandum, sit liber hic integer nec ne. Videtur autem non esse integer, quod probari potest tribus rationibus. Pollicetur ab initio se dicturum de tragoedia, epopoeia, comoedia et reliquis partibus poëtices. De tragoedia loquitur, et epopoeia, de comoedia et aliis ne uerbum quidem. Altera ratio sumi potest ex libro III Rhetoricae ad Theodectem : ait enim illic sub finem, ubi loquitur* περὶ γελοίων, *se de his in Poëtice pertractasse copiosius, cum tamen nihil extet de ea re scriptum. Ex quo cognoscas librum alterum deesse : credibile enim est Aristotelem tractasse* περὶ γελοίων *ubi loquebatur de comoedia, nam ad eam in primis spectant ; et haec nos impulit ratio ut disputationem de salibus aliisque poëticis disputationibus adderemus. Tertia ratio est haec : testatur Laertius duos libros de facultate poëtica ab Aristotele conscriptos, neque tamen extat alter.* » (*Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Flo. p. 4, Bas. p. 3, S. Poujade-Baltazard p. 38-41). Voir M. Bouquet, in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité*, sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, 2020, p. 422-426.

salibus serait, en quelque sorte, le περὶ γελοίων de Robortello), et la satire (où il est aussi question du rire)[171].

De fait, si Robortello fait suivre ses *Explicationes* à Aristote d'une paraphrase à Horace, il est probable[172] que ce soit, tout d'abord, parce que l'épître horatienne est dotée d'un dimension morale dont le traité du Stagirite est totalement dépourvu, et, par ailleurs, parce que, bien que notre commentateur considère la *Poétique* comme infiniment supérieure sur le plan théorique, il ne saurait faire l'impasse sur un texte qui est demeuré, pendant toute la première moitié du XVIe siècle, la référence principale en matière de poétique, et ce bien que la *Poétique* d'Aristote ait été rendue accessible aux non-hellénistes dès 1498, grâce à la traduction latine de Giorgio Valla. De la fin du XVe siècle jusqu'au milieu du XVIe siècle, la multiplication des commentaires à l'*Épître aux Pisons* indique que le poème d'Horace demeure la source véritable des poéticiens. Ce constat est d'autant plus indéniable lorsque l'on se penche sur la fortune critique qui fut celle de la *Poétique* dans la première partie du *Cinquecento* : le traité aristotélicien bénéficie, certes, d'une nouvelle traduction latine, celle d'Alessandro Pazzi, en 1536, mais il n'existe aucun commentaire extensif à la *Poétique* d'Aristote avant celui de Robortello. La *Poétique* n'est pas totalement ignorée par les philologues du premier XVIe siècle, mais lorsqu'elle est commentée, elle l'est de façon partielle, comme addition à l'*Art poétique* d'Horace[173]. Par conséquent, pour qui se place du point de vue de la tradition critique, la présence de l'*Art poétique* au sein de l'ouvrage de Robortello est des plus légitimes.

Toutefois, si la légitimité de la présence de *l'Art poétique* aux côtés de la *Poétique* d'Aristote est incontestable, Robortello ne saurait accorder à Horace un rang égal à celui du philosophe grec, dont il juge le traité infiniment supérieur à l'épître horatienne – d'où, peut-être, la relégation de l'*Art poétique* en appendice. De fait, Robortello expose clairement, dans

---

[171] Maggi ne procédera pas différemment en ajoutant un *De ridiculis* en appendice à ses *Explanationes* à la *Poétique*. (Voir *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis: et In Horatii librum de arte poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est LOMBARDI in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venise, 1550.)

[172] Si Robortello fournit beaucoup de renseignements, dans les *Explicationes*, sur le travail qu'il a consacré à la *Poétique*, il n'en va pas de même pour la *Paraphrasis*, sur laquelle il s'exprime peu. Nous ne savons pas s'il a composé sa paraphrase avant, pendant ou après la composition des *Explicationes* et nous ignorons sur quel(s) manuscrit(s) ou imprimé(s) il a travaillé. Sur certains points, nous ne pouvons donc que nous contenter d'émettre des suppositions.

[173] Tel est notamment le cas dans les commentaires de J. Willich (1539) et de F. Pedemonte (1546), les deux seuls commentaires à l'*Art poétique* à citer la *Poétique* avant la *paraphrasis* de Robortello.

l'épître dédicatoire à Côme Ier sur laquelle s'ouvre son livre, la supériorité absolue du travail d'Aristote, dont la puissance analytique issue de la pratique de la philosophie lui permet de surpasser tous ceux qui, avant lui, s'étaient penchés sur la rhétorique et la poétique, et n'avaient produit que des ouvrages confus :

> « Et puisque la Philosophie est la mère et la génitrice de tous les savoirs, il put aisément, en très grand et très docte philosophe qu'il était, lui qui par sa connaissance de toutes choses était le plus compétent, et dont le génie, qui était grâce à un long usage et à un long maniement des sciences le plus entraîné, qui voyait et saisissait d'un seul regard, comme du haut d'un observatoire, toutes choses disposées à leur place, il put aisément, donc, ramener ces arts, qui furent traités par ses prédécesseurs de manière confuse et désordonnée, à une sorte de rationalité et de classement sûrs ; et il le fit d'une manière telle que, lorsque l'on compare, sur le même sujet, les commentaires des autres avec les écrits d'Aristote, on voit fort bien qu'ils n'ont été, sur les mêmes sujets, ni pensés ni écrits de la même façon : on s'aperçoit que les autres ont collecté toutes choses d'après le sens du vulgaire et les rebuts du commun, alors que lui a analysé avec la plus grande sagesse et une exceptionnelle application ce qui se cache dans les parties les plus intimes des arts, à mille lieues de la connaissance du vulgaire. Je ne parle pas de la dialectique, car étant donné qu'elle est comme une sorte d'outil dont se servent les hommes pour discerner la vérité, elle avait été décrite bien longtemps auparavant par Aristote, qui devait traiter de tous les genres de la philosophie : mais la rhétorique et la poétique, deux arts qui sont à la fois si grands et si prestigieux, dieux du ciel ! avec quelle pertinence, avec quel discernement, avec quelle érudition et quelle sagesse il nous en a laissé la description ![174] »

[174] « *Et quoniam omnium scientiarum et artium philosophia parens est et procreatrix, facile potuit maximus et doctissimus philosophus, qui omnium rerum cognitione erat instructissimus, cuiusque ingenium, quod esset multo usu et tractatione scientiarum exercitatissimum, ueluti ex altissima specula uno intuitu omnia suis locis disposita uidebat et agnoscebat, arteis eas, quae antea ab aliis confuse ac perturbate tractatae fuerunt, ad certam quandam rationem ac seriem redigere. Ita autem redegit ut, cum aliorum de eadem re commentationes cum Aristotelis scriptis conferas, prorsus uideas neque eodem modo iisdem de rebus fuisse cogitata et scripta, sed illos perspicias omnia ex uulgi sensu ac populari quadam fece collegisse, hunc summo consilio ac singulari industria ea perquisiuisse quae in penitissimis artium partibus latent, et remotissima sunt a uulgi cognitione. De dialectice non loquor : nam cum ea ueluti instrumentum quoddam sit quo homines utuntur ad ueritatem dignoscendam, fuerat ab Aristotele, qui philosophiae omne genus erat tractaturus, multo ante descripta, sed rhetoricen et poëticen, quae duae artes et maximae sunt et praeclarissimae, Dii boni, quam apte, quam distincte, quam docte et sapienter nobis scriptas reliquit !* » (S. Poujade-Baltazard, *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis De arte poetica explicationes*. Introduction, édition, traduction, vol. 1, 2018, p. 4-7.)

Or, toujours dans la dédicace, il dit sans ambages que l'*Épître aux Pisons* est un ouvrage théoriquement faible pour qui s'intéresse vraiment à la poétique :

> « [Ce] qu'en effet je croyais devoir être suffisant, grâce à la description qu'en a faite Horace, pour expliquer un art si remarquable, n'était rien, car les propos de ce dernier sur la poétique contiennent des préceptes rassemblés en un ouvrage de manière confuse, plus qu'ils ne contiennent une voie et une méthode d'enseignement droites et sûres[175] ».

Le jugement est sévère : la « description » faite par Horace de l'art poétique n'est donc « rien », du moins sur le plan théorique, contrairement à ce que Robortello croyait au départ, lui qui jugeait auparavant l'*Art poétique* « devoir être suffisant ». Si la portée théorique de l'*Art poétique* est faible, c'est en partie, selon Robortello, parce que la composition de l'ouvrage est confuse :

> « [Les] propos de ce dernier sur la poétique contiennent des préceptes rassemblés en un ouvrage de manière confuse, plus qu'ils ne contiennent une voie et une méthode d'enseignement droites et sûres[176] ».

« *Confuse* » : c'est l'adverbe dont use encore Robortello pour caractériser l'*Art poétique* dans le court préambule sur lequel s'ouvre la paraphrase : « qui croirait qu'un homme très savant aurait traité d'un art de façon si confuse ? [177] » Cependant, la confusion que Robortello croit voir régner dans l'*Art poétique*, si elle rend l'œuvre insuffisante sur le plan théorique, ne la disqualifie pas en tant que telle, car, comme le commentateur le souligne, c'est non pas à un traité que l'on a affaire, mais à un *sermo*, un « entretien » mené par l'auteur avec les Pisons[178]. Il ne faut donc par s'étonner que l'œuvre soit dépourvue de « méthode précise et réglée », bien que le titre d'*Art poétique*, attribué par la tradition au poème horatien, semble annoncer le contraire, puisque la forme du *sermo*, choisie par Horace, est impropre au développement

---

[175] « *[…] nam quod Horatii descriptione satis mihi fore existimarem ad tam praeclaram artem interpretandam, nihil erat, cum ipsius de poëtice sermo praeceptiones potius quasdam confuse in unum collectas contineat, quam rectam aliquam et certam uiam ac rationem docendi complectatur.* » (*Ibidem*, p. 8-9.)

[176] « *[Ipsius] de poëtice sermo praeceptiones potius quasdam confuse in unum collectas contineat, quam rectam aliquam et certam uiam ac rationem docendi complectatur.* » (*Ibidem* p. 8-9.)

[177] « *[Quis] credat hominem doctissimum de arte tam confuse fuisse locutum ?* » (*Paraphrasis*, p. 3-4.)

[178] « *[Sermone] hoc satis longo cum Pisonibus habito* » (*Ibidem* p. 5-6).

d'un discours théorique solidement établi. C'est la raison pour laquelle Robortello estime que le titre d'*Art poétique* n'a pas été donné à l'ouvrage par Horace lui-même, puisqu'il est évident selon lui que le poète n'a pas voulu écrire un traité, car si tel avait été le cas, l'homme savant qu'il était se serait attaché à exposer un à un chacun des préceptes nécessaires à la composition poétique[179].

Le but d'Horace n'était donc pas, selon Robortello, de rédiger un art poétique en vers, mais de démontrer à ses lecteurs que la composition poétique nécessite un dur labeur auquel ne se soumettent pas la plupart de ceux qui se disent poètes. Ainsi Horace s'est-il simplement attaché, selon le commentateur – qui voit dans l'œuvre deux parties distinctes – à tout d'abord démontrer les erreurs des mauvais poètes, puis, dans un deuxième temps, à prescrire des règles de composition poétique[180]. Et cela, il l'a fait en composant un *sermo*, « mode d'écriture » qui est celui suivi par l'auteur dans les *Épîtres*[181], et non un traité[182].

---

[179] « *Etsi libellus hic De arte poetica inscribitur uideturque ipsa inscriptio prae se ferre methodo quadam certa et ordinata praeceptiones tradi scribendorum poematum, puto tamen ego inscriptionem illam a poeta non fuisse appositam neque, cum ad Pisones scriberet, in animo habuisse artem ullam, aut methodum praeclarae huius facultatis tradere. Nam, si id efficere uoluisset, ab initio omnia repetens, et naturae ordinem sequens praeceptiones omnes singillatim esset persecutus, quae ad poema recte scribendum spectant. Hac enim commodiore ratione potuisse artem poeticae facultatis describi ab Horatio satis patet.* » (*Ibidem* p. 4.)

[180] « *Sic igitur omnino sentiendum : cum Romae sua aetate uideret Horatius esse multos qui poetae nomen sibi falso uendicabant, diesque totos in scribendo aliquo poemate ponebant, et ignorabant tamen quanto in uersibus scribendis opus esset artificio, diutius illorum inscitiam, et insolentiam aequo animo cum ferre non posset, sermone hoc satis longo cum Pisonibus habito, eos reprehendere instituit, ac singillatim omnes illorum errores demonstrare, quibus patefactis dat operam, ut eos ad meliorem frugem reducat, praescribens rectam rationem scribendi poematis, in eo praesertim in quo eos labi animaduerterat.* » (*Ibidem* p. 6.)

[181] « *[…] qui cognitam habent scribendi rationem, quam ubique secutus est Horatius in Epistolis*. » (*Ibidem* p. 8.)

[182] On ne sait pas exactement quand l'*Épître aux Pisons* commença à être désignée du nom d'*Art poétique*. Il est tout à fait possible que les Romains aient pris l'habitude d'appeler l'épître ainsi bien avant que Quintilien lui-même ne la désignât par ce titre, à la fin du Ier siècle ap. J.-C., dans son *Institution oratoire* (Quintilien, *Épître à Tryphon*). Le fait que Quintilien use de ce titre indique que l'épître d'Horace a été très tôt considérée comme une poétique, et non comme une simple épître littéraire. Cette tendance explique qu'on ait souvent jugé que l'*Art poétique* souffrait d'un défaut d'arrangement rendant l'œuvre confuse. C. O. Brink note que bien des critiques partagent l'avis selon lequel la composition de l'*Épître aux Pisons* souffre d'un manque de rigueur qui se manifeste par de brusques virements ou sauts thématiques (*Horace on Poetry, The « Ars poetica », Cambridge*, 1971, p. 450). Bien des lettrés se sont efforcés, dès la Renaissance, de trouver une justification à ce désordre apparent, comme le note F. Villeneuve dans sa notice introductive à l'*Art Poétique* : « Et c'est le désir de retrouver dans cet *Ars poetica* le dessin bien arrêté d'une « Poétique », autrement dit, d'un traité de poésie, qui a conduit, depuis la Renaissance, tant d'humanistes et de philologues à multiplier les transpositions dans une œuvre qu'ils supposaient bouleversée par la négligence des copistes, ou bien à prétendre que plusieurs épîtres, primitivement distinctes, ont été juxtaposées en un tout peu cohérent, ou même que nous avons affaire à un ouvrage inachevé dont Horace avait rédigé un certain

Or, c'est justement parce que le *libellus* d'Horace est une épître et non un traité qu'on ne saurait le découper en une multitude de préceptes. Procéder de la sorte, comme l'ont fait beaucoup de commentateurs avant Robortello (et comme le feront beaucoup d'autres après lui), serait, selon l'humaniste frioulan, une erreur, puisque ce serait aller contre le *mirus ordo* qui régit l'épître et briser la continuité discursive qui la caractérise[183].

4/ La paraphrase selon Francesco Robortello

En s'érigeant, dans son préambule, contre le découpage de l'épître en précepte, Robortello nous dit, en creux, son projet : produire un commentaire qui ne détruise pas la continuité et l'ordre du discours horatien – un commentaire qui, par ailleurs, permettrait de faire apparaître clairement la logique de ce discours. C'est très certainement dans cette perspective qu'il fait le choix, original dans l'histoire des commentaires à l'*Art poétique*, du commentaire paraphrastique.

Qu'est-ce qu'une paraphrase ? Il convient, en effet, de s'interroger, car le terme ne renvoie pas à une pratique unique et absolument fixée. La paraphrase, du grec *para* (« à côté ») et *phrasis* (« discours »), désigne, selon la tradition, « la <u>reformulation</u>, dans une situation discursive donnée, d'un <u>texte-source</u> de départ »[184], afin d'en éclaircir le sens. Cette pratique, qui remonte à l'Antiquité, a vu ses caractéristiques évoluer et le terme « a fini par désigner aussi bien les simples exercices de reformulation des apprentis rhéteurs, les adaptations ou recréations de la poésie biblique, que les commentaires exégétiques d'un Themistios ou d'un Érasme, voire certaines formes de traduction »[185].

La paraphrase antique est, avant tout, un exercice scolaire, qu'il soit imposé aux jeunes élèves du *grammaticus* afin qu'ils progressent dans leur maîtrise de l'expression écrite[186], ou aux élèves du *rhetor*, qui se doivent, dans leur transposition, de hisser la hauteur

---

nombre de morceaux, réunis sans grande critique après sa mort par l'ami qui publia ses poésies posthumes.» (*Épîtres*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, *Les Belles Lettres*, Paris, 1995, p.182.)

[183] « *Quo fit, ut ego existimem, temere a multis libellum hunc in plurimas ac minutissimas praeceptiones fuisse dissectum, cum miro ordine totus liber sit contextus, perpetuamque prae se ferat et minime interpellatam de eadem re orationem, ut conabor ostendere ac facile perspicient ii et probabunt, opinor […]* » (*Paraphrasis*, p. 8.)

[184] Voir C. Fuchs, *Paraphrase et énonciation*, Ophrys, Paris, 1994, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

[185] Voir J.-F. Cottier, « La paraphrase latine, de Quintilien à Érasme » in *La Revue des études latines*, 80, p. 238-239.

[186] Voir Quintilien, *Institution oratoire* I, 9,2.

de leur style à un niveau tel qu'il leur permette d'émuler l'original[187]. Toutefois, lorsque la *paraphrasis* à l'*Art poétique* de Robortello est publiée en 1548, les caractéristiques de cet exercice de transposition ont évolué et la pratique, devenue avant tout interprétative, est associée aux exégètes de la Bible et à Érasme, lequel s'inspire de ces derniers et de la paraphrase d'Aristote par le rhéteur Thémistios pour ses propres travaux[188]. Or, Érasme distingue nettement la paraphrase du commentaire : selon lui, il s'agit, en effet, tout d'abord, dans le cas de la première, « d'une exposition ininterrompue »[189]. En optant pour la paraphrase plutôt que pour le commentaire, Robortello choisit donc bien une méthode d'interprétation lui permettant de préserver la continuité, qu'il juge fondamentale, du discours horatien originel.

Érasme précise, par ailleurs, que cette exposition « n'opère aucun changement entre le narrateur et le commentateur : c'est l'auteur […] qui semble lui-même expliquer son propre texte[190] ». L'énonciation de l'auteur de la paraphrase vient donc se fondre dans celle de l'auteur du texte source, dans une transposition ininterrompue du discours d'origine. C'est exactement la manière dont Robortello s'efforce de procéder dans sa paraphrase à l'*Art poétique*, où c'est la figure d'Horace elle-même qui est censée s'adresser directement au lecteur (et aux Pisons) par l'intermédiaire du « je » énonciateur. M. Magnien estime que le choix fait par Robortello de s'exprimer à la première personne derrière le masque d'Horace produit un « bien curieux exercice », le commentateur étant alors « contraint à conserver le cadre énonciatif antique et à redonner vie à des pratiques depuis longtemps disparues »[191], puisque propres à la Rome du Ier siècle av. J.-C.. Il est vrai que la prosopopée horatienne à laquelle se livre Robortello peut s'avérer déstabilisante de prime abord pour le lecteur actuel,

---

187 Voir Quintilien, *Institution oratoire* XX, 5, 4-5.

188 Voir M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 327.

189 Voir J.-F. Cottier, « La paraphrase latine, de Quintilien à Érasme » in *La Revue des études latines*, 80, p. 249.

190 *Ibidem*, p. 249.

191 Voir M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 329-330.

et ce d'autant que la paraphrase est un exercice qui n'est plus pratiqué par les écoliers ou les étudiants en Lettres depuis fort longtemps[192]. Cette fusion du « je » du commentateur dans le « je » horatien paraissait-elle si étrange aux contemporains de Robortello, cependant ? La pratique de la paraphrase ne leur était pas étrangère comme elle nous l'est devenue, et le fait qu'il y ait, parmi les commentaires à l'*Art poétique*, une authentique paraphrase, celle de Pomponio Gaurico, qui a précédé celle de Robortello de plus de trois décennies, suggérerait que le procédé ne parût pas si curieux que cela aux lecteurs de la Renaissance.

M. Magnien pointe, en outre, du doigt les irrégularités énonciatives de la paraphrase robortellienne. Il arrive, en effet, à Robortello de faire citer Horace à Horace, et de faire parler le « je » de l'énonciation de lui-même à la troisième personne, notamment dans le passage paraphrasant les vers 240-243 où le commentateur, pour illustrer son propos, fait citer à Horace le vers 249 de l'*Art poétique* (soit un vers qui vient après les vers 240-243)[193].

> « Par conséquent, celui qui compose un poème satyrique s'efforcera de traiter une matière connue et simple, comme les poètes comiques – en effet, ces deux genres diffèrent peu par la matière. Cependant, il écrira avec des mots non pas connus mais forgés, qui esquisseront le même sujet sur un autre mode, parce que ce mode d'expression (Horace s'en est lui-même servi dans ses *Satires* et ses *Épîtres*, et aussi dans ce petit livre qu'est l'*Art Poétique*, comme chacun peut s'en rendre compte par lui-même) est avant tout plaisant et doux. Voici, pour ne pas priver ce passage d'exemple, comment Horace lui-même, voulant désigner dans son petit livre les hommes du peuple et les plébéiens, déclare : « et, si l'acheteur de pois chiches frits ou de noix l'approuve en quelque façon[194] ». »

---

[192] La pratique de la paraphrase a commencé à être remise en question, en France, au XIXe siècle, c'est-à-dire au moment où l'explication des textes français s'est constituée comme exercice fondamental dans l'enseignement littéraire. (Voir B. Daunay, *Éloge de la paraphrase*, *Essais et savoirs*, PUV, Saint-Denis, 2002, p. 7.)

[193] Voir M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 330.

[194] « *Qui igitur satyricum scribit poema, dabit operam ut nota quidem tractet, non secus ac comici, et humilia, nam materie parum differunt, non tamen notis uerbis, sed fictis, et alio quodam modo rem eamdem adumbrantibus, quod sermonis genus in primis lepidum est, et suaue, quali usus est Horatius ipse ubique in Satyris, et Epistolis, atque in hoc ipso etiam libello Poetica, sicuti unusquisque per se potest cognoscere. Atque ut ne exemplo locus hic careat, quemadmodum ipsemet Horatius in hoc libello populares homines ac plebeios uolens significare, ait : nec, siquid fricti ciceris probat aut nucis emptor.* » (*Paraphrasis*, p. 151-152.)

On trouve un autre exemple de glissement dans l'énonciation un peu plus tôt dans la paraphrase, lorsque Robortello fait citer à Horace, de façon erronée d'ailleurs, la métaphore « *nemorum coma* » (*Odes* I, 21, 5), qu'il transforme en « *comas arborum* » :

> « La création de mots nouveaux peut être admise essentiellement dans deux cas : d'une part lorsqu'une alliance de mots dont l'acception naturelle peut paraître difficilement cohérente, apporte ostensiblement une certaine nouveauté, comme lorsque l'on parle de « la chevelure des arbres », image qu'Horace a lui-même inventée[195] ».

L'apparente désinvolture avec laquelle Robortello traite l'énonciation, dans sa paraphrase, peut faire sourire. Il est évident qu'il ne s'est pas fixé, pour l'exercice tel qu'il le pratique, de règles aussi strictes que celles que s'est fixées Érasme[196].

M. Magnien note encore un dernier « écart » commis par Robortello concernant la pratique de la paraphrase telle qu'elle est définie par Érasme, qui « jugeait que le paraphraste ne devait rien laisser dans l'ombre » et « ne devait omettre surtout de ne développer aucun passage »[197] : Robortello se permet de laisser parfois certains passages du texte source de côté[198]. En effet, il lui arrive d'omettre certains des éléments du texte – comme le font presque tous les commentateurs qui l'ont précédé dans l'exégèse de l'*Art poétique*. Certains termes, certaines expressions, sont laissés de côté car ils sont jugés moins intéressants à commenter, ou parce qu'ils posent problème. Or, bien que Robortello produise une *paraphrasis* et non un commentaire humaniste de forme classique, il est évident que la tradition dans laquelle il s'inscrit est celle du commentaire littéraire érudit, et non celle de la paraphrase biblique érasmienne. Quoi qu'il en soit, compte tenu des infractions non négligeables commises par

---

[195] « *Duabus in primis de causis concedi potest uerborum innouatio, uel cum iunctura uerborum, quorum significatio suapte natura uix uidetur cohaerere posse, nouitatem quamdam prae se fert, ut si quis « comas arborum » dicat, quod ipse protulit Horatius.* » (*Ibidem*, p. 41-42.)

[196] Rappelons que Robortello qualifie les commentaires d'Averroès à la *Poétique* d'Aristote et à la *République* de Platon de *paraphrasis* : l'idée qu'il se fait de cette pratique est donc fort élargie.

[197] Voir M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 331.

[198] M. Magnien mentionne le fait que les noms de Télèphe et Pélée, présents aux vers 96 et 104, disparaissent dans la formule synthétique « *heroes calamitate aliqua pressi dolentes* », (*Paraphrasis*, p. 74). Il remarque aussi la disparition, dans la paraphrase, des *columnae* des libraires du vers 373, (*Paraphrasis*, p. 208).

Robortello regardant les règles de la paraphrase selon Érasme, il est légitime de penser que notre commentateur n'avait, dès le départ, aucunement pour projet d'imiter son glorieux aîné dans la pratique de l'exercice.

Si la paraphrase possède un si grand intérêt aux yeux de notre humaniste, c'est avant tout parce qu'elle lui permet de commenter l'épître d'Horace en usant d'un discours ininterrompu qui n'anéantisse pas l'unité si particulière de l'œuvre. Par ailleurs, cette technique est idéale pour qui veut s'attacher à rendre explicites les transitions implicites d'Horace, entreprise nettement plus complexe à mener à bien dans un commentaire de format traditionnel. Or, tout au long de sa paraphrase, Robortello n'a, en effet, de cesse de nous livrer les correspondances et les transitions qu'il voit dans l'*Art poétique* et qu'Horace laisse dans l'ombre. Ainsi, dès l'ouverture de sa paraphrase, il fait apparaître la correspondance peintre/poète sous-entendue dans les vers 1-9 par Horace et place explicitement l'*incipit* du poème sous le signe de la *dispositio* :

> « Tous les poètes, lorsqu'il s'agit de composer, doivent tout d'abord être attentifs à un ordre précis et à l'enchaînement des faits. En effet, celui qui ne structure pas bien les différentes parties de son poème et qui ne les dispose pas en parties qui s'accordent de façon que l'une adhère à l'autre de façon harmonieuse, n'est pas tout à fait différent de ce peintre qui aura représenté quelque monstre sur un tableau de telle façon que la tête afficherait, certes, l'apparence d'une tête humaine, mais que le cou serait celui d'un cheval et que la partie inférieure du corps reproduirait la forme d'un poisson, et, de même qu'il n'est personne à pouvoir, sans rire, regarder une peinture aussi monstrueuse, de la même façon, un poème combiné de parties qui s'opposent et qui diffèrent excite le rire de tous. En effet, ce qui est d'abord requis dans un poème, c'est que toutes les parties s'accordent, et qu'elles soient, une à une, reliées entre elles comme si elles étaient parentes[199] ».

[199] « *Omnes poetae in scribendo certum ordinem ac seriem rerum in primis seruare debent. Nam qui suum poema non distinguit recte, neque in conuenientes partes disponit, ut altera alteri apte cohaereat, non admodum dissimilis est illius pictoris, qui monstrum aliquod huiusmodi in tabula pinxerit, ut caput quidem hominis speciem prae se ferat, ceruix uero equi inferiorque corporis pars piscis formam referat, et sicuti nullus est qui sine risu tam monstruosam picturam spectare possit, ita par est ut omnibus risum concitet poema ex diuersis, ac dissimillimis inter se partibus concinnatum. Hoc enim in primis in poemate requiritur ut omnia sibi conuenientia sint et singulae partes cognatione ueluti quadam inter se coniungantur*. » (*Paraphrasis*, p. 9-10)

Voici, par ailleurs, de quelle manière il opère la transition entre les vers 9-13, consacrés à l'unité des sujets, et les vers 14-23, où Horace évoque les mauvais peintres incapables de respecter l'unité de ton :

> « À notre époque, par ailleurs, outre que bien des lecteurs doivent subir des poèmes monstrueux comme ceux qui ont été évoqués plus haut, il est encore un autre type d'erreur très répréhensible communément commise par les mauvais poètes qui, tandis qu'ils se proposent d'écrire sur des hauts faits un grand poème épique de la qualité de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* d'Homère, commencent de façon emphatique […][200] ».

Robortello use de la figure du « mauvais poète » pour opérer une transition entre deux types d'erreurs : l'absence de *dispositio* et d'unité des sujets dans l'œuvre et le défaut d'unité de ton. Les transitions de ce type abondent dans la paraphrase, le commentateur s'efforçant systématiquement de rendre manifeste la logique implicite qui préside à la progression thématique de l'épître.

5/ Un *Art poétique* aristotélisé ?

Le commentaire robortellien, original dans sa forme, se signale encore par la présence marquée, en son sein, de références à la *Poétique* d'Aristote. M. T. Herrick rappelle, dans l'introduction de l'ouvrage qu'il consacre à la fusion d'Aristote et d'Horace dans les commentaires à l'*Art poétique* du XVIe siècle, que beaucoup d'humanistes considéraient alors qu'Horace s'était inspiré de la *Poétique* et de la *Rhétorique* d'Aristote pour son épître[201], bien que la recherche contemporaine n'ait pu établir aucun lien direct entre le poème horatien et les traités aristotéliciens[202].

---

[200] « *Nostra quidem aetate praeterquam quod portentosa, qualia descripta sunt superius, uidere est multorum poemata, illud quoque magna est reprehensione dignum, quod uulgo faciunt mali poetae, qui cum grande aliquod poema epopoeicum, qualis Homeri Ilias est et Odyssea, de magnis rebus gestis sibi scribendum proponant […].* » (*Ibidem*, p. 15-16.)

[201] « Although modern scholarship finds no direct connection between the *Ars poetica* and the *Poetics*, sixteenth-century scholars agreed that Horace was following Aristotle's theories as formulated in the *Poetics* and *Rhetoric*. » (M. T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Criticism, 1531-1555, Illinois Studies in Language and Literature*, Vol. 32, N°1, University of Illinois Press, Urbana, 1946, p. 3.)

[202] Qu'il soit possible d'établir des parallèles entre certains passages de l'*Art poétique* et de la *Poétique* ou de la *Rhétorique* d'Aristote, c'est un fait indéniable. Mais Aristote n'est pas seul, et l'on reconnaît

Pensant reconnaître dans l'*Épître aux Pisons* certaines des théories exposées dans la *Poétique*, ou, du moins, certaines thématiques communes, Robortello s'est donc efforcé d'établir des parallèles entre les deux œuvres. Nous les avons répartis en huit sections[203] :

La narration dans l'épopée

Robortello rapproche les vers 42-45 de l'*Art poétique* de la *Poétique* 1459a, 17-29 : les actions de l'épopée ne doivent pas être exposées ou racontées dans l'ordre où elles ont été accomplies.

La métrique

Robortello effectue un parallèle entre les vers 73-74 de l'*Art poétique*, consacrés à l'épopée et au vers héroïque, et la section 1459b de la *Poétique* dans laquelle Aristote formule la nécessité d'user de l'hexamètre pour l'épopée. Par ailleurs, le paraphraste rapproche aussi les vers 79-82 de l'*Art poétique* où Horace évoque l'ïambe, de la section 1448b de la *Poétique* où Aristote dit de l'ïambe qu'il est, à l'origine, le vers de l'invective. Robortello rapproche aussi ce passage de la section 1449a de la *Poétique*, où Aristote explique que le mètre ïambique est

---

aussi, entre autres, quelques idées platoniciennes, ainsi que des références à la tradition rhétorique latine issue de Cicéron. Toutefois, en ce qui concerne les sources théoriques de l'épître, il est possible que, pour l'essentiel, Horace se soit inspiré d'un écrivain hellénistique du IIIe siècle av. J.-C. : Néoptolème de Parion. Cette hypothèse s'est longtemps appuyée sur une scolie de Porphyrion qui, dans son commentaire, affirmait qu'Horace s'était inspiré des préceptes de Néoptolème pour composer l'*Art poétique* : « *in quem librum congessit praecepta Neoptolemi de Arte poëtica, non quidem omnia, sed eminentissima. Primum praeceptum est* περὶ τῆς ἀκολουθίας. » (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 238). Certains des préceptes de Néoptolème ont été conservés dans le traité *Des poètes* du philosophe Philodème de Gadara. Les fragments du traité peuvent laisser penser qu'Horace a puisé chez Néoptolème. La lecture de Philodème permet de savoir que Néoptolème recommandait l'unité et la cohérence, comme le fait Horace aux vers 1-23 et au vers 152 de l'*Art poétique*. Par ailleurs, Néoptolème demandait au poète de savoir unir savoir-faire (*technè*) et puissance (*dunamis*), ce qui rappelle les vers 408-411, où Horace traite, en même temps, des notions d'*ars* et d'*ingenium*. Il semble aussi que Néoptolème ait déclaré que le poète devait, par ses œuvres, participer à l'instruction morale de son public, tout en le charmant, comme le prône Horace aux vers 99-100, 333-334 et 343-344. Toutefois, il faut noter qu'aucun de ces préceptes n'était propre à Néoptolème, et que l'on trouvait des idées comparables, tirées de sources grecques, chez les auteurs romains. (Au sujet des sources théoriques de l'*Art poétique*, voir A. Laird, « The *Ars Poetica* » in *The Cambridge Companion to Horace*, edited by Stephen Harrison, Cambridge University Press, 2007, p. 132-143.)

[203] Voir A. Le Touze, « Aristote chez Horace : la *Poétique* dans la paraphrase à l'*Art poétique* d'Horace de Francesco Robortello », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, Sergio Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, 2020, p. 137-149. (Nous reprenons ici partiellement notre article.)

celui qui imite le mieux le rythme de la conversation, ainsi que de la section 1447b où Aristote explique que c'est l'imitation et non le mètre qui fait le poème.

Les personnages

Dans les vers 114-130, Horace aborde la question de la convenance et de la constance des caractères. Robortello rapproche ce passage de la section 1454a où Aristote indique qu'il faut que le poète s'assure de composer des caractères conformes et constants. Robortello renvoie à nouveau à cette section dans le passage de la paraphrase consacré aux vers 317-322 de l'*Art poétique*. Le commentateur renvoie aussi aux sections 1451b et 1453a, dans lesquelles Aristote mentionne les personnages anciens et nouveaux. Il rapproche, par ailleurs, les vers 153-178, qui traitent des mœurs propres à chaque âge de la vie, de la *Rhétorique* II, 12-14.

L'usage du paralogisme

Robortello opère un rapprochement entre les vers 151-152 de l'*Art poétique*, où Horace vante la perfection avec laquelle Homère réussit à mêler le vrai et le faux, et le passage de la section 1460a de la *Poétique* consacré au paralogisme.

Le *deus ex machina*

Robortello rapproche la section 1454b des vers 191-192, où il est dit que le *deus ex machina* est à éviter.

Le chœur

Les vers 193-201 de l'*Art poétique*, consacrés au chœur, sont mis en parallèle avec la section 1456a de la *Poétique*.

Le drame satyrique

Les vers 220-250 de l'*Art poétique*, qui traitent du drame satyrique, sont rapprochés de la section 1449a où Aristote explique que la tragédie tire son origine du drame satyrique.

La comédie ancienne

Les vers 281-284 de *l'Art poétique*, consacrés à la comédie ancienne, renvoient sans doute à la section 1449a, où Aristote dit que la comédie était peu en faveur.

M. Magnien souligne que si les insertions aristotéliciennes pratiquées par Robortello sont significatives dans le développement de sa paraphrase, elles ne submergent toutefois pas le discours horatien, contrairement à ce qui peut se constater chez d'autres commentateurs :

> « Alors que la paraphrase couvre vingt-quatre pages imprimées dans l'édition originale, les renvois à Aristote se concentrent plutôt sur une dizaine d'entre elles […] et concernent un nombre de chapitres limités de la *Poétique* (sept, les plus sollicités étant les chapitres 4 et 15). Ces relevés, dans leur sécheresse, montrent qu'à la différence de certains de ses successeurs comme Pigna et surtout Luigini ou encore Maggi, Robortello n'entend absolument pas faire passer l'ensemble des hexamètres horatiens sur le lit de Procuste aristotélicien.[204] »

Si Robortello ne s'acharne pas à instaurer un parallèle entre la quasi totalité des vers de l'*Art poétique* et la *Poétique* d'Aristote, c'est parce qu'il ne considère pas le poème horatien comme un décalque du traité grec, que ce soit sur le plan de la composition, comme il l'annonce dans le préambule à la paraphrase, ou sur le plan du contenu. L'*Art poétique* n'est pas l'adaptation en vers latins de la *Poétique* d'Aristote. En revanche, il est clair que le commentateur considère que certains des préceptes énoncés par Horace, ou certaines des thématiques abordées dans l'épître, sont tirés, ou du moins, fortement inspirés, de la *Poétique* (et de la *Rhétorique*). Ainsi, ce n'est que lorsque les thématiques horatiennes semblent à Robortello naturellement correspondre aux thématiques aristotéliciennes qu'il intègre à l'*Art poétique* des références tirées de la *Poétique*. De plus, Robortello commente l'intégralité de l'*Art poétique* et n'omet aucun passage sous prétexte qu'on ne peut lui faire correspondre aucun équivalent aristotélicien. On est donc loin de ce que fait Maggi, par exemple, qui qualifie les passages de l'*Ars* ne partageant aucune thématique commune avec la *Poétique* de *digressiones*

[204] Voir M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 336.

et en expédie le commentaire[205]. Robortello voit, semble-t-il, dans les références aristotéliciennes qu'il ajoute à l'épître, un moyen d'enrichir cette dernière, et il est clair que, pour lui, ces apports doivent toujours respecter le cadre horatien.

Concernant les renvois à Aristote pratiqués par Robortello, il faut, par ailleurs, noter que ces derniers sont tout autant, si ce n'est même plus, des renvois aux *Explicationes* à la *Poétique*. Il faut, en effet, avoir à l'esprit que l'Aristote cité dans la paraphrase est un Aristote robortellisé, ce qui produit parfois des ajouts étonnants, dans lesquels on peine à reconnaître la *Poétique*. L'impact sur le texte horatien de cette *Poétique* robortellisée apparaît nettement dans la partie de la paraphrase consacrée aux vers 220-250, et qui traite du drame satyrique. Robortello peine à véritablement identifier le genre scénique désigné par Horace au vers 235 de l'*Art poétique*[206]. Il considère qu'Horace désigne, dans ce vers, des « récitations satyriques » qui étaient intégrées aux tragédies pour délasser les spectateurs[207]. Or, à l'origine de cette confusion, se trouve une interprétation abusive, par Robortello, du passage de la *Poétique* où Aristote explique qu'une fois affranchie de ses origines satyriques, la tragédie prit de l'ampleur[208], et il est assez difficile de comprendre avec précision l'interprétation des vers 220-224 par Robortello si l'on ne se refère par aux *Explicationes*. Il faut, de surcroît, noter que la lecture du court traité sur la satire, publié en appendice aux *Explicationes*, éclaire elle aussi la lecture de la paraphrase des vers 220-250. Robortello y reprend les notions exposées dans les *Explicationes* et apporte des précisions sur le genre de la *satyra*, qu'il compare à celui de la comédie, notamment[209]. La paraphrase à l'*Art poétique* n'est donc pas un simple appendice

---

[205] Les passages de l'*Art poétique* qualifiés par Maggi de « digressions » sont nombreux. Ainsi dit-il, par exemple, au sujet des vers 60-72, qui traitent du renouvellement des mots : « *Haec pars, quoniam digressio est, nullum in Aristotele locum sibi correspondentem habet* », et il se contente de synthétiser le contenu des 12 vers en trois lignes de commentaire (*In Horatii librum de arte poetica interpretatio*, p. 337). Plus loin, lorsqu'il s'agit de commenter les vers 419-443, qui évoquent les flatteries auxquelles succombent les hommes riches et puissants qui se targuent d'être poètes, Maggi écrit : « *Hoc quoque loco digrediens Horatius, adulatores maxime uitendos monet, et separandos ab iis, quibus propositum est omnia efficere, nihilque praetermittere, quod ad bonum poetam pertinere possit, propterea non est quod aliquod simile in Aristotele quaereretur.* » (*Ibidem*, p. 367.) On peut encore citer en exemple le commentaire aux vers 453-476, consacrés au poète furieux et sur lesquels s'achève l'*Art poétique*, où Maggi dit : « *Digressio est, qua in malos inuehitur poetas ; quos quidem et reprehendit et uelut satyricus irridet, atque ob id nihil est huiusmodi in Aristotele quaerendum.* » (*Ibidem*, p. 369.)

[206] « *Satyrorum scriptor amabo* »

[207] « *Nam inseri coeperunt satyricae recitationes, quod hac de causa uidetur factum. Spectatores tragicarum rerum, quae seuerae sunt et atroces, imitatione et recitatione saepe defatigabantur.* » (*Paraphrasis*, p. 142.)

[208] *Poétique* IV, 1449a, 19-21. (Voir *Paraphrasis*, note 1 p. 139.)

[209] Voir *Paraphrasis*, note 1 p. 151.

aux *Explicationes*. C'est une réécriture augmentée d'Horace qu'il faut replacer au sein du réseau théorique reliant entre eux chacun des ouvrages de poétique figurant dans le recueil de Robortello. De fait, c'est la lecture des *Explicationes*, plus encore que celle de la *Poétique*, qui éclaire le sens de la paraphrase (et c'est ce que nous avons tenté de montrer dans nos notes de commentaire souscrites à la paraphrase).

Enfin, si la *paraphrasis* nous donne à voir un Horace aristotélisé, il faut noter que cette aristotélisation n'est pas intégrale. En effet, Aristote est, par exemple, totalement absent du commentaire robortellien dans la paraphrase des vers 323 à 476 (soit presque un tiers de l'*Art poétique*). De plus, bien qu'Aristote soit l'un des seuls auteurs théoriques à être nommés et cités par Robortello[210], il est loin d'être le seul à alimenter le commentaire. Un examen détaillé de la paraphrase permet de détecter de multiples références aux traités de rhétorique latins. Ainsi reconnaît-on, ou pense-t-on reconnaître, des références à la *Rhétorique à Herennius*, à Cicéron, à Quintilien. À titre d'exemple, citons le passage de la paraphrase consacré aux vers 26-27, où Robortello aborde la question de l'*ornatus*, qui nous semble inspiré du traité *De l'orateur* III, 25 et, au même endroit, le « *nullos ostentat lacertos, neque uenas, neque ossa, neque neruos* » du commentateur, qui semble lui venir de l'*Institution oratoire* et de la *Rhétorique à Herennius*[211]. On trouve encore des références marquées à *De l'orateur* III et à l'*Institution oratoire* I, 5 dans la paraphrase des vers 46-51, où Horace traite des *uerba*[212]. Plus loin, dans la paraphrase des vers 312-316, où Robortello aborde la question des différentes sortes d'amour et d'amitiés, les références qui viennent à l'esprit du lecteur sont multiples. On pense, pour l'amitié, à l'Aristote de l'*Éthique à Nicomaque*, à Cicéron (*De l'amitié*, *Des devoirs*), à Sénèque (*Lettres à Lucilius*) et, pour l'amour, à Platon (*Le Banquet*, *Phèdre*), Plutarque (*Dialogue sur l'amour*) et Athénée (*Deipnosophistes*)[213].

Le point commun que partagent toutes ces références est qu'elles sont implicites : Robortello, qui cite systématiquement, et précisément, ses sources, dans les *Explicationes*,

---

[210] Cicéron est nommé (aux côtés de Lucrèce) comme innovateur de langue (*Paraphrasis*, p. 47) et comme modèle de l'orateur (*Ibidem*, p. 207). Son traité *L'Orateur* est cité (quoique Robortello désigne l'ouvrage par une formule assez peu claire : « *quod Cicero de optimo oratorum sermonis genere loquens* ») en référence au style moyen (*Ibidem*, p. 153). Robortello fait, en outre, référence à *l'Onomasticon* de Julius Pollux au sujet du quatrième personnage au théâtre (*Ibidem*, p. 125) et mentionne le grammairien Aristarque de Samothrace, parfait exemple de « pierre à aiguiser ». (*Ibidem*, p. 177.)
[211] Voir *Paraphrasis*, p. 25-26, pour une analyse détaillée du passage dans les notes.
[212] *Ibidem*, p. 41-48.
[213] *Ibidem*, p. 183.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

masque en grande partie les textes qui ont nourri sa paraphrase (tout ce qui n'est pas Aristote, à quelques exceptions près). Pourquoi un tel choix ? Il est probable que Robortello n'ait pas voulu étouffer le propos de l'*Art poétique*, dont il souhaitait restituer l'*ordo mirus* et l'*oratio perpetua*[214] par sa paraphrase, sous une avalanche de citations qui auraient encombré et dénaturé la pensée horatienne. En outre, s'il cite souvent la *Poétique*, c'est certainement parce que le texte est encore relativement mal connu à l'époque où il compose la paraphrase et les *Explicationes* : il est donc nécessaire de fournir au lecteur les références au traité d'Aristote. En revanche, les traités de Cicéron, la *Rhétorique à Herennius*, l'*Institution oratoire*, les ouvrages de Sénèque et de Platon, toutes ces sources qu'il ne signale pas explicitement sont enseignées dans les écoles et les universités, et sont censées faire partie du bagage de tout lettré digne de ce nom. Il est donc fort probable que Robortello, un homme qui, rappelons-le, juge indignes d'être qualifiés de savants ceux qui ne maîtrisent pas le grec, ait considéré qu'il était inutile de référencer explicitement tout autre ouvrage que la *Poétique*.

La paraphrase à l'*Art poétique* de Robortello s'avère donc être un ouvrage fort étonnant. Réécriture en prose de l'*Épître aux Pisons*, commentaire à Horace mêlant les références explicites à une *Poétique* robortellisée à un susbtrat critique implicite qui trouve sa source principale dans la rhétorique latine, elle est l'un des éléments constituants du projet poétique visé par Robortello lorsqu'il publie, en 1548, le volume contenant les *Explicationes*. Partie intégrante du recueil, la paraphrase peut difficilement se lire indépendamment des *Explicationes*, dont la lecture éclaire souvent le sens du commentaire horatien. Est-ce la raison pour laquelle cette paraphrase n'a connu que deux éditions, celle de Florence et celle de Bâle ? C'est une possibilité, mais il est plus probable que la nature même de l'œuvre l'ait desservie. Les commentaires humanistes sont, en effet, des ouvrages dont le lectorat est, en large part, constitué d'écoliers, d'étudiants et de professeurs. C'est l'érudition déployée dans les gloses, le caractère encyclopédique des références, qui fait la valeur scolaire d'un commentaire, ce qui explique, entre autres, le très grand succès éditorial du commentaire à l'*Art poétique* d'Horace de Josse Bade. M. Magnien dit de la paraphrase de Robortello qu'elle fut une « tentative sans lendemain », et veut pour preuve de cet échec le fait qu'elle ne fasse,

[214] *Ibidem*, p. 8.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

par exemple, pas partie de la grande édition horatienne publiée par Fabricius en 1555[215]. L'exemple n'est sans doute pas judicieusement choisi car le commentaire de Bade, qui est pourtant une référence majeure, n'y figure pas non plus. On peut toutefois soupçonné que la *paraphrasis* à l'*Art poétique* aurait détonné, par sa forme, au milieu des commentaires humanistes de format traditionnel du volume de Fabricius. Il est cependant amusant de constater que figurent dans l'édition de Fabricius trois des commentaires les plus influencés par les *Explicationes* et la *Paraphrase* de Robortello[216]. Même s'il est permis de croire que cette *paraphrasis* est une « entreprise sans lendemain », le legs théorique des travaux de Robortello sur la *Poétique* et l'*Art poétique* est, quant à lui, indéniable.

[215] Voir M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 352.

[216] O. Millet (« Les premiers traicts de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art Poétique* d'Horace (1550-1554) », in *Études françaises*, vol. 44, n° 2, Université de Montréal, 2008, p. 11-31) et M. Bouquet (« Jason Denores / Jacopo Grifoli / Francesco Luisini: L'Art poétique d'Horace et la *Poétique* d'Aristote », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 357-390) font tous les deux état, dans leurs articles, de l'impact des *Explicationes* et de la paraphrase à Horace sur ces trois commentaires.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

6/ Découpage de la *paraphrasis*

Nous proposons un tableau présentant le découpage en préceptes de la paraphrase à l'*Art poétique* avec notre pagination. Ce tableau est une adaptation du tableau proposé par M. Magnien dans son article[217].

	Paraphrasis	Section de l'*Art poétique*	Précepte mis en avant dans la section de la paraphrase
	p. 3-8	*préambule*	L'*Art poétique* n'est pas un traité mais une épître
1. Les erreurs des mauvais poètes			
1	p. 9-12	1-9	Unité de l'œuvre
2	p. 13-14	9-13	Unité des sujets
3	p. 15-22	13-23	Unité de ton
4	p. 23-30	24-37	Le « tout ensemble »
5	p. 31-34	38-41	Adéquation nécessaire du projet et des forces du poète
6	p. 35-40	41-45	Le poète épique ne doit pas respecter l'ordre des événements
7	p. 41-60	46-72	Prudence requise en matière de néologie
8	p. 61-70	73-85	À chaque type de poème doivent correspondre un mètre et un ton
9	p. 71-74	86-98	Des glissements d'un genre à l'autre sont toutefois possibles
10	p. 75-84	99-118	Adéquation nécessaire des personnages et des paroles qu'ils prononcent.
11	p. 85-96	119-135	Les caractères prêtés aux personnages doivent respecter la tradition
12	p. 97-104	136-152	Les incipit des poèmes épiques doivent être simples et modestes

[217] M. Magnien, « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 354-355.

2. Les règles à suivre pour composer des poèmes			
13	p. 105-116	153-178	Le πρέπον doit guider le choix du caractère des personnages
14	p. 117-120	179-188	L'auteur tragique ne saurait tout montrer sur scène
15	p. 120-132	189-201	Une tragédie doit comporter cinq actes. Pas plus de trois acteurs sur scène. Le chœur comme instance éthique mais aussi dramatique.
16	p. 132-138	202-219	La musique de scène, les flûtes
17	p. 139-158	220-250	Refus du mélange des tons dans le drame satyrique
18	p. 158-166	251-274	Normes nécessaires dans la composition des trimètres ïambiques ; modèles grecs à suivre
19	p. 167-172	275-284	Histoire des genres dramatiques
20	p. 172-174	285-294	La correction : un impératif absolu
21	p. 175-180	295-308	Dialectique *ingenium* / *ars* : importance de l'*ars*
22	p. 181-188	309-322	Le poète doit se faire l'observateur des mœurs
23	p. 189-192	323-332	Les Grecs valent mieux que les Latins et leur unique souci du lucre
24	p. 193-198	333-346	Il faut savoir mêler l'utile à l'agréable
25	p. 199-204	347-360	Les fautes à éviter
26	p. 205-206	361-364	*Paragone* de la peinture et de la poésie
27	p. 207-215	365-390	La médiocrité est impossible en poésie
28	p. 216-224	391-407	Vertu civilisatrice de la poésie (avant tout lyrique)

29	p. 225-228	408-418	Seule une juste conjonction de l'*ars* et de l'*ingenium* produira un bon poète
30	p. 229-236	418-452	Tout poète doit se trouver un critique objectif pour juger de ses vers
31	p. 237-244	453-476	Tout mauvais poète est à fuir

Le texte latin est accompagné, en bas de page, d'un apparat critique signalant les variantes entre les deux éditions de la paraphrase : celle de l'imprimé de Florence (*Flo.*) de 1548 et celle de l'imprimé de Bâle (*Bas.*) de 1555.

Pour les renvois au commentaire de Robortello à la *Poétique* d'Aristote signalés dans les notes de bas de page de la traduction française :

Flo. : édition de Florence

Bas. : édition de Bâle

SPB : édition de la thèse de doctorat de Sylvaine Poujade-Baltazard

PAR FRANCESCO ROBORTELLO D'UDINE,

PARAPHRASE DU PETIT LIVRE D'HORACE,

QUI EST COURAMMENT INTITULÉ « ART POÉTIQUE ».

FRANCISCI ROBORTELLII VTINENSIS

PARAPHRASIS IN LIBELLVM HORATII,

QUI VVLGO DE ARTE POETICA INSCRIBITVR.

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

	Bien que ce petit livre **[1]** soit intitulé « *Art Poétique* » et que ce titre lui-même semble mettre en avant que, suivant une méthode précise et réglée, y sont livrés les préceptes de la composition poétique, je pense cependant que le poète n'a pas choisi ce titre-là **[2]** et qu'il n'a pas eu à l'esprit, alors qu'il écrivait aux Pisons, de transmettre quelque technique ou quelque méthode de cet art admirable **[3]**. En effet, s'il avait voulu faire cela, évoquant tout depuis le début, et suivant l'ordre de la nature, il se serait attaché à parler de tous les préceptes, un par un, qui ont trait à la bonne composition des poèmes. Il est assez clair, en effet, que c'est selon ce mode plus approprié que l'art de la poétique aurait pu être défini par Horace. Car qui croirait qu'un homme très savant aurait traité d'un art de façon si confuse **[4]** ?
	1. Robortello qualifie l'*Art Poétique* de « *libellus* », c'est-à-dire : de « livret » (voir la définition de R. Estienne dans l'édition de son *Dictionarium Latinogallicum* datée de 1522), soit un « petit livre », un ouvrage modeste, par la taille, certes, mais aussi par l'ambition théorique. **2.** Robortello fait probablement allusion à l'*Épître à Tryphon* sur laquelle s'ouvre l'*Institution oratoire* de Quintilien et dans laquelle l'épître horatienne est, pour la première fois, désignée sous le titre d' « *ars poetica* », Horace n'ayant, en effet, jamais lui-même utilisé cette expression pour désigner son ouvrage : « *Vsus deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio « nonumque prematur in annum », dabam his otium, ut refrigerato inuentionis amore, diligentius repetitos tamquam lector perpenderem.*» (C'est nous qui soulignons.) **3.** « Art admirable » traduit ici « *praeclarae facultatis* ». « *Facultas proprie est facilitas agendi : ab antiquo « facul », et a « facilitate » per syncopen. Hinc omnis ars facultas appellatur, quia dat regulas et rationem faciendi aliquid* », (c'est nous qui soulignons). (Voir E. Forcellini, *Lexicon Totius Latinitatis (Latino-Latinum)*, Padoue, 1771.) **4.** Comme d'autres commentateurs, Robortello considère que l'*Épître aux Pisons* souffre d'une absence de *dispositio*, absence qui tendrait à prouver que nous n'avons pas affaire à un véritable traité de poétique. En effet, Horace, *vir doctissimus*, avait tout à fait les moyens intellectuels de bien disposer les différentes parties de son œuvre. S'il ne l'a pas fait, c'est qu'il ne considérait pas cette épître comme une méthode bien organisée destinée à enseigner à ses lecteurs l'art d'écrire.

	Etsi libellus hic *De arte poetica* inscribitur uideturque ipsa inscriptio prae se ferre methodo quadam certa et ordinata praeceptiones tradi scribendorum poematum, puto tamen ego inscriptionem illam a poeta non fuisse appositam neque, cum ad Pisones scriberet, in animo habuisse artem ullam, aut methodum praeclarae huius facultatis tradere. Nam, si id efficere uoluisset, ab initio omnia repetens, et naturae ordinem sequens praeceptiones omnes singillatim esset persecutus, quae ad poema recte scribendum spectant. Hac enim commodiore ratione potuisse artem poeticae facultatis describi ab Horatio satis patet. Nunc uero quis credat hominem doctissimum de arte tam confuse fuisse locutum ?

	C'est donc exactement ceci qu'il faut comprendre : comme à Rome, en son temps, Horace voyait qu'il existait beaucoup de gens qui, à tort, revendiquaient pour eux-mêmes le nom de poète, mettaient des jours entiers à écrire quelque poème et ignoraient, cependant, l'immense travail artistique que nécessitait la composition de ces vers, comme il ne pouvait plus longtemps se résigner à souffrir leur ignorance et leur arrogance **[1]**, par le biais de cet entretien assez long qu'il a avec les Pisons, il entreprend de les critiquer et de démontrer une à une leurs erreurs **[2]**. Celles-ci une fois dévoilées, il s'efforce de ramener ces hommes sur une meilleure voie, prescrivant la bonne façon de composer un poème, notamment là où ils ont failli à ses yeux.
	1. Robortello souligne la dimension satirique présente dans l'*Art Poétique*. La *vituperatio* à l'égard des pseudo-poètes apparaît en plusieurs endroits de l'épître : v. 86-88, v. 295-301, v. 379-384, v. 416-418. **2.** Il ne faut pas ici comprendre que l'*Art Poétique* est composé de deux grandes parties : une première, destinée à révéler les erreurs des mauvais poètes, et une seconde constituant, en quelque sorte, la méthode à suivre pour écrire de beaux poèmes, mais que l'ouvrage suit un développement linéaire au cours duquel Horace expose une à une les erreurs des poètes, et qu'une fois l'erreur soulignée, il énonce la méthode à adopter pour la corriger, puis passe à l'erreur suivante, comme il le ferait dans une conversation à bâtons rompus.

	Sic igitur omnino sentiendum : cum Romae sua aetate uideret Horatius esse multos qui poetae nomen sibi falso uendicabant, diesque totos in scribendo aliquo poemate ponebant, et ignorabant tamen quanto in uersibus scribendis opus esset artificio, diutius illorum inscitiam, et insolentiam aequo animo cum ferre non posset, sermone hoc satis longo cum Pisonibus habito, eos reprehendere instituit, ac singillatim omnes illorum errores demonstrare, quibus patefactis dat operam, ut eos ad meliorem frugem reducat, praescribens rectam rationem scribendi poematis, in eo praesertim in quo eos labi animaduerterat.

5 10 15	Il s'ensuit, selon moi, que c'est à la légère que beaucoup ont découpé ce petit livre en un très grand nombre de minuscules préceptes **[1]** alors que l'ouvrage tout entier **[2]** a été assemblé dans un ordre surprenant et qu'il déploie un discours continu et nullement interrompu sur le même sujet, comme je m'efforcerai de le montrer et comme le reconnaîtront avec facilité et le vérifieront, je pense, ceux qui tiennent pour connu le mode d'écriture qu'Horace, partout, a suivie dans ses *Épîtres* **[3]**.
	1. Robortello vise peut-être le commentaire de Josse Bade, divisé en vingt-six parties à la fin de chacune desquelles il énonce un précepte, ainsi que ceux de Jodocus Willich, qui divise le sien en trente-cinq préceptes, et de Pedemonte, divisé en quarante-deux parties. **2.** L'expression « *totus liber* », associée à ce que Robortello écrit juste avant (« *de arte tam confuse fuisse locutum* », p.2), fait apparaître une conception qui semble paradoxale de prime abord, puisqu'il dit que la *dispositio* de l'*A.P.* est confuse, mais que l'œuvre possède une unité qui lui est propre. **3.** Horace s'est, en effet, efforcé, en composant ses épîtres, d'imiter la composition de lettres véritables, ce qui explique l'apparent désordre qui semble parfois y régner. Les épîtres d'Horace sont des « causeries » (*sermones*) littéraires, dans lesquelles on passe souvent sans transition d'un sujet à un autre, où l'on se répète … Il n'y a donc, selon Robortello, rien de surprenant au fait que l'*A.P.*, qui est une épître, ne soit pas organisé comme un traité.

5 10 15 20	Quo fit, ut ego existimem, temere a multis libellum hunc in plurimas ac minutissimas praeceptiones fuisse dissectum, cum miro ordine totus liber sit contextus, perpetuamque prae se ferat et minime interpellatam de eadem re orationem, ut conabor ostendere ac facile perspicient ii et probabunt, opinor, qui cognitam habent scribendi rationem, quam ubique secutus est Horatius in *Epistolis*.

	Tous les poètes **[1]**, lorsqu'il s'agit de composer, doivent tout d'abord être attentifs à un ordre précis et à l'enchaînement des faits **[2]**. En effet, celui qui ne structure pas bien les différentes parties de son poème et qui ne les dispose pas en parties qui s'accordent de façon que l'une adhère à l'autre de façon harmonieuse **[3]**, n'est pas tout à fait différent de ce peintre qui aura représenté quelque monstre sur un tableau de telle façon que la tête afficherait, certes, l'apparence d'une tête humaine, mais que le cou serait celui d'un cheval et que la partie inférieure du corps reproduirait la forme d'un poisson, et, de même qu'il n'est personne à pouvoir, sans rire, regarder une peinture aussi monstrueuse, de la même façon, un poème combiné de parties qui s'opposent et qui diffèrent excite le rire de tous. En effet, ce qui est d'abord requis dans un poème, c'est que toutes les parties s'accordent, et qu'elles soient, une à une, reliées entre elles comme si elles étaient parentes. [*A.P.* 1-5]
	1. C'est ici que la paraphrase à l'*A.P.* commence. **2.** Horace entame l'*A.P.* par l'*ekphrasis* d'une peinture imaginaire qui est un contre-exemple destiné à illustrer le précepte qu'il énonce v. 23, et qui veut que l'œuvre soit simple (« *simplex* ») et une (« *unum* »), c'est-à-dire : qu'elle forme un tout organisé. Robortello, pour sa part, énonce d'emblée le précepte qui préside à la bonne composition avant d'aborder l'*ekphrasis*. Le vocabulaire qu'il emploie : « ordre » (« *ordinem* »), « enchaînement » (« *seriem* »), « arrange » (« *disponit* »), montre bien qu'il considère que les termes « *simplex* » et « *unum* » renvoient à la notion de *dispositio*. **3.** On pense au passage sur la *dispositio* où Quintilien insiste sur le fait que, sans art, il est impossible de fonder un édifice qui se tienne, qui soit un tout organique, et ressemble à autre chose qu'à un amas de pierres : « *Sed ut opera exstruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque conio gestum nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas deuinxerit.* » (*Institution oratoire* VII, préface).

	Omnes poetae in scribendo certum ordinem ac seriem rerum in primis seruare debent. Nam qui suum poema non distinguit recte, neque in conuenientes partes disponit, ut altera alteri apte cohaereat, non admodum dissimilis est illius pictoris, qui monstrum aliquod huiusmodi in tabula pinxerit, ut caput quidem hominis speciem prae se ferat, ceruix uero equi inferiorque corporis pars piscis formam referat, et sicuti nullus est qui sine risu tam monstruosam picturam spectare possit, ita par est ut omnibus risum concitet poema ex diuersis, ac dissimillimis inter se partibus concinnatum. Hoc enim in primis in poemate requiritur ut omnia sibi conuenientia sint et singulae partes cognatione ueluti quadam inter se coniungantur.

5 10	En effet, s'il en est autrement, le poème pourra avec raison être comparé au songe d'un homme malade. De fait, si grande est souvent la force de la maladie dans les corps, qu'elle fait voir à l'esprit des spectres effrayants et qu'elle contraint à voir des monstres **[1]** de cette sorte, qui n'existent et ne peuvent exister dans la nature **[2]**. [*A.P.* 6-9]
	1. Référence probable à Aristote, qui explique, dans son opuscule sur les rêves, que les mélancoliques, ceux qui ont abusé du vin et ceux qui sont victimes de la fièvre, sont souvent affligés de visions monstrueuses pendant leur sommeil. (Voir « Des rêves », *Petits traités d'histoire naturelle*, 461a.) **2.** Le *uanum* est « *quod fieri non potest* » (« ce qui ne peut advenir »), idée que l'on trouve déjà développée dans le commentaire de Cristoforo Landino, lequel reprend l'intégralité d'une célèbre scholie extraite du commentaire consacré par Donat à *L'Eunuque* de Térence et portant sur le vers suivant : « *Sin falsum, aut vanum, aut fictum est, continuo palam est* ». Donat y distingue le *falsum*, qui dissimule ce qui est advenu, du *uanum,* qui ne peut advenir, et du *fictum*, qui n'est pas advenu mais aurait pu advenir. Il explique que la *falsum* et le *fictum* n'appartiennent pas au domaine du vrai mais du vraisemblable, bien que ce soit sur deux modes différents, alors que le *uanum* n'a aucune vraisemblance. Le *falsum* est le propre du mensonge, et en tant que tel, est une faute ; le *fictum* est le propre de l'habileté, et pour cette raison, tient de la *uirtus* ; le *uanum* est le propre de la déraison, et tient donc de la *uecordia* (« démence »), c'est pourquoi il faut le mépriser. Landino ajoute, dans son commentaire, que le poète qui s'adonnerait au *uanum* se rendrait « *ridiculus* » : « *Ex Donati sententia Falsum, uanum, fictumque inter se differre. Falsum enim est quo tegitur id quod factum est. Vanum quod fieri non potest. Fictum quod non est factum, & fieri potuit. Igitur falsum & fictum sine uero est, sed tamem uerisimile. Vanum non habet uerisimile. Falsum loqui mendacis est. Fictum callidi. Vanum stulti. Falsum loqui culpae est. Fictum uirtutis. Vanum uecordiae. Fictis delectamur Falsis decipimur. Vana contemnimus. Ex iis manifestum est species poetarum fictas esse oportere Nos enim delectare uult. Vanas autem minime oportere. Ridiculus enim efficeretur.* » (C. Landino, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica ad Pisones*, Bâle, 1555, p. 919).

	Nam si secus fuerit, merito cum somnio aegrotantis hominis poterit comparari. Tanta enim uis morbi est saepe in corporibus, ut animo spectra horribilia offerat, atque huiusmodi portenta uidere cogat, quae in rerum natura neque sunt, neque esse possunt.
5	
10	
15	
20	

	Et s'il se trouve quelqu'un pour s'efforcer d'excuser ces poètes ignorants **[1]** en disant qu'on ne doit pas ne rien concéder aux poètes et qu'ils peuvent, à leur guise, comme les peintres, créer de nouveaux genres de formes, je voudrais qu'il sache que cette licence leur est accordée par une loi qui veut qu'ils ne créent quelque chose de nouveau, que s'ils ne transgressent pas la juste loi de la nature, ce que le peintre, qui ne s'emploie véritablement qu'à imiter les créations de la nature **[2]**, doit également observer avec soin. En effet, il est impossible que l'on apprécie passablement ou que l'on reconnaisse comme bonne une imitation de la nature dans un tableau sur lequel seraient mêlés ensemble des êtres qui sont d'espèces différentes, qui se nourrissent d'aliments différents et qui se reproduisent de façons différentes, comme les serpents, les aigles, les tigres, les agneaux, les lions, les cerfs, et autres appariements de cette sorte **[3]**. [*A.P.* 9-14]
	1. Robortello ne va cesser, dans ce qu'il considère être la première partie du texte, de mentionner ces « poètes ignorants » qui vont lui permettre d'opérer des transitions entre les divers thèmes étudiés par Horace, alors que ce dernier, la plupart du temps, glisse sans transistion d'un thème à l'autre. **2.** « L'art imite la nature », (Aristote, *Physique*, 194a). **3.** Horace opère une distinction, et donc, une séparation, entre les animaux paisibles et les animaux féroces (« *non ut placidis coeant inmitia* », v. 12). Dans son commentaire, Robortello opère une distinction qui repose sur les différentes espèces (« *generis* ») d'animaux, qu'on ne peut mêler, à cause de leurs différents modes d'alimentation et de reproduction. La distinction opérée par Robortello semble, en cela, influencée par les travaux des naturalistes (on pense notamment aux *Parties des animaux* et à l'*Histoire des animaux* d'Aristote, où la reproduction et l'alimentation sont des critères importants de distinction entre les espèces).

	Quod si aliquis indoctos hos poetas ita forte excusare conetur, ut dicat poetis nihil non esse concedendum, posseque eos pro suo arbitratu, sicuti pictores, noua quaedam formarum genera confingere, is sciat uelim ea lege poetis hanc ueniam dari, ut nouum aliquid confingant, modo ne aequam naturae legem transgrediantur, quod etiam pictori, qui uere ea tantum, quae a natura fiunt, imitari studet, diligenter est seruandum. Fieri enim non potest, ut quispiam satis probet, aut rectam naturae imitationem agnoscat in ea pictura, in qua simul commisceantur quae diuersi sunt generis, diuersisque aluntur cibis, et diuerso generantur modo, utpote serpentes, et aquilae, tigres, et agni, leones et cerui, et quae eiusmodi sunt.

	À notre époque, par ailleurs, outre que bien des lecteurs doivent subir des poèmes monstrueux comme ceux qui ont été évoqués plus haut, il est encore un autre type d'erreur très répréhensible communément commise par les mauvais poètes qui, tandis qu'ils se proposent d'écrire sur des hauts faits un grand poème épique de la qualité de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* d'Homère **[1]**, commencent de façon emphatique et annoncent, dès l'ouverture, des hauts faits, mais, bientôt oublieux du travail commencé, s'égayent dans certains motifs de peu d'importance **[2]** où ils épuisent tous les sucs et leurs boîtes à parfums, comme si c'était avant tout pour produire cet ouvrage minuscule qu'ils avaient entrepris une si grande tâche **[3]**. [*A.P.* 14-23]
	1. À chaque matière poétique correspond un *genus dicendi*. Robortello reprend la classification des trois styles propre à la rhétorique antique que l'on trouve exposée, entre autre, dans la *Rhétorique à Herennius* (« *Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non uitiosa consumitur: unam grauem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam uocamus.* », IV, 8) et dans *L'Orateur* (V, 20-21) où Cicéron distingue trois types de styles: le *grandiloquus* (aussi appelé *grauis*, *grandis*, ou *sublimis*), c'est-à-dire : le style sublime, le *tenuis* (aussi appelé *humilis*), c'est-à-dire : le style simple, et, entre les deux, le *temperatus* (ou *mediocris*), c'est-à-dire : le style moyen . Robortello associe donc les sujets *graues* (« *inceptis grauibus* », v. 14), qui sont ceux de l'épopée mais aussi ceux de la tragédie, au style *grauis* (aussi appelé *grandis* ou *sublimis*) : à sujet élevé, style sublime. **2.** De même qu'on ne saurait traiter une *materia sublimis* dans un style *tenuis*, de même, on ne saurait développer des thèmes propres à une *materia tenuis* dans un genre poétique dont la *materia* est *sublimis*. Tout au long de la paraphrase des vers 14-23, Robortello va opposer le *grandis* (« *grande aliquod poema epopoeicum* » (p. 14), « *magnis rebus gestis* » (p. 14), « *grauiter quidem exordium et magna profitentur* » (p. 14), « *negotium tam magnum* » (p. 14), « *in aliquo grandi uolumine et poemate conscribendo* » (p. 18), « *dum grande illud opus describunt* » (p. 18)) et le *tenuis* (« *in locos quosdam tenues* » (p. 14), « *rei tam pusillae* » (p. 14), « *in breuibus quibusdam ac iocosis rebus exprimendis* » (p. 18)), qui désigne le style simple, dans le vocabulaire de la rhétorique, et renvoie aussi au léger, au frivole. **3.** Anticipation par Robortello des vers 21-22, où l'amphore devient une cruche, et des vers 136-139, où sont évoqués les poètes qui commencent leur œuvre dans une emphase dont ils n'ont pas les moyens et, comme la montagne, finissent par accoucher d'une souris.

	Nostra quidem aetate praeterquam quod portentosa, qualia descripta sunt superius, uidere est multorum poemata, illud quoque magna est reprehensione dignum, quod uulgo faciunt mali poetae, qui cum grande aliquod poema epopoeicum, qualis Homeri *Ilias* est et *Odyssea*, de magnis rebus gestis sibi scribendum proponant, grauiter quidem exordiuntur et magna profitentur ab initio, mox instituti operis obliti excurrunt in locos quosdam tenues, ubi omnes suos consumunt sucos, ac myrothecias, tamquam si eius in primis rei tam pusillae gratia negotium tam magnum fuisset susceptum.

	Or, cette race de poètes, si l'on s'y intéresse de près, n'est pas différente de ces peintres qui, alors qu'ils ne savent pas tout imiter mais se sont exercés pendant toute leur vie à représenter un seul objet et, qui plus est, fort mince **[1]**, s'efforcent de représenter cet objet-même sur n'importe quel petit tableau, quoique ni la ressemblance des faits, ni celle du moment, ni la logique naturelle ne l'imposent. Un homme peint un cyprès de façon appropriée parce qu'il s'est beaucoup entraîné à représenter cet arbre. Tout le reste, il ne le peint pas de façon appropriée. Et si on lui demande de peindre la tablette votive d'un homme qui a fait naufrage, tablette destinée à être suspendue dans le temple de Neptune, aussitôt il posera cette question, impertinent qu'il est : « Veux-tu que soit peint un cyprès sur cette tablette ? » Or, en vérité, quelle ressemblance y a-t-il entre un cyprès et un naufrage ? Absolument aucune. Mais ce dans quoi il pense exceller, aussi futile soit-il et totalement étranger au sujet, il désire en user en toutes circonstances. Les poètes dont nous parlons font eux aussi exactement la même chose. [*A.P.* 14-23]
	1. Ce sont donc les limites techniques du poète (et du peintre) qui l'empêchent de traiter son sujet comme il convient d'être traité et le font s'égarer dans une *digressio*. Comme Robortello l'ajoute juste après : « *Cupressum apte pingit aliquis, quod in ea exprimenda multum operae posuerit, caetera non satis apte* ». Robortello anticipe ici le « *si caret arte* » du vers 31.

	Huiusmodi uero poetarum genus, si quis diligenter attendat, non dissimile est ab iis pictoribus, qui cum omnia imitari nesciant, sed in aliqua tantum re, et ea quidem tenui, exprimenda se per omne uitae suae tempus exercuerint. Conantur in quauis tabella eam ipsam effingere, quamuis neque rerum similitudo, neque temporis, neque naturae ratio id postulet. Cupressum apte pingit aliquis, quod in ea exprimenda multum operae posuerit, caetera non satis apte. Quod si huic pingendam locaueris tabulam uotiuam naufragi alicuius hominis, quae in templo Neptuni sit appendenda, statim rogabit ineptus uelis ne in ea tabella appingi cupressum. Verum quid cupresso simile est cum naufragio ? Nihil plane. Sed id, in quo se excellere putat, quamuis tenue sit et maxime alienum, omnibus in locis apponere cupit. Poetae quoque, de quibus loquimur, plane idem faciunt.
	3 *Flor.* : conantur *Bas :* -atur ‖ **8** *Bas* : ? après cupressum

	En effet, comme ils se sont peu exercés à la composition d'un grand ouvrage poétique, et comme ils ont consumé toutes les forces de leur talent à reproduire des scènes brèves et plaisantes, d'emblée, tout en définissant comme grand cet ouvrage, ils s'en écartent pour se diriger vers ce en quoi ils pensent exceller, et ils décrivent en termes très châtiés, bien sûr, et très élégants, quelque bois sacré ombreux, l'autel de Diane, de petits ruisseaux qui courent doucement à travers les prés herbeux, un arc-en-ciel et ses couleurs variées, le Rhin au fort courant, ou le Pô. Mais à quelle fin tout cela ? Quel rapport avec le grand poème ? Assurément, les descriptions de fleuves, de forêts, de montagnes et de choses de ce genre conviennent parfaitement à l'ornementation du poème, mais elles doivent être ajoutées seulement par touches, comme le sont certaines couleurs, par endroits **[1]**. [*A.P.* 14-23]
	1. Robortello a bien perçu que le défaut de *digressio* pointé par Horace dans ce passage prend la forme particulière de la *descriptio* malvenue (cf. « *describitur* », v.18) : à peine les poètes ont-ils exposé leur « *grande opus* » qu'ils digressent (« *digrediuntur ad id in quo se putant excellere* ») et se lancent dans des descriptions très ornées (« *politissimis quidem et ornatissimis uerbis describunt* ») dont la frivolité, en regard de la hauteur du sujet traité, ne manque pas de les disqualifier, aussi élégantes soient-elles. Comme l'explique C. O. Brink, Horace aborde, dans les vers 14-19, la question de la pertinence du passage descriptif, et de son inscription dans l'unité d'une œuvre (*Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 95). F. Pedemonte, qui synthétise le propos des vers 21-23 dans ce précepte : « *Non esse a materia discedendum* » (« il ne faut pas s'écarter de la matière »), voit lui aussi dans ce passage une critique de la description qui devient digression lorsque le ton qui est le sien ne correspond pas à celui qui convient au genre poétique abordé par le poète. Ainsi faut-il s'assurer, selon lui, de ne pas digresser dans des descriptions frivoles après avoir annoncé un grand sujet, et s'écarter de sa matière parce qu'on recherche trop les ornements : « *Cauendum omnino est, ne magna proposita re in uarias friuolasque egrediamur descriptiones ; ac ne (...) a materia ipsa discedamus* », (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 4 v°). F. Pedemonte ajoute qu'il serait très inconvenant (sur le plan esthétique) qu'après avoir annoncé un sujet grandiose, le poète se lance dans une description légère (et l'on retrouve, en quelque sorte, dans ce passage l'opposition *grandis/tenuis* dans l'opposition *grauis/tenuis* : « *Nimium quippe erit indecens, si poeta magna professus & grauia, tenui tempestatum, pluuiarum, lucorum, amniumue descriptione occupabitur* », (*Ibidem*, p. 4 v°).

	Cum enim parum exercitati sint in aliquo grandi uolumine et poemate conscribendo, omnes autem ingenii sui uires consumpserint in breuibus quibusdam ac iocosis rebus exprimendis, statim, dum grande illud opus describunt, digrediuntur ad id in quo se putant excellere, et lucum aliquem umbrosum, aut aram Dianae, aut riuulos leniter fluentes per herbosa prata, aut iridem eiusque colores uarios, aut Rhenum amnem, aut Padum, politissimis quidem et ornatissimis uerbis describunt. Sed quorsum haec aut quid commune habent cum grandi eo poemate ? Sunt quidem descriptiones fluuiorum, syluarum, montium, et eiusmodi rerum ualde aptae ad poema exornandum, sed aspergi tantum debent, sicuti colores quidam aliquot in locis.

5 10 15 20	En vérité, ces poètes agissent tout autrement. En effet, oublieux de ce sur quoi ils devaient principalement travailler, cousant, pour ainsi dire, un lambeau de pourpre éclatante à cette courtepointe de vers, ils pensent qu'ils peuvent donner du lustre à leur poème, alors qu'il n'est au demeurant ni convenablement disposé ni d'un seul tenant. [*A.P.* 14-23]

	Verum hi longe secus faciunt. Nam immemores facti eius, in quo potissimum erat laborandum, centonem ueluti quendam centoni ex lucida purpura assuentes illustrare se posse putant suum poema, quod alioqui, neque apte dispositum, neque integrum fuerit.

	Or, si l'on voulait donner une explication plausible à la raison pour laquelle ces poètes tombent dans une si grande erreur, je pense que l'on ne pourrait en avancer de meilleure que celle-ci : la majeure partie des poètes est abusée par l'apparence du bien et tous pèchent à l'excès, jugeant qu'est bon et digne d'éloge ce qui ne l'est en rien. Prenons un exemple : la brièveté est une vertu suprême dans un discours si elle s'applique de façon appropriée aux bons endroits, mais, tandis que certains la traquent et la recherchent à l'excès, ils en deviennent souvent obscurs **[1]**. [*A.P.* 24-26]
	1. Cf. Cicéron, évoquant les trois vertus que doit posséder la narration (brièveté, clarté et vraisemblance) : « *Oportet igitur eam tres habere res: ut breuis, ut aperta, ut probabilis sit.* » (*De l'invention* I, 20).

	Si quis autem huius rei probabilem aliquam afferre uelit rationem, cur poetae hi in tantum delabantur errorem, nullam ego probabiliorem proferri posse existimo, quam quod maxima pars poetarum decipiuntur specie recti et omnes nimio peccant, dum id rectum esse existimant, ac laudabile, quod nequaquam est. Exempli causa : breuitas quidem in oratione summa uirtus est, si suis locis apte adhibeatur, sed eam dum aliqui sectantur et plus nimio affectant, saepe in obscuritatem incidunt.

5	Pareillement, nous voyons aussi cette autre erreur se produire quand quelqu'un s'applique à composer des descriptions trop raffinées et lissées, il en oublie complètement la gravité du sujet, et son discours est comme une peinture qui, parce qu'elle est trop éclatante et trop lissée **[1]**, ne laisse voir ni muscle, ni veine, ni os, ni nerf **[2]**. [*A.P.* 26-27]
	1. Robortello aborde la question de l'*ornatus*, laquelle n'est pas explicitement traitée par Horace dans les vers 25-30, mais que sous-entend le vers 29 sur la *uarietas* (« *qui uariare cupit* »). Ce passage semble inspiré par *De l'orateur* III, 25, dans lequel Cicéron évoque les peintures très ornées, qui charment souvent à l'excès le spectateur qui les découvre pour la première fois, mais provoquent rapidement la *satietas* (la lassitude), contrairement aux ouvrages où l'*ornatus* est pratiqué avec modération : « *Difficile enim dictu est, quaenam causa sit, cur ea, quae maxime sensus nostros impellunt uoluptate et specie prima acerrime commouent, ab eis celerrime fastidio quodam et satietate abalienemur. Quanto colorum pulcritudine et uarietate floridiora sunt in picturis nouis pleraque quam in ueteribus! Quae tamen, etiam si primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant; cum eidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur.* » En effet, il ne faut pas oublier que le premier ornement du style tient dans son ensemble et dans sa couleur générale : « *Ornatur igitur oratio genere primum et quasi colore quodam et suco suo; nam ut grauis, ut suauis, ut erudita sit, ut liberalis, ut admirabilis, ut polita, ut sensus, ut doloris habeat quantum opus sit, non est singulorum articulorum; in toto spectantur haec corpore.* » (Cicéron, *De l'orateur* III, 25) (C'est nous qui soulignons). **2.** Cette métaphore médicale trouve des équivalents dans *L'Institution oratoire* de Quintilien et dans la *Rhétorique à Herennius* : « *Corpora sana et integri saunguinis et exercitatione firmata ex isdem his speciem accipiunt ex quibus uires ; namque et colorata et adstricta et lacertis expressa sunt ; sed eadem si quis uulsa atque fucata muliebriter comat, foedissima sint ipso formae labore* » (Quintilien, *Institution oratoire* VIII, *Prohoemium*, 19) et « *Sed hic ornatus (repetam enim) uirilis et fortis et sanctus sit nec effeminatam leuitatem et fuco ementitum colorem amet, sanguine et uiribus niteat.* » (*Ibidem*, VIII, 3, 6) Voir aussi la critique adressée à ceux qui visent le style moyen et aboutissent à un style flasque, dans la *Rhétorique à Herennius* : « *Qui in mediocre genus orationis profecti sunt, si peruenire eo non potuerunt, errantes perneniunt ad confine genus eius generis quod apellamus dissolutum, quod sine neruis et articulis, ut hoc modo appellem « fluctuans » eo quod fluctuat huc et illuc nec potest confirmate neque uiriliter sese expedire.* » (*Rhétorique à Herennius* IV, 16).

	Itidem hoc ipsum contingere uidemus, ut, dum quispiam ornatas nimium et expolitas efficere studet descriptiones, in eo nulla appareat rerum grauitas, eiusque oratio instar sit picturae alicuius, quae quod nimium lucens politaque sit, nullos ostentat lacertos, neque uenas, neque ossa, neque neruos.
	4 *Flo.* : neruos *Bas* : nerues

5 10	C'est encore pour le même motif que tombent dans l'erreur ceux qui annoncent un sujet élevé, l'ambitionnant plus qu'il ne faut, car ils font dans la boursouflure. Semblable aussi est le lot des écrivains qui veulent traiter un sujet simple, car leur style devient souvent méprisable du fait d'un excès de dénuement et de bassesse. Et enfin, pour que l'explication soit encore plus claire, ajoutons un autre exemple : chez ceux, aussi, qui s'appliquent à trop diversifier un sujet, on constate souvent que leur narration est monstrueuse **[1]**. [*A.P.* 27-30]
	1. À trop varier le poète risque de s'aventurer dans le domaine de la *narratio prodigiosa*, c'est-à-dire : dans les récits de prodiges, topoï de la littérature antique. Dans ce passage, le commentaire de Robortello rejoint notamment celui de Giovanni Britannico da Brescia, qui explique que ceux qui veulent enrichir leurs poèmes de récits fabuleux tombent dans l'erreur : « *Aliqui inquit existunt adeo inepti : ut quum uelint materiam quam aggressi sunt ornare fabulis in uitium incurrant (...)* ». Britannico ajoute que si ces poètes font mal, c'est parce qu'ils ne maîtrisent pas la « technique de la profession poétique » : « *quia artificium professionis poeticae ignorant* ». En effet, celle-ci n'interdit pas totalement d'user de récits fabuleux pour orner son poème (« *qua omnino non negat poemata esse ornanda fabulis & figmentis* »), mais il faut que ces récits ne s'éloignent pas de la vérité et qu'ils soient *uerisimiles* (« vraisemblables ») : « *sed iis quae a ueritate non sint prorsus auersae : sed quae sint uerisimiles* ». La fiction faite avec art doit imiter la nature : « *debet enim fictio artificiosa naturam imitari* » (G. Britannico da Brescia, *Q. Horatii Flacci artis poeticae liber ad Pisones patrem & filios duos cum commentariis Ioannis Britannici Brixiani*, in *Q. Horatii Flacci Odarum libri quattuor : Epodi, carmen saeculare Porphyrio. Anto. Manci. Ascensio interpretibus. Ejusdem Ars Poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem. Joanne. Britannici Brixi. Interprete,* Venise, 1520, p. 122). On retrouve le même précepte chez Josse Willich : « *Ne quid scribatur quod sit contra naturam. Nam prodigialiter uariare est quippiam contra rei naturam pingere seu conformare, ideo prodigiosum seu monstrosum censebitur* » (J. Willich, *Commentaria in Artem Poeticam Horatii, Authore Iodoco Villichio Reselliano*, Strasbourg, 1539, p. 47).

	Eadem ratione labuntur etiam illi, qui grande aliquid profitentur, idipsum plus nimio affectantes, nam turgidi fiunt. Similis est scriptorum conditio, qui humilia sequi uolunt. Nam eorum oratio saepe ob nimiam tenuitatem et humilitatem aspernabilis fit. Atque ut alio exemplo res eadem apertius demonstretur, etiam qui rem aliquam nimium uariare student, saepe prodigiosam uidere est illorum narrationem.
	3. *Flo.* : nimiam *Bas* : niuiam ‖ *Bas :* humilitatem *Flo :* humilitarem

5 10 15 20	Par conséquent, on peut à très juste titre conclure que la majeure partie des écrivains tombe dans ces défauts tandis qu'ils s'efforcent d'éviter un autre genre de défauts tout à fait opposé, et que pour cette raison, ne respectant aucune modération, ils accréditent et réalisent ce qui est totalement différent **[1]**. Et c'est ainsi que tous se trouvent pleinement abusés, de même que l'étaient ceux dont nous parlions un peu plus haut, c'est-à-dire ces poètes ayant entrepris de composer un poème dans le style élevé qui, ignorant quelle disposition requérir pour lui, digressent rapidement vers une description légère qui ne concerne qu'une partie, voire une toute petite partie, plutôt que la totalité du poème. [*A.P.* 31]
	1. Robortello veut dire que les poètes, en cherchant à s'écarter d'un défaut, font l'erreur de rechercher « *id quod dissimillimum est* », c'est-à-dire : ce qui est à l'extrême opposé du défaut dans lequel ils veulent à tout prix éviter de tomber.

	Quamobrem uerissime concludi potest, maximam scriptorum partem in uitia haec prolabi, dum alterum uitiorum genus longe diuersum uitare cupiunt, et ideo nulla adhibita moderatione, id quod dissimillimum est, probant et efficiunt. Atque ita sane omnes decipiuntur, sicut et hi, de quibus paulo ante loquebamur, poetae, qui grande aliquod poema aggressi scribere, ignari qualis in eo requiratur dispositio, mox digrediuntur in leuem aliquam descriptionem, quae ad partem, seu particulam, potius quam ad totum poema spectat.

	On peut dire que ces poètes ne sont pas tout à fait différents de ce sculpteur sur bronze qui s'appelait Imus **[1]** et qui avait un atelier près de l'école de gladiateurs d'Émilius. Ce sculpteur, en effet, façonnait les ongles et les cheveux (minuscules, infimes parties du corps tout entier) de ses statues avec beaucoup d'habileté et d'art, mais la statue tout entière, il ne savait pas du tout la sculpter, non plus que les parties fondamentales de cette dernière, à savoir, bien sûr : le visage, le cou, la poitrine et les bras. Or, le fait est que si l'on donnait le choix à un homme sain d'esprit **[2]**, il ne voudrait pas plus ressembler à cette statue qu'avoir un corps dont certaines parties **[3]** sont assurément vantées pour leur beauté, mais dont les autres sont difformes et ridicules, tels des cheveux et des yeux noirs remarquables, mais un nez tordu et de travers. [*A.P.* 32-37]
	1. Robortello estime qu' « *imus* » (v. 32) est le nom du sculpteur, et non une indication de lieu : « tout en bas » (de l'école d'Emilius) ou de qualité : « le pire » (des sculpteurs), interprétations que l'on trouve chez d'autres autres commentateurs. **2.** Paraphrase intéressante de Robortello, qui transforme le « *non magis esse uelim* » (v. 36) du texte d'Horace par « *Quod si alicui sanae mentis homini optio detur, non magis uelit* ». Le « je » de l'épître devient « l'homme « sain d'esprit » ». Cette référence à la folie, ajout auquel Robortello semble être le seul à avoir procédé dans son commentaire aux vers 32-37, établit un parallèle entre ce passage et le vers 7 de l'épître, où Horace explique que le tableau monstrueux par l'évocation duquel débute l'ouvrage est à l'image d'un livre où ne figureraient que les « songes d'un malade » (« *aegri somnia* »). La statue ratée d'Emilius est d'ailleurs susceptible, comme la peinture des premiers vers, de provoquer le rire : on rapprochera le « *ab aliqua uero parte deforme ac ridiculum* » de Robortello du « *risum teneatis* » d'Horace au vers 5. **3.** Robortello conçoit les vers 32-37 comme une critique de l'incapacité dans laquelle se trouvent certains poètes de produire un poème qui soit un tout achevé. Ils savent, comme le sculpteur de l'exemple d'Horace, produire de magnifiques « *particulae* », mais ils sont incapables de composer un ensemble qui se tienne.

	Non admodum dissimiles hi dici possunt fabri illius aerarii, qui IMVS appellabatur, officinamque habebat circa Aemilium ludum. Is enim perite admodum et artificiose ungues et capillos exprimebat in suis simulacris, quae particulae quaedam sunt totius corporis ualde exiguae, totum autem simulacrum, et primarias ipsius partes, utpote uultum, ceruicem, pectus et brachia, effingere prorsus nesciebat. Quod si alicui sanae mentis homini optio detur, non magis uelit huic similis esse quam corpus quidem habere ab aliqua parte formosum atque laudatum, ab aliqua uero parte deforme ac ridiculum, quales ii sunt, qui nigros oculos et capillos habent, distortum autem et prauum nasum.

	C'est pourquoi **[1]** on pourrait à juste titre donner aux poètes le conseil de ne pas se proposer d'écrire des poèmes si grands mais de s'emparer d'une matière égale à leurs forces, et de considérer très longuement combien ils peuvent obtenir avec leur talent. En effet, ceux qui mesurent tout en fonction de leurs forces ne se chargent pas d'un poids plus lourd que ce qu'ils pourraient soutenir, ont assez d'éloquence et d'abondance dans la narration, et ne bouleversent pas l'ordre des choses, dans lequel réside la vertu suprême **[2]**. [*A.P.* 38-41]
	1. Avec la conjonction « *quamobrem* », Robortello insère une connexion logique explicite entre les vers 37 et 38 absente du texte horatien. Dans la paraphrase, la nécessité qu'il y a à conseiller au poète de se saisir d'une matière égale à ses forces est déduite de l'anecdote du *faber* Emilius, incapable d'envisager et de créer une œuvre dans sa totalité. **2.** L'épithète « *summa* » accolé à « *uirtus* » est un ajout de Robortello au « *ordinis haec uirtus erit* » du vers 42. Robortello insiste ainsi sur la notion d'ordre, ce qui lui permet d'opérer une transition explicite entre les vers 38-41 et le passage suivant (v. 42-45), consacré à la *dispositio*.

5 10 15 20	Quamobrem recte aliquis huiusmodi poetas monere possit, ut ne tam grandia sibi proponant poemata scribenda, sed materiem suis uiribus parem assumant, et diu multumque considerent quantum suo ingenio assequi possint. Ii enim qui suis uiribus omnia metiuntur neque maius subeunt onus quam sustinere possint, et in narrando satis facundi et uberes sunt, neque ordinem rerum, in quo summa uirtus est, peruertunt.

5 10	Par ailleurs, si l'on se demande quel est l'ordre requis dans un grand poème épique **[1]** , je voudrais que l'on sache que c'est l'ordre que voici qui est préconisé avant tout, à savoir : que les actions ne soient surtout pas exposées ou racontées dans l'ordre où elles ont été accomplies (cela est en effet le propre l'historien, et non du poète). Au contraire, que le poète se saisisse de quelques éléments, quoique tirés de la fin, qu'il revienne ensuite au début et que, derechef, ce qu'il semblait suivre, il le remette à plus tard **[2]**. [*A.P.* 42-45]
	1. La précision « *requiratur grandi et epopoeico* » est une addition de Robortello. **2.** « *Hoc enim historici est, non poetae* » semble indiquer que Robortello associe les vers 42-45 au chapitre XXIII, 1459a, 17-37 de la *Poétique* d'Aristote, où le philosophe explique que la narration historique et la narration épique fonctionnent de deux façons différentes. En effet, selon lui, le récit épique doit se concentrer sur une seule action, dont dépendent tous les épisodes, alors que le récit historique rapporte une multitude d'actions se déroulant sur une période donnée. C'est donc sur l'unité de l'action épique qu'insiste le philosophe dans ce passage de la *Poétique*. Robortello l'a d'ailleurs bien compris puisque dans son commentaire à la *Poétique*, il explique que l'Histoire traite des actions et des hauts faits des hommes alors que la poésie doit, elle, traiter d'une seule action : « *monetque interim esse cauendum, ne historia similis fiat : Historia persequitur actiones & res gestas hominum : aut plurium, aut unius* » (Bas. p. 234 / SPB p. 1137). Or, il nous semble qu'ici Horace fait plutôt allusion à la distinction entre *ordo naturalis* (l'ordre chronologique) et *ordo artificialis* ou *artificiosus* (l'ordre artisitique), distinction que l'on trouve esquissée dans la *Rhétorique à Herennius* (III, 9) : « *Genera dispositionum sunt duo : unum ab instutione artis profectum, alterum ad casum temporis accomodatum* », (voir D. Bjaï, « La disposition du poème épique : le cas Ronsard », dans *Esculape et Dionysos, mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Droz, Genève, 2008¨, p. 473-494). En effet, « *iam nunc dicat iam nunc debentia dici* » (v. 43) semble indiquer que l'ordre du récit dépend d'une nécessité diégétique qui n'est pas soumise à la chronologie.

5 10 15 20	Si quis autem quaerat qualis ordo in poemate requiratur grandi et epopoeico, sciat uelim hunc potissimum requiri, ut res quidem ipsas non ita persequatur, aut narret, sicuti deinceps gestae fuerunt. Hoc enim historici est, non poetae. Sed aliqua quidem arripiat dicenda, quamuis ab extremo desumpta, mox redeat ad prima, et rursus, quae consequi uidebantur, in aliud differat tempus.

5	Comment s'y prendre ? Il le saura aisément, celui qui aura observé attentivement les poèmes d'Homère et aura compris que, comme Aristote l'enseigne dans sa *Poétique*, un poème épique est introduit par un préambule, et que le même Homère fait rapporter par divers personnages des discours variés **[1]**, et qu'il fait cela même, assurément, afin que soit établi l'ordre le plus beau qui soit dans ce genre de poème, si bien que je ne sais pas, assurément, si l'on peut donner le nom de poètes à ceux qui n'ont pas suivi cet ordre. [*A.P.* 42-45]
	1. C'est une référence à la *Poétique* XXIV, 1460a, 5-11, où Aristote explique que l'un des très grands mérites d'Homère est de savoir limiter ses interventions personnelles dans ses poèmes. Le poète doit, en effet, éviter de s'exprimer lui-même dans le cadre du poème épique car, ce faisant, il n'imite pas. Homère sait mettre en scène les personnages et les laisse s'exprimer, ce que ne font pas, ou trop peu, les autres poètes. Dans son commentaire à la *Poétique*, Robortello reprend en la soulignant l'idée d'Aristote selon laquelle le poète se doit avant tout d'imiter, et non de raconter (« *Quae uerba eo libentius apposui, quia declarant hunc Aristotelis locum, ubi ait Homerum etiam ob id esse magnopere laudandum, quod pauca sub suae personae figura protulit : id enim debent in primis seruare poetas, quia imitantur, atque ab imitatione nomen ducunt : quatenus igitur ipsi narrant, non imitantur, neque munus exequuntur suum* », Bas. p. 244b / SPB p. 1185). Il insiste sur le fait qu'Homère est le plus grand des poètes et cite les v. 73-75 de l'*A.P* où Horace rappelle qu'Homère est le modèle à suivre pour les poètes épiques, et celui qui a, par ailleurs, fait de l'hexamètre le vers héroïque. Il s'apppuie aussi sur le chapitre du livre II du *De Ideis* qu'Hermogène consacre au discours panégyrique» (cf. *Corpus Rhetoricum*, Tome IV, *Prolégomènes au* De Ideis – Hermogène, *Les catégories stylistiques du discours (De ideis)*, *Synopse des exposés sur les* Ideai, texte établi et traduit par Michel Patillon, *Les Belles Lettres*, Paris, 2012., p. 214-215) pour associer utilisation de l'hexamètre (sujet du chapitre XXIV, 1459b, 31-37 à 1460a, 1-5, de la *Poétique*) et caractérisation des personnages chez Homère, lequel réussit, malgré la forme simple de l'hexamètre, à faire prendre au vers des formes variées, de sorte que le rythme convienne toujours à la tonalité requise et à la dignité du personnage : « *Homerus autem ita in singulis animi affectionibus, et moribus exprimendis distinxit, et uariauit, ut quamuis hexametrum unum fuit, ac simplex per se, quod sex dimensionibus, ac rythmis contstat : uariae tamen pro diuersitate, ac dissimilitudine sumpta a rebus : illius formae esse uideantur : nam si uel alterius cuiusuis personae sermonem exprimit, uel ipsemet a seipso aliquid nunciat [...] ita conuenientes facit numeros, ut et grauitatem, et humilitatem, et ornatum, et simplicitatem, sicuti locus personaeque dignitas, et orationis genus postulat, prae se ferant* » (Bas. p. 244b / SPB p. 1183). Ainsi, Robortello opère une transition logique entre le passage consacré par Aristote à l'hexamètre et celui consacré à la nécessité pour le poète de mettre en scène des personnages s'exprimant, l'hexamètre étant un vers qui, du fait de sa souplesse, permet de caractériser parfaitement les discours de chacun des personnages.

5 10 15 20	Hoc uero qua ratione fiat, facile perspiciet, qui Homeri poemata diligenter obseruarit, et scierit epopoeicum poema per annunciationem, ut Aristoteles in *Poetica* docet, proferri, eundemque diuersis susceptis personis, uarios referre sermones, quod ipsum sane facit, ut pulcherrimus in hoc genere poematis ordo constituatur quem qui sequuti non sunt, nescio quidem an poetae uix sint appellandi.

5 10	Il est certain que Virgile l'a suivi dans l'*Énéide*, comme il apparaît clairement aux chants I, II, III et IV **[1]**. Apollonius, l'auteur des *Argonautiques*, n'a pas suivi cet ordre dans son poème **[2]**, quoique pour tout le reste il accomplisse son devoir de poète de façon magnifique **[3]**. Mais que cessent ici nos propos au sujet de l'ordre dans le poème épique, que beaucoup de poètes entreprennent d'écrire de façon irréfléchie, alors qu'ils ignorent de quel degré de savoir-faire il est besoin. [*A.P.* 42-45]
	1. Virgile adopte, en effet, dans les quatre premiers chants de l'*Énéide*, une chronologie bouleversée soutenue par un système narratif complexe : le chant I voit les Troyens débarquer sur les côtes africaines et trouver refuge à Carthage, chez la reine Didon ; dans les chants II et III, le récit est pris en charge par Énée qui raconte l'incendie de Troie, la fuite des Troyens et leurs voyages ; Le chant IV marque un retour au premier temps de la narration : la voix du poète se fait à nouveau unique instance narrative et nous raconte l'amour tragique de Didon pour Énée. (Voir *Flo.* p. 83-85, *Bas.* P. 73-75, SPB p. 366-375, où Robortello traite de ces chants.) **2.** Le récit des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, du départ de Jason et de ses compagnons pour la Colchide à leur retour aux rivages de Pagases, d'où ils étaient partis, se développe en respectant la chronologie des événements **3.** Robortello, dans son commentaire à la *Poétique* XXIII, 1459a, 28-37, cite Lucain, Silius Italicus, Valerius Flaccus et Apollonios de Rhodes comme exemples de poètes composant des œuvres « *more historicorum* » : « *Postquam Aristoteles declarauit proprium poëseos esse complecti unam tantum actionem, atque exposuit qualis sit una et simplex actio, reprehendit imperitos poëtas quosdam qui, totum hoc artificium ignorantes, proponebant sibi describendas multiplices actiones ac diuersas, more historicorum, qui latius fusiusque omnia persequuntur quae fuerint gesta spatio multorum annorum. Hoc uitio, ni fallor, laborauit apud nos Lucanus in describendo Caesaris et Pompeii* Ciuili bello, *Sillius quoque Italicus in Punico, et fortasse etiam Valerius Flaccus in* Argonauticis, *et Apollonius apud Graecos in iisdem explicandis.*» (*Flo.* p. 270, *Bas*. p. 235-236, SPB p. 1145.)

5 10 15 20	Vergilius certe in *Aeneide* sequutus est, sicuti patet libris I, II, III et IV. Apollonius, qui *Argonautica* scripsit, hunc ordinem non adhibuit in suo poemate, quamuis in reliquis mirifice exequatur poetae munus. Atque haec quidem hactenus a nobis dicta sint de ordine epopoeici poematis, quod temere multi poetae aggrediuntur scribendum, cum nesciant, quanto artificio sit opus.

5 10	En outre, ces mêmes poètes ne sont pas moins dignes de critiques **[1]** lorsqu'ils s'appliquent à forger au hasard des mots nouveaux **[2]**, non assurément qu'il ne leur soit permis de produire de nouveaux vocables mais parce que, dans ce domaine, il faut faire preuve de mesure et veiller à ce que cela se fasse avec circonspection et rarement. La création de mots nouveaux peut être admise essentiellement dans deux cas : d'une part lorsqu'une alliance de mots dont l'acception naturelle peut paraître difficilement cohérente, apporte ostensiblement une certaine nouveauté, comme lorsque l'on parle de « la chevelure des arbres » **[3]**, image qu'Horace a lui-même inventée. Dans cette alliance de mots, en effet, il y a nouveauté, parce qu'il n'était pas habituel auparavant de parler de « chevelure » pour les arbres, mais seulement pour les hommes **[4]**. [*A.P.* 46-51]
	1. Robortello mentionne à nouveau les « mauvais poètes », figure présente de façon implicite chez Horace mais que le commentateur fait explicitement apparaître afin de relier logiquement les vers 42-45, consacrés à la notion d'ordre des *res*, aux vers 46-72, consacrés aux *uerba*. **2.** L'intégralité du développement robortellien sur la création de mots nouveaux puise sa source dans les traités d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien. La coloration cicéronienne est, certes, déjà présente chez Horace, mais la paraphrase de Robortello la rend très explicite et l'amplifie nettement. Ainsi fait-il clairement référence au traité *De l'orateur* où Crassus explique quels sont les trois types de mots grâce auxquels l'orateur peut donner de l'éclat à ses discours : les *uerba inusitata* (les mots qui n'appartiennent pas au langage commun), les *uerba nouata* (les mots forgés) et les *uerba tralata* (les mots figurés) : « *Tria sunt igitur in uerbo simplici, quae orator adferat illustrandam atque exornandam orationem, aut inusitatum uerbum aut nouatum aut tralatum* », (Cicéron, *De l'orateur* III, 38, 152). **3.** Robortello écrit « *comas arborum* ». Horace écrit exactement : « *nemorum coma* » (« la chevelure des bois »), (*Odes* I, 21, 5). **4.** Robortello semble donc considérer que « *si callida uerbum reddiderit iunctura nouum* » (v. 47-48) renvoie à la fois à l'idée de métaphore et à celle de mot composé.

	Non minus uero iidem reprehendendi sunt, quod temere uerba noua confingere student, non quidem quod dictiones nouas proferre non liceat, sed modus in hac re adhibendus uidendumque ut id caute et raro fiat. Duabus in primis de causis concedi potest uerborum innouatio, uel cum iunctura uerborum, quorum significatio suapte natura uix uidetur cohaerere posse, nouitatem quandam prae se fert, ut si quis « comas arborum » dicat, quod ipse protulit Horatius. In hac enim iunctura uerborum nouitas inest, quia non est ante usitatum, ut coma arborum diceretur, sed hominum tantummodo.

	Par ailleurs, on peut aussi considérer comme une alliance de mots une composition qui fait souvent qu'un mot composé de deux mots usités apparaisse comme nouveau **[1]**. [*A.P.* 46-51]
	1. Dans son commentaire à la *Poétique* XXI, 1457a, 31-35, Robortello paraphrase ainsi Aristote : il existe deux types de *nomina* : le *nomen simplex* (*ἁπλοῦν*) et le *nomen compositum* (qui équivaut au nom double (« *διπλοῦν* ») chez Aristote) : « *Pertinet etiam ad facultatem poeticam cognoscere nomina simplicia, & composita* », (*Flo*. p. 243, *Bas*. p. 212, SPB p. 1041). Le *nomen simplex* « consiste en lui-même » et, si on le décompose en plusieurs parties, aucune de celles-ci ne possède de sens : « *nam simplex illud appellatur quod per se constat, cuiusque partes ad nullam significationem separate redigi possunt* », (*Flo.*, *Bas.*, SPB, *ibidem*). Concernant les parties du *nomen compositum*, elles ont un sens lorsqu'elles sont prises à part, mais ce sens diffère de celui auquel elles renvoient lorsqu'elles sont amalgamées : « *compositorum tamen nominum partes aliquid significant, ut ἵππος in eo nomine Κάλλιππος, sed alio relatum, quam ad id, ad quod referebatur ante, dum in compositione esset* », (*Flo.*, *Bas.*, SPB, *ibidem*) : Robortello tire ses exemples grecs de l'*Herméneia* (16a, 19-21) d'Aristote. Selon Aristote, lorsqu'un nom est composé, il peut être composé de parties significatives et de parties dépourvues de signification, ou de parties significatives uniquement (*Poétique* XXI, 1457a, 32-35) : « *Duplicia nomina hoc loco Poetice Aristoteles ait : alia esse composita ex altero significante & altero non significante, alia ex duobus aut pluribus significantibus* », (*Flo.*, *Bas.*, SPB *ibidem*). Robortello rapproche ce passage de ce que dit Quintilien dans l'*Institution oratoire* (I, 5, 68) au sujet des mots entiers (*uoces integrae*) et des mots corrompus (*uoces corruptae*) : « *Quae tum ex significante, tum ex non significante sunt composita : uidentur esse, quae Quintilianus ait composita esse ex integro & corrupto : ut maleuolus, aut ex corrupto, & integro, ut noctiuagus, aut ex duobus corruptis, ut pedissequus. Quae igitur uocat Aritoteles σημαίνοντα & ἀσήμα, Quintilianus appellat integra et corrupta* », (*ibidem*). Les termes « *multiuola* » et « *ueliuolum* » sont composés sur le même mode que les amalgames « *maleuolus* », « *noctiuagus* » et « *pedisecus* » donnés en exemple par Catulle. La métaphore, qui est le premier mode d'innovation linguistique évoqué par Robortello (« alliance de mots qui semblent à peine pouvoir être rapprochés l'un de l'autre par le sens ») n'est à juste titre considérée ni par Aristote, ni par Quintilien, ni par Cicéron, autre source importante à laquelle puise Robortello dans ce passage de sa paraphrase, comme un procédé permettant de créer des mots nouveaux. En revanche, Cicéron y voit un autre moyen de pallier les insuffisances de la langue, comme il l'expose dans *De l'Orateur* (III, 38) : les métaphores sont nées d'une nécessité créée par la pauvreté du langage, puis c'est l'agrément qui en consacra l'usage, de même que les hommes se couvrirent tout d'abord de vêtement pour se protéger du froid, puis en vinrent à se vêtir pour se parer. C'est d'ailleurs ce passage de Cicéron dont use Robortello pour com-

5 10 15 20	Tametsi hoc etiam referri potest ad iuncturam, hoc est compositionem uerborum, quae saepe facit, ut uerbum ex duobus usitatis compositum, nouum appareat.
	2 *Flo.* : appareat *Bas.* : appereat

5 10	Tel est le cas du « *multiuola est mulier* » **[1]** de Catulle et du « *ueliuolum mare* » **[2]** de Virgile. [*A.P.* 46-51]
	-menter le passage de la *Poétique* d'Aristote consacré à la notion de métaphore (XXI, 1457b, 6-9) : « *Tertia qualitas, quae in dictionibus consideratur, est metaphora, seu translatio, eam ita definit Aristoteles ut dicat esse ἀλλοτρίου ὀνόματος ἐπιφορὰν. [...] M. Cic. Lib. III de Oratore : tum qualis sit translatio, tum qua de causa introducta, qualemqe usum praebeat apte aperteque declarat his uerbis : Modus transferendi uerba latissime patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem delectatio, iuncunditasque celebrauit : nam ut uestis frigoris depellendi causa reperta primo : post adhiberi coepta est ad ornatum etiam corporis, et dignitatem, sic uerbi translatio institua est inopiae causa, frequentata delectationis : nam gemmare uites, luxuriem esse in herbis, laetas segetes etiam rustici dicunt, quod enim declaraui uix uerbo proprio potest, id translato, cum est dictum, illustrat id , quod intelligi uolumus eius rei, quam alieno uerbo posuimus, similitudo* », (*Flo.* p. 246, *Bas.* p. 214-215, SPB p. 1055-1055). Robortello ajoute que Cicéron traduit en latin, dans ce même passage, la pensée qu'Aristote exprime en grec, puisqu'il explique que les métaphores (*translationes*) sont des emprunts (*mutuationes*) qui nous permettent d'aller trouver ailleurs ce qui nous fait défaut : « *Sed idem Cicero eodem loco apte uidetur exprimere uerba Aristotelis Graeca, quae superius apposui : ait enim translationes sunt, quasi mutationes, cum quod non habeas, aliunde sumas* », (*Flo.* p. 246, *Bas.* p. 215, SPB p. 1055). **1.** « La femme est insatiable » : « *multiuolum* » est un mot composé issu de l'amalgame de « *multum* » (« beaucoup ») et « *uelle* » (« vouloir »). (Voir Catulle, 68 b, 128) **2.** « La mer où volent les voiles » : « *ueliuolum* » est un mot composé issu de l'association de « *velum* » (« voile ») et « *uolare* » (« voler »). (Voir Virgile, *Énéide* I, 224)

5 10 15 20	Quale illud est Catulli MULTIVOLA est mulier, et illud Vergilii VELIVOLUM mare.

5 10	L'autre cas dans lequel il est permis de créer des mots nouveaux, le voici : lorsque nous sommes obligés de développer avec des vocables nouveaux des idées obscures et qui n'ont pas été formulées auparavant par d'autres **[1]**. C'est à partir de là que, nous le constatons, Cicéron a pu, même s'il le fait avec beaucoup de discrétion et sans avoir préalablement demandé la permission, produire des vocables souvent nouveaux, dans la transposition en latin de la philosophie des anciens Grecs, ce que Lucrèce fait aussi, afin de ne pas être contraint de passer beaucoup de choses sous silence du fait de la pauvreté de la langue latine **[2]**. [*A.P.* 46-51]
	1. Robortello semble ici aborder la question du néologisme. On notera que, dans son commentaire à Aristote sur le passage consacré aux *πεποιημένα* (*Poétique* XXI, 1457b, 33-35), Robortello renvoie à nouveau Cicéron (*De l'orateur III, 38*), pour qui les *uerba noua* sont de deux sortes et dont il cite le propos sur l'amalgame : « *Nouantur [...] uerba, quae ab eo, qui dicit, ipso gignuntur, ac fiunt, uel coniungendis uerbis* » (*Flo.* p. 253, *Bas.* p. 220, SPB p. 1079). Robortello ajoute, au sujet de la conception aristotélicienne du néologisme : « *nam inquit [Aristoteles] ea esse, quae ab aliis ante nunquam prolata, tunc primum proferuntur a poeta* », (*Flo.* p. 253, *Bas.* p. 221, SPB p. 1081). Les néologismes sont des termes que nul auparavant n'avait jamais proférés et qui, pour cette raison, sont généralement forgés par les poètes. **2.** Robortello cite deux auteurs qu'Horace ne nomme pas dans les vers 46-72 : Cicéron et Lucrèce (Horace évoque Cécilius (v. 54), Plaute (v. 54), Virgile (v. 55), Varius (v. 55), Caton (v. 56), Ennius (v. 56)). On ne sera pas surpris de voir Robortello ajouter à la liste d'Horace les noms de deux des principaux innovateurs de la langue latine, à qui il est arrivé de déplorer la pauvreté de cette dernière dans leurs ouvrages, pauvreté les contraignant à emprunter leurs termes aux Grecs : « Complaints about the lexical poverty of Latin began with Lucretius, who laments the « *patrii sermonis egestas* » when faced with the practical problems of rendering Epicurean terms in Latin for the first time. Cicero faced the same difficulty of non-existent Latin terms when discussing philosophy and rhetoric. He complains of the 'inopia' of Latin (*Fin*. 3.51 cf. 15; *Orat*. 211) », (B. Bell, « Roman Literary Attitude to Technical Terms », in *Acta Classica* XXXIV, Classical Assiociation of South Africa, 1991, p. 85-86).

5 10 15 20	Altera causa, propter quam licet innouare uerba, haec est : cum cogimur res obscuras neque ab aliis ante dictas nouis dictionibus explicare. Hinc Ciceroni licuisse uidemus, quamuis id pudenter faciat, et nisi petita prius uenia, in philosophia ueterum Graecorum mandanda litteris Latinis, nouas subinde proferre dictiones, quod ipsum etiam facit Lucretius, ne multa silere cogeretur propter egestatem linguae.
	4 *Flo.* : point final après Latinis

5 10	Celui qui suit cette règle et qui se montre prudent dans la création de mots nouveaux, quand bien même, du temps de ses ancêtres **[1]**, ils n'ont jamais été employés, celui-là, selon moi, n'aura pas fait fausse route. [*A.P.* 46-51]
	1. « *Maiorum suorum aetate* » est la périphrase dont use Robortello pour désigner les Cethegi (v. 50), ancienne famille patricienne qui se distinguait par le port, sous la toge, de l'antique *cinctus*, large ceinture, en lieu et place de la plus moderne tunique. Landino commente lui-même : « *Fabricare uerba non audita a Cethegis, quasi a priscis Romanis* », (C. Landino, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica ad Pisones*, Bâle, 1555, p. 918). L'idée d'Horace est donc, selon Robortello et Landino, celle d'une opposition entre le nouveau (les *uerba noua*) et l'antique (les Cethegi). On trouve une autre interprétation intéressante chez Parrasio. Dans son commentaire, Parrasio cite l'éloge que le poète Ennius fit, dans le neuvième livre de ses *Annales*, de l'éloquence de M. Cornelius Cethegus, et fait la réflexion suivante : Si M. Cornelius Cethegus était un orateur admiré de tous alors que la latinité en était encore au stade de l'enfance, cela signifie qu'il lui fallut beaucoup innover, et qu'il devint ainsi un *conditor uerborum* : « *Huic si tanta fuit eloquentia quantam in eo praedicat Ennius, cum infans esset latina res, multa nouare fuit necesse, ut quasi auctor esset conditorque uerborum* », (A. G. Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 29 v°- p. 30 r°). Selon Parrasio, le vers 50 renverrait donc plutôt à une idée d'émulation (il faut aux contemporains d'Horace faire encore mieux que leur glorieux ancêtres et forger des mots auxquels ces derniers, qui prenaient eux-mêmes des libertés avec la langue, n'auraient pas même songé), plutôt qu'à une simple idée d'un progrès de la langue qui opposerait un état antique à un état moderne de cette dernière.

5 10 15 20	Siquis normam hanc sequatur et cautionem in uerbis innouandis quae maiorum suorum aetate nunquam fuerint prolata, hic, me judice, non errauerit.

	Mais ces mots nouveaux, puisque c'est l'habitude des hommes de souvent les rejeter, il faut considérer de quelle façon les rendre acceptables. Or, pour le dire brièvement, il semble que le seul et unique moyen de les faire approuver soit de les faire dériver **[1]**, bien sûr, de sources grecques, et cela, toutefois, avec parcimonie. [*A.P.* 51-59]
	1. Il est possible qu'en paraphrasant ainsi le vers 53 de l'*A.P.* (« *si uidelicet ex Graecorum fontibus deriuentur* »), Robortello suive ici Porphyrion : « *Et magis inquit authoritatem mereri possunt noua uerba, si a Graeco fuerint in Latinum deriuata* » (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 242). Robortello voit donc dans le « *Graeco fonte cadent detorta* » d'Horace une référence au procédé qui consiste à faire passer directement un terme du grec au latin et non au procédé qui consiste à créer des néologismes latins par analogie avec le grec, comme le fait par exemple Horace au vers 234 de l'*A.P.* avec l'expression « *dominantia nomina* », transcription en latin du grec *κύρια ὀνόματα* (cf. C. O. Brink, *Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 143, pour la distinction entre les deux procédés). On retrouve la même interprétation dans des commentaires antérieurs à celui de Robortello, comme celui de Pedemonte (« *Nam si apud Graios uerbum erit, quo Latinus sermo careat, eniti debet unusquisque Latinum uertendo reddere, quo quidem diligentissime fecit Cicero ; uel si latine exprimere non poterit, graecum utendum accipiat, ut philospophiam, ephippium, aliasque uoces quamplurimas ueteres receperunt, quia elegantius ad uerbum Romanae reddi non poterant* », (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 10), ou celui de Parrasio (« *quoties interpretamur, si uno uerbo Graecum uerbum exprimere non possumus, idem plurimus uerbis tentabimus, uel graeco utemur, si Latinum non occurrerit, ut in ephippiis*. », A. G. Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 30).

5 10 15 20	Verba autem noua, quoniam saepe reiici solent ab hominibus, uidendum est quo modo probari possint. Atque, ut summatim id dicam, eius rei uidetur haec una esse ratio, si uidelicet ex Graecorum fontibus deriuentur, atque id parce tamen.

	En effet, si quelqu'un affirmait qu'aucune innovation verbale ne nous est permise, je voudrais qu'il me dise pourquoi, alors qu'on a permis de le faire à Cécilius et Plaute, eux qui ont vécu autrefois, il ne serait pas permis à Virgile et à Varius **[1]** de faire de même ? D'ailleurs, laissons de côté ces hommes très savants à qui cette licence peut être concédée à bon droit à cause de leur érudition singulière ainsi que de l'autorité et de la dignité très hautes qui sont les leurs dans le monde des lettres : Pourquoi ce droit ne serait pas, au final, concédé à n'importe qui ? **[2]** Pourquoi susciterait-il l'envie **[3]**, celui qui peut créer des mots nouveaux savamment et convenablement forgés ? [*A.P.* 51-59]
	1. Robortello conserve le parallèle effectué par Horace entre les deux grands poètes comiques du IIIe siècle que sont Caecilius Statius et Plaute, et ses contemporains, Virgile et Varius. **2.** « *cur non etiam cuiuis hoc ipsum concedatur* » : dans la paraphrase de Robortello, le « je » horatien (« *ego* », « *si possum* », « *inuideor* », v. 55-56) devient un « quiconque » (« *cuiuis* »), soulignant le fait qu'Horace ne revendique pas le droit de forger des mots uniquement pour lui-même, mais bien pour tous les poètes. **3.** « *Et cur inuideatur* » paraphrase « *Ego cur [...] inuideor* » (v. 55-56). Dans son commentaire aux lignes qu'Aristote consacre au néologisme dans la *Poétique* (XXI, 1457b, 33-35), Robortello cite l'*Art Poétique*. Il constate notamment qu'Horace, plaidant pour qu'aux poètes soit laissé le droit d'inventer des mots, use lui-même d'un néologisme (« *inuideor* ») : « *Horatius in Epistola ad Pisones, dum monet licere nouare aliquando uerba, nouum hoc profert inuideor* », (*Flo.* p. 253, *Bas.* p. 220, SPB p. 1079). C. O. Brink commente les vers 55-56 ainsi : « *inuideor* like Greek *φθονούμαι*, apparently, a grammatical coinage translating his theory into practice », (*Horace on Poetry, The « Ars poetica »*, Cambridge, 1971, p. 145). Comme le souligne C. O. Brink, le Pseudo-Acron et Porphyrion avaient déjà noté l'emploi de ce néologisme : « *Mire aut dum de fingendis uerbis loquitur, secundum Graecos ipse effinxit inuideor, id est inuidia patior* » (Pseudo-Acron, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 242) et « *Inuideor posuit, pro inuidetur mihi* » (Porphyrion, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 242).

	Verba autem noua, quoniam saepe reiici solent ab hominibus, uidendum est quo modo probari possint. Atque, ut summatim id dicam, eius rei uidetur haec una esse ratio, si uidelicet ex Graecorum fontibus deriuentur, atque id parce tamen. Nam si quis afferat, nobis non licere ullum innouare uerbum, is mihi respondeat uelim, cum id licuerit efficere Caecilio, et Plauto, qui prius uixerunt, cur itidem non liceat Virgilio et Vario ? Atque ut hos praeteream doctissimos uiros, quibus id fortasse pro suo iure concedatur propter singularem eruditionem et summam in litteris autoritatem et dignitatem, cur non etiam cuiuis hoc ipsum concedatur ? Et cur inuideatur is, qui possit docte et apte fictas nouas aliquot dictiones comparare ?
	8. *Flo.* : hoc ipsum concedatur? & cur inuideatur *Bas.* : hoc ipsum concedatur, & cur inuideatur

5 10 15 20	En effet, si Caton, Ennius et tous les autres hommes qui ont vécu à une époque antérieure **[1]** ont enrichi la langue latine et produit des mots nouveaux pour désigner les choses, il n'y a pas de raison de refuser ce même droit à tous les autres et de leur enlever le pouvoir de créer des mots nouveaux. Il a, bien sûr, été possible, et il sera toujours possible encore à l'avenir, de forger des expressions nouvelles, pourvu que les hommes reconnaissent de quelle époque elles sont, comme l'on reconnaît les pièces de monnaie grâce à l'empreinte qu'elles présentent **[2]**. [*A.P.* 51-59]
	1. Explicitation par Robortello de la référence horatienne à deux des pères de la littérature romaine, Caton et Ennius, qui symbolisent ici tous les auteurs qui ont précédé. **2.** La paraphrase de Robortello rend explicite la métaphore utilisée par Horace au vers 59 (« *signatum praesente nota* ») : les mots nouveaux doivent être comme les pièces de monnaie que l'on marque d'une image qui correspond à l'époque à laquelle elles ont été frappées.

5 10 15 20	Nam si Cato et Ennius ceterique superioris aetatis homines Latinum sermonem locupletarunt et multa nomina noua rerum protulerunt, non est cur ceteris hoc idem ius denegetur et innouandorum uerborum potestas eripiatur. Licuit certe, et semper licebit etiam posthac nouas dictiones confingere, modo agnoscant homines, cuius aetatis illae sint, non secus ac numismata solent agnosci ex nota, quam prae se ferunt.

	En effet, de même que les feuilles tantôt tombent des arbres et tantôt renaissent en fonction du cycle des saisons, de même font également les mots : les uns, de fait, périssent et disparaissent, mais d'autres, en revanche, naissent et s'épanouissent. Qu'y a-t-il donc d'étonnant à ce que cela se produise ? Les hommes eux-mêmes sont voués à mourir et les éléments naturels, eux aussi, subissent mutations et destructions. Souvent, on constate que là où se trouvait la terre, la mer s'est brusquement installée et, à l'inverse, à l'endroit où stagnaient des marais humides, une fois les eaux asséchées, il y a eu des champs riches et féconds, propres aux labours et aux semailles. Souvent, les cours des fleuves sont aussi détournés et ils se précipitent dans un autre lit, que cela advienne de façon naturelle ou que ce soit le résultat du travail et de l'activité des hommes qui, voyant leurs récoltes détruites et les champs en labour grignotés par les inondations provoquées par ces fleuves, ont employé toutes leurs forces à les faire dévier de leurs cours **[1]**. [*A.P.* 60-72]
	1. « *Desiccatis aquis* », « *siue hominum labore et opera* », « *alio magna ui aquarum fluxum impulerunt* » : Robortello insiste bien plus qu'Horace sur l'origine humaine des transformations subies par la nature. Sans doute pense-t-il, sans les mentionner clairement, à certains grands travaux romains, demeurés à l'état de projet, pour certains, comme l'assèchement des marais Pontins, envisagé par le préteur Cornélius Céthégus, puis par Jules César, qui mourut avant de pouvoir entreprendre les travaux, ou l'édification par Agrippa du Portus Iulius, sur les lacs Averne et Lucrin, ou encore, les travaux de renforcement des rives du Tibre, entrepris sous Auguste.

	Nam sicuti arboribus folia modo decidunt, modo renascuntur pro diuersa temporum ratione, ita etiam uerba, alia quidem intereunt et abolentur, alia uero rursus enascuntur et florescunt. Quid uero mirum, si hoc contingit ? Nam ipsimet homines morti addicti sunt et res ipsae etiam naturales mutationem et interitum patiuntur. Saepe uidere est, ubi terra erat, eo mare influxisse, et rursus, ubi aquosae erant paludes, ibidem desiccatis aquis, opimos, ac feraces esse agros, arationi et sationi aptos. Fluuiorum quoque cursus saepe mutantur, et alio decurunt alueo, siue in sponte fiat, siue hominum labore et opera, qui, quod uiderent eorum inundatione segetes perimi et arua praerodi, alio magna ui aquarum fluxum impulerunt.
	7. *Flo.* : decurunt *Bas.* : decurrunt

	Or, si la nature connaît de si grands changements et de si grandes vicissitudes, qui serait en droit d'espérer que l'aspect de la langue latine soit toujours le même et que sa beauté ne disparaisse jamais ? Il en va bien sûr autrement. En effet, beaucoup d'expressions qui étaient depuis quelque temps tombées en désuétude, retrouveront leur ancienne dignité. Beaucoup, aussi, qui sont aujourd'hui tenues en haute estime, commenceront à être méprisées, comme le veut l'usage lui-même qui est, en quelque sorte, l'arbitre et le maître suprême du langage, qui prescrit aux hommes, en fonction de son bon vouloir, la norme régissant chaque expression. Voilà ce que nous avions à dire concernant la création des mots nouveaux, sujet sur lequel ces poètes ignorants, parce qu'ils pensaient que tout, sans exception, leur était permis, se trompaient complètement. [*A.P.* 60-72]

	Quod si in his rebus tanta mutatio et uicissitudo est, quis sperare debeat sermonis Latini eandem semper fore speciem et eius uenustatem nunquam interituram ? Res quidem aliter sese habet, nam multae dictiones, quae iam obsoletae erant factae, rursus pristinam acquirent dignitatem. Multae quoque quae nunc in magno sunt honore, contemni incipient, sic uolente ipso usu, qui arbiter est ueluti quidam et summus magister loquendi, et normam pro suo arbitratu hominibus singularum dictionum praescribit. Atque haec quidem a nobis hactenus dicta sint de uerborum innouatione, in qua imperiti illi poetae, quod nihil non putabant sibi licere, ualde decipiebantur.

5 10	Or, ils ne commettent pas une faute moins grave ces mêmes poètes qui, alors qu'ils écrivent les hauts faits des grands rois et des grands généraux en temps de paix comme en temps de guerre, usent d'un tout autre mètre que celui dont il convient d'user. Or, s'ils ignoraient quel mètre utiliser, ils avaient toutefois pu l'apprendre d'Homère, le plus admirable de tous les poètes **[1]**, qui le premier a montré quel était le mètre à utiliser pour raconter les guerres, à savoir : l'hexamètre héroïque qui convient bien à ce genre poétique parce qu'il possède beaucoup de poids et de puissance, ainsi que l'enseigne Aristote lui-même dans sa *Poétique* **[2]**. [*A.P.* 73-74]
	1. Dans le commentaire à Aristote, Robortello insiste sur le génie homérique et sur la perfection des œuvres épiques qu'il a engendrées : « *Quanto enim quisque ab instituto et forma Homerici poëmatis longius discedit, tanto ille longius abest a summo artificio.* » (*Flo.* p. 274, *Bas.* p. 239, SPB p. 1161). **2.** Dans la *Poétique*, Aristote explique que si l'hexamètre convient si bien à l'épopée, c'est parce que c'est le mètre « le plus grave » et « le plus ample » (ce que Robortello traduit ici par « *multum in se ponderis et firmitatis habet* ») : « *Τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν* » (« Quant au mètre héroïque, l'expérience montre qu'il convient bien à l'épopée. En effet, si quelqu'un employait pour faire une imitation narrative, un autre mètre déterminé ou bien plusieurs mètres, on verrait que c'est choquant ; c'est que le mètre héroïque est le mètre le plus grave et le plus ample »), (Aristote, *Poétique* XXIV, 1459b). Dans son commentaire à Aristote, Robortello souligne l'expression « *Ἀπὸ τῆς πείρας* » (« *par expérience* »). C'est l'expérience qui permet aux hommes de savoir de quel type de mètre user en fonction du sujet traité : « *Experientia igitur magistra didicerunt homines, uel hoc, uel illud metrorum genus addiuersa poëmata accommodare. Sic quoque intellexerunt non alio metro melius resestas tractari posse quam hexametro* », (*Flo.* p. 277, *Bas.* p. 242, SPB p. 1173).

	Non minus uero peccant iidem poetae qui, cum res gestas magnorum regum et ducum pace belloque scribant, alio quouis utuntur metro quam quo uti decet. Quod si id ignorabant, discere tamen poterant a praeclarissimo omnium poetarum Homero, qui primus monstrauit quo metrorum genere bella possent describi, heroo scilicet et hexametro, quod ideo huic poematum generi aptum est, quia multum in se ponderis et firmitatis habet, sicuti etiam praeclare docet Aristoteles in *Poetica*.
	6 Arist. *Poet.* 1459b 31-37

	Or, cela procède du meilleur raisonnement qui soit, car chaque genre de poème détient en propre les pieds et les mètres qui conviennent à sa réalisation, conformément à la matière des sujets qu'il traite. C'est pour cette raison qu'autrefois c'est en vers élégiaques qu'on a commencé à composer les chants funèbres et les lamentations **[1]**. Cependant, par la suite, on a inclus dans ce genre de mètre des amours et des badinages, si bien qu'il est désormais aisé d'observer quelle est la matière qui convient aux vers élégiaques **[2]**. Certes, si on me demande qui les a inventés, je confesse en toute sincérité l'ignorer. En effet, de ce sujet, les grammairiens débattent encore et la dispute n'est toujours pas tranchée **[3]**. [*A.P.* 75-88]
	1. Dans son *explicatio* sur l'élégie, Robortello note qu'aucun type poétique n'a connu plus de transformations que l'élégie. C'est pourquoi il est difficile de lui attribuer une matière et de l'inscrire dans un genre poétique : « *nam nullum poema plures mutationes recepit, quam Elegia ; atque ideo difficile est, ei certam attribuere, aut ad genus aliquod Poematis redigere, ni si prius omnia distinguantur ; ac separentur* », (F. Robortello, *Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum quae ad elegiae antiquitatem et artificium spectant*, Florence, 1548, p. 59). Robortello rapproche l'élégie de l'aulétique, soit l'« art de la flûte ». Il explique que les Anciens usaient, pour la fête d'Adonis, d'une flûte qui émettait un son plaintif, la « *Tibia Gingrina* », de « Gingras », qui était le nom attribué à Adonis en Phénicie. Selon Robortello, l'élégie doit donc son caractère plaintif et funèbre à cette partie de l'aulétique : « *Quatenus igitur lugubris Elegia, ac funebris, ad eam auletices partem debet referri* » (*Ibidem*, p. 59). Il est à noter que, sur l'art de la flûte, Robortello développe tout un exposé dans ses *Explicationes* à la *Poétique* (*Flo.* p. 8, *Bas.* p. 7, SPB p. 56-58). **2.** « *Elegia postremo amoribus, querelis, ac delitiis amantium uidetur destinata* », (F. Robortello, *Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum quae ad elegiae antiquitatem et artificium spectant*, Florence, 1548, p. 61). **3.** Dans son petit traité sur l'élégie, Robortello précise que la Souda indique que l'indentité de l'inventeur de l'élégie demeure incertaine : « *nam et Suidas ambigit a quo primum inuenti fuerint ; undeque ita dicti* » (*Ibidem*, p. 61).

	Atque id sane optima factum est ratione. Nam singula poematum genera proprios habent numeros et metra, quibus proferri debent, pro materie earum rerum de quibus agitur. Hinc factum est ut olim elegis uersibus lugubres naeniae et querimoniae scribi coeperint. Tametsi postea amores et lusus quidam iocosi eo genere metrorum inclusi sunt, ut facile iam obseruare possit aliquis, quae materies elegis apta sit. Qui quidem si quaeras a quo primum inuenti fuerint, ignorare me ingenue fateor. Nam de ea re adhuc inter se certant grammatici et nondum lis est diiudicata.
	1 *Flo.* : sane ; *Bas.* : saue ‖ **4** *Flo.* : coeperint ; *Bas.* : caeperint

5	En ce qui concerne les vers ïambiques, dont les poètes ont usé autrefois, et Archiloque **[1]** surtout, pour l'invective (d'où le fait que ce vers soit appelé « ïambe », comme Aristote l'enseigne dans la *Poétique*) **[2]**, ils ont par la suite été adoptés par les poètes comiques et tragiques pour composer leurs pièces car, comme l'écrit également Aristote dans la *Poétique*, le rythme de l'ïambe est très proche de celui de la prose, et les hommes, dans leurs échanges de la vie quotidienne, produisent beaucoup d'ïambes sans y penser **[3]**. [*A.P.* 79-82]
	1. « *Tunc uero primum fortasse aliis appellabatur nominibus illud genus metri, sicuti aliquando scimus a numero pedum dictum δίμετρον, et Archilochium postea ab Archilocho poëta* », (*Flo.* p. 36, *Bas.* p. 31, SPB p. 175). **2.** Dans les *Explicationes* à la *Poétique*, Robortello explique que les ïambes n'ont pas toujours porté ce nom. L'appellation vient, selon lui, du verbe *iambizein*, qui signifie « invectiver » (et ce n'est pas le verbe *iambizein* qui vient du terme « ïambe », contrairement à ce qu'ont pu penser certains) : « *Postea inuentum est iambicum metrum, neque sane ab initio ita appellatum : postea enim hoc nomen inditum fuit, a uerbo antiquissimo quod in frequente erat usu deductum. Nam ueteres dicebant ἰαμβίζειν maledicere, et conuitiari. […] Est igitur iambus dictus παρὰ τὸ ἰαμβίζειν, non autem, quod fortasse putaret aliquis, ἰαμβίζειν παρὰ τῶν ἰάμβων* », (*Ibidem*). **3.** Aristote affirme, en effet, dans la *Poétique* (IV, 1449a), que le mètre ïambique est le mètre le plus approprié à la composition des dialogues théâtraux car les hommes en produisent naturellement beaucoup dans leurs échanges quotidiens. Comme le rappelle Robortello dans son commentaire à la *Poétique* (*Flo.* p. 44, *Bas.* p. 37, SPB p. 207), Aristote soutient la même idée dans la *Rhétorique* (III, 1404a 29-33). Dans le même passage de son commentaire à Aristote, Robortello corrige Pazzi, qui traduit « *λεκτικὸν* » (soit : « approprié à la conversation ») « par « *sermonibus aptum alternis* » (soit : « approprié aux dialogues »), qui se trouve aussi être l'expression employée par Horace au vers 85 de l'*A.P.* pour désigner les dialogues théâtraux. Il préfère traduire le terme grec par « *dictionalis* » (« approprié à la conversation », ou « conversationnel », comme le traduit S. Poujade-Baltazard), puisque les hommes produisent des ïambes dans leurs conversations quotidiennes : « *Illa uerba, μάλιστα γὰρ λεκτικὸν ἐστιν ἰαμβεῖόν, ita uertit Paccius : « maxime enim sermonibus aptum alternis iambicum est ». Recte quidem, sed sensus est, si ad uerbum referas, huiusmodi : iambus est maxime dictionalis, ut ita dicam, idest maxime et saepissime cadit in nostras dictiones, quas communicantes inter nos familiariter proferimus* », (*Flo.* p. 45, *Bas.* p. 39, SPB p. 209).

	Iambici uersus, quibus ante poetae usi sunt, et Archilochus in primis, ad maledicendum, unde et ipse iambus appellatus est, sicut in *Poetica* docet Aristoteles, aliquanto post asciti fuerunt a comicis et tragicis poetis ad sua poemata scribenda. Nam, ut etiam Aristoteles in *Poetica*, iambus proxime accedit ad solutam orationem, et homines inter se colloquentes in quotidiano conuictu multos sine ulla meditatione proferunt iambos.
	2 Arist. *Poet.* 1448b 28-33‖**4** Arist. *Poet.* 1449a 19-30

5 10 15	Par conséquent, puisque dans la comédie et la tragédie réside l'imitation d'une action produite par des hommes pendant qu'ils parlent entre eux **[1]**, on a eu besoin de ce mètre pour un tel genre de poèmes. De plus, ce mètre, bien qu'il ressemble à de la prose, surpasse toutefois la façon de parler populaire et prend un peu de distance avec l'usage vulgaire – car pour que quelque chose soit qualifié de poème, il est besoin non seulement d'imitation et de mètre. Ce n'est pas, certes, que le mètre, sans imitation, fasse le poète, mais il est néanmoins requis lui aussi, afin que le style ne soit pas trop prosaïque, comme Aristote semble l'indiquer encore dans sa *Poétique* **[2]**. [*A.P.* 79-82]
	1. Voir Aristote, *Poétique* VI, 1449b, 36-37 : « Comme d'autre part, il s'agit de l'imitation d'une action et que celle-ci suppose des personnages agissant », (« *Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων* »). **2.** Voir Aristote *Poétique* I, 1447b, 13-23. Robortello souligne dans son commentaire que c'est bien l'imitation qui fait avant tout le poème et non le mètre, et l'on commet une erreur si l'on qualifie de poètes ceux qui rédigent en vers des traités médicaux, musicaux et historiques, car ils n'imitent pas : « *Vulgi quidem opinio alia est : nam uulgus nihil putat sub poëseos nomine contineri quod non proferatur metris. Vnde epicos poëtas uocat qui hexametro utuntur, elegos qui elegis. Sed falso id opinatur, nam ex metris, non ex imitatione eos putat poëtas esse appellandos. Ex quo elicimus quartum conclusum, poëtas appellari ab imitatione, non a metro. Vnde patet uulgi error, quia eos appellat poëtas qui metris scribunt aliquid ἰατρικὸν, aut μουσικόν, aut ἱστορικόν, simplici utentes narratione et explicatione rerum. Nam ii poëtae non sunt appellandi quia non imitantur* » (*Flo.* p. 14, *Bas.* p. 12, SPB p. 83).

	Quoniam igitur in comoedia et tragoedia inest imitatio earum rerum quae ab hominibus fiunt, dum inter se colloquuntur, eo opus fuit metro in tali poematum genere. Adde quod metrum hoc, tametsi simile est solutae orationi, uincit tamen popularem illum loquendi modum, et aliquantulum a uulgari consuetudine recedit, ut enim poema aliquod dicatur, non tantum imitatione opus est, sed etiam metro. Non quidem quod metrum absque imitatione poetam ullum efficiat, sed et ipsum requiritur tamen, ne nimium soluta sit oratio, sicut etiam in *Poetica*, innuere uidetur Aristoteles.
	7. Arist. *Poet.* 1447b, 13-23

5 10 15	Les chants à la gloire des dieux et des héros conviennent très bien à la poésie lyrique, néanmoins il est permis d'en user pour célébrer celui qui, aux Jeux Olympiques, sort vainqueur de l'épreuve de lutte, de la course de quadriges, ou de la course à pieds. Avec ces vers, on peut aussi chanter les amours des jeunes gens et composer des chants joyeux **[1]**. Ainsi, voilà, selon nous, les distinctions à opérer et les choses à adapter les unes aux autres. [*A.P.* 83-85]
	1. On retrouve ici, en partie, la typologie de la poésie lyrique établie par le philosophe néoplatonicien Proclus (412 – 485 ap. J.-C.), telle que résumée dans le codex 239 de la *Bibliothèque* de Photius (v. 820 – v. 891). Selon Proclus, il existe quatre grands groupes lyriques : celui qui comprend les chants dédiés aux dieux, celui qui comprend les chants dédiés aux hommes, celui qui comprend les chants dédiés aux dieux et aux hommes, celui qui comprend les chants dédiés à certaines circonstances. Parmi les chants dédiés aux hommes, Proclus distingue, entre autres, les catégories suivantes, que l'on retrouve dans la liste fournie par Horace aux vers 83-85 et paraphrasée ici par Robortello : *encomia* (éloges), *epinika* (chants célébrants des victoires), *erotica* (chansons d'amour), *skolia* (chansons de table), (voir Photius, *Biliothèque*, Tome V : Codices 230-241, texte établi et traduit par René Henry, *Les Belles Lettres*, Paris, 1967).

	Lyrico poemati aptissime inseruntur deorum, et heroum laudes, nec non etiam iis celebrare licet, qui in Olympiis, aut cestu, aut quadrigis, aut cursu extiterit uictor. Possunt etiam hoc genere poematis amores iuuenum decantari, et lasciua carmina describi. Haec quidem, uti diximus, ita distinguenda sunt et singula singulis adaptanda.

5 10 15	Et si quelqu'un ne sait opérer ces distinctions, s'il mélange et confond tout à cause de son ignorance, il ne doit pas être mis au nombre des poètes. Et il semble qu'il faille d'autant plus détester ce genre d'individus qu'ils s'acharnent dans leur erreur et qu'ils préfèrent écrire de travers et défendre ce qui est mal plutôt que d'apprendre ce qui est bien. Les sujets comiques ne doivent pas être traités en vers tragiques ni, à l'inverse, les sujets tragiques en vers comiques : à chacun doit être attribuée la fonction qui est la leur **[1]**. [*A.P.* 86-92]
	1. Dans la mesure où, comme l'expose Aristote, la comédie imite des hommes inférieurs, au contraire de la tragédie qui imite des hommes supérieurs (*Poétique* II, 1448 a, 16-18), les sujets de comédie et de tragédie ne sauraient être traités au moyen du même *genus dicendi*. Dans ses *Explicationes* à la *Poétique*, Robortello invoque, dans le commentaire qu'il consacre au passage 1459b, 8-12, l'autorité de Cicéron et le traité *Du meilleur genre d'orateur* afin de soutenir l'argument selon lequel chaque genre poétique possède un *genus dicendi* qui lui est propre. Ainsi, utiliser des termes comiques dans une tragédie est une faute, et user de termes tragiques dans une comédie est déplacé. Et il en va de même pour tous les autres genres qui ont chacun un ton déterminé : « *Habent sane singula genera poëmatum suum peculiare dicendi genus. Hinc Cicero in libro* De Optimo genere oratorum *ait, si in tragoedia comicum uerbum ponatur, "esse uitiosum, et in comoedia turpe esse tragicum", eodemque modo "in caeteris suum esse cuiusque certum sonum, et quandam intelligentibus notam uocem*"» (*Flo.* p. 273, *Bas.* p. 238, SPB p. 1159). (En ce qui concerne le passage de Cicéron cité par Robortello, voir Cicéron, *Du meilleur genre d'orateur* I, 1.)

	Quod si quis haec distinguere nesciat, omniaque perturbet, atque commisceat sua inscitia, non debet is inter poetas connumerari. Atque eo magis sane hoc hominum genus detestandum uidetur, quia in suo errore pugnaces sunt maluntque perperam scribere et defendere ea quae praua sunt, quam discere id quod rectum est. Versibus tragicis res comicae tractari non debent, nec e contrario res tragicae uersibus comicis, sed et his et illis suus tribuendus est honos.

	Je ne nierai cependant pas que, de temps à autres, le langage, dans la comédie, prend de l'intensité et davantage d'ampleur, en particulier lorsque l'on met en scène un vieillard irascible qui s'emporte ou un soldat qui se vante de ses exploits **[1]**, et que, dans la tragédie aussi on use souvent d'un langage terre à terre et simple, semblable à celui du genre comique, surtout lorsque sont mis en scène des héros **[2]** écrasés par quelque calamité, souffrant et implorant de l'aide. Dans ce cas, en effet, on n'a aucunement besoin d'user d'un langage ampoulé et trop élevé. Du reste, les personnages ne bouleverseraient pas les âmes des auditeurs et ne paraîtraient pas dignes de compassion s'ils proféraient des paroles enflées et grandiloquentes – telles celles qui leur convenaient avant qu'ils sombrassent dans le malheur **[3]**. [*A.P.* 93-98]
	1. Robortello ne reprend pas l'exemple précis de Chrémès (*A.P.*, v. 94), personnage de vieillard qu'Horace tire de l'*Heautontimoroumenos* de Térence, mais évoque de façon plus générale deux des types de personnages propres à la comédie latine : le *Senex* (vieillard) et le *Miles gloriosus* (soldat fanfaron). **2.** Horace nomme deux héros tragiques : Télèphe et Pélée (*A.P.*, v. 96). Dans ses *Explicationes* à la *Poétique*, Robortello résume rapidement le mythe de Télèphe et précise que, dans l'*Art poétique*, Horace parle en même temps de Télèphe et Pélée, lesquels sont, à l'évidence, tenus pour des personnages tragiques et dignes de pitié : « *Satis enim patet illic accipi pro personis tragicis ac commiserabilibus* » (*Flo.* p. 136, *Bas.* p. 119, SPB p. 597). **3.** Ce passage consacré à la convenance du style poétique rappelle les propos d'Aristote dans la *Rhétorique* (III, 7, 1-3, 1408a).

	Non negarim tamen interdum sermonem in comoedia assurgere et pleniorem fieri, cum praesertim delitigantem aliquem senem iracundum, aut militem suas res gestas iactantem inducimus, in tragoedia quoque plerumque humilem et tenuem proferri orationem simillimam comicae, cum praesertim heroes calamitate aliqua pressi dolentes et opem implorantes inducantur. Tunc enim minime opus est uti turgido et nimis elato sermone, alioqui auditorum animos non commouerent neque commiseratione digni uiderentur, si inflata et grandia proferrent uerba, qualia ipsis conueniebant antequam in miseriam laberentur.
	5 *Flo.* : inducuntur ; *Bas.* : inducantur

	Quelqu'un pourrait me faire objection à cet endroit et me dire que, si cela advenait, seraient corrompues toute la grâce et toute la gravité du poème tragique, qui n'accepte rien qui ne soit grand et élevé. À cet homme, voici, pour ma part, ce que je pense devoir répondre : il ne suffit pas que les poèmes aient de la grâce et conservent leur dignité. En effet, ils doivent être imprégnés également de douceur et d'une certaine suavité, pour pouvoir faire dévier l'âme de l'auditeur sur quelque partie de leur choix. Car la nature a fait en sorte que les hommes soient remués par la même sorte de passion que celle qu'ils voient remuer celui qui parle. De là, il vient qu'ils rient en réponse à celui qui rit et qu'ils soient aussi prêts à pleurer en réponse à celui qui pleure **[1].** [*A.P.* 99-107]
	1. Dans les *Explicationes*, Robortello rapproche les vers 96-106 de l'*A.P.* de la *Poétique* XVII, 1455a, 30-33. Il explique que les paroles qui émeuvent le plus ne sont pas celles qui ont été façonnées par l'art mais celles qui ont été façonnées par la nature, car elles sont authentiques. Aussi faut-il au poète imaginer des paroles au plus près de la nature. L'imitation doit donc se faire conformément à la nature, sinon elle ne sera pas convenable, et le public ne sera pas touché. Il faut donc au poète lui-même adopter des attitudes naturelles (colère, tristesse, amour) s'il veut produire un discours naturel : « *Verba illa Aristotelis,* πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν λόγοι, *sunt diligenter perpendenda. Nam sensus est : ii sermones maxime persuadent, permouent, qui ab ipsa natura non ficti ab arte sed ueri proueniunt, aut si ab arte, proxime secundum naturam fuerint efficti. Si tales enim fuerint, non differunt a naturalibus. Naturales autem sermones tunc dicuntur cum proferuntur ab ipsismet hominibus qui sunt in calamitate positi et ea perturbatione agitantur : qui enim uacant aliqua perturbatione fieri non potest ut exacte in eo genere exprimant sermonem. Imitatio igitur perducit poëtam necessario ad habitus naturales suscipiendos, alioqui non recte imitari potest : nam iratus melius irati exprimet sermonem ac uultum, dolens dolentis et amans amantis.* » (*Flo.* p. 198, *Bas.* p. 173, SPB p. 847.)

	Obiiciat se mihi hoc loco aliquis et dicat, si id fiat, corrumpi omnem uenustatem et grauitatem poematis tragici, quod nihil nisi grande et elatum recipit. Huic ego ita respondendum puto non satis esse ut poemata uenusta sint et dignitatem suam seruent. Nam dulcedine quoque et suauitate quadam sunt conspergenda, ut possint auditoris animum inflectere in quamcunque uoluerint partem. Ita enim comparatum est natura ut homines eodem genere perturbationis moueantur quo illum moueri uident qui loquitur. Hinc fit ut ridenti arrideant et flenti flentes ipsi quoque praesto sint.

	Par conséquent, si, dans une tragédie, se trouve quelque héros qui, aussi élevée sa naissance soit-elle, veut faire verser des larmes aux autres et les pousser à la compassion, il doit assurément en premier pleurer et se lamenter, et le style dans lequel il s'exprime doit être tel qu'il apparaisse non pas impérieux, mais adouci, non pas élevé, mais terre à terre **[1]**, car s'il parle autrement que le réclame l'issue de son sort misérable, les spectateurs, ou bien ne prêteront pas grande attention à ses paroles, ou bien encore en riront. En effet, celui qui est mis à mal par une fortune contraire, outre le fait qu'il doit porter les marques de son affliction sur le visage, doit aussi avoir un langage qui exprime la tristesse et le chagrin. En revanche, à l'homme que la colère aura enflammé, il faut attribuer des paroles pleines de menaces. Aux hommes joyeux et qui veulent badiner vont bien les paroles enjouées et effrontées, tout comme aux hommes austères les paroles graves. [*A.P.* 99-107]
	1. On retrouve la même idée chez Pedemonte. À la comédie convient un style bas et à la tragédie, un style élevé, mais il arrive aux deux genres d' « échanger leurs vêtements » : « *Nam etsi paulo ante statuimus comoediam humili stilo ac uersu conscribendam tragoediamque sublimi et elato ; nihilominus materia, quae tractatur, quandoque cogit, interloquentiumque conditio, ut altera alterium uestem induat* », (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 15).

	Si igitur in tragoedia ullus est heros, quamlibet summo loco natus, qui alios ad fletum et commiserationem impellere uelit, ipsi nimirum est primum flendum ac lugendum, talisque eius debet esse oratio, ut non imperiosa, sed remissa, non elata, sed humilis appareat, quod si secus loquetur ac fortunae miserabilis exitus postulat, spectatores aut non satis attente audient, aut ridebunt etiam. Ei enim qui aduersa conflictatur fortuna, praeterquam quod uultu maestitiam prae se ferre debet, conuenit etiam sermo tristis ac lugubris. Homini uero qui ira fuerit succensus, sermo attribuendus est minarum plenus, iocosis hominibus et ludere uolentibus, lasciua ac petulca uerba competunt, sicuti seueris grauia.
	6 *Flo. :* debet ; *Bas.* : debeat ‖ **9** *Flo.* : seueris ; *Bas.* : saeueris

	Mais ces choses n'adviennent pas par hasard : ainsi l'exigent non seulement les règles de l'art, mais aussi celles de la nature. C'est la nature précisément qui façonne en premier le fond de l'âme humaine, et la pousse tantôt à tel comportement, tantôt à tel autre, selon que le sort a été favorable ou contraire. Il en résulte que les hommes sont ou bien transportés de joie, ou bien excités par la colère, ou encore qu'ils soient abattus sous le poids d'une profonde tristesse. En outre, c'est de ce genre d'affections de l'âme que provient la variété des discours car la langue est, pour ainsi dire, l'interprète de l'âme : tout ce que les hommes ont préalablement conçu par leur âme, la langue, par la suite, l'expose et le développe. Par conséquent, si la langue et le cœur ont été séparés, et si les mots ne semblent pas s'accorder avec les états et les affections les plus intimes de l'âme, **[1]** à juste titre tout l'auditoire devrait huer le poète et se moquer de cet homme qui, ignorant les règles de l'art, aura suivi une route et une méthode tout à fait contraires dans sa composition. [*A.P.* 108-113]
	1. Dans son commentaire à la *Poétique* XVII, 1455a, 30-33, afin d'illustrer la nécessité qu'il y a pour le poète à ressentir lui-même les émotions qu'il veut voir éprouvées par ses personnages, Robortello cite l'anecdote fameuse rapportée par Aulu-Gelle (*Nuits attiques* VI, 5) au sujet de l'acteur Polus se lamentant sur les cendres de son propre fils tandis qu'il interprète Électre se lamentant sur Oreste. Il cite aussi le passage du *Ion* de Platon dans lequel Socrate interroge Ion sur la nature et la provenance des émotions qui le bouleversent lorsqu'il déclame des vers (*Ion* 535 b 1-c 8), (*Flo.* p. 198-199, *Bas.* p. 173, SPB p. 849). On songe aussi à Cicéron, qui dit au sujet de l'orateur que, si l'on veut toucher son auditoire, celui-ci doit éprouver lui-même les divers sentiments qu'il veut susciter chez l'autre. Cicéron précise que si l'orateur devait feindre ces sentiments, il lui faudrait faire preuve d'un art plus grand encore : « *Neque fieri potest ut doleat is qui audit, ut oderit, ut inuideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum miseri.cordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator adhibere uolet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti uidebuntur. Quod si fictus aiquis dolor suscipiendus esset, et si in eius modi genere orationis nihil esset, nisi falsum atque imitatione simulatum, maior ars aliqua forsitan esset requirenda.* » (*De l'orateur*, II, 189).

	Neque uero haec temere fiunt. Nam ita postulat non solum artis, sed etiam naturae ratio. Natura enim ipsa primum intimos hominum animos effingit, et impellit modo ad hunc, modo ad illum habitum, ut ut res uel secundae fuerint, uel aduersae. Hinc fit ut aut laetitia euehantur, aut ira concitentur, aut graui aliquo maerore pressi iaceant. Porro ex huiuscemodi animorum affectionibus uarii existunt sermones. Lingua enim ueluti quidam interpres animi est et, quicquid animo prius homines conceperint, ipsa postea profert et explicat. Si igitur dissidium fuerit inter linguam et pectus, uerbaque non uideantur competere interioribus animorum habitibus et affectionibus, merito ab omnibus fuerit explodendus et ridendus ille poeta, qui artis huius ignarus longe diuersam secutus fuerit uiam et rationem in scribendo.
	7 *Flo.* : conceperint ; *Bas.* : cooperint

5	Mais, pour procéder comme il convient, outre qu'il faille avoir égard aux affections les plus intimes des personnages, il faut aussi prendre en considération la condition, les goûts, l'âge et la nation qui sont les leurs. En effet, c'est relativement à la variété de ces caractéristiques que se manifestent des caractères variés. Aristote traite encore abondamment de ce sujet dans sa *Poétique*, où il évoque les caractères des personnages et enseigne ce qu'il faut observer les concernant **[1]**. [*A.P.* 114-118]
	1. Robortello fait référence aux propos d'Aristote regardant l'*èthos* (traduit ici par « caractère ») dans la tragédie et les quatre buts que le poète doit viser le concernant : la qualité, la conformité, la ressemblance et la constance (*Poét*ique XV, 1454a, 1-13). Dans son commentaire à la *Poétique*, Robortello explique qu'il y a deux façons pour le poète de considérer les caractères : du point de vue de l'*habitus* (la « façon d'être »), comme l'expose Cicéron dans *De l'invention* (I, 24, 36) et du point de vue des *personis* (les personnages). Par conséquent, si les caractères sont considérés du point de vue de l'*habitus* par le poète, il s'agit de considérer le premier des quatre points, soit la qualité (le caractère est-il bon ou mauvais ?), ainsi que les points trois (la ressemblance) et quatre (la constance), car ils découlent de l'*habitus*. En effet, l'*habitus* étant invariable, les caractères se doivent d'être ressemblants et constants. Si, en revanche, le caractère est envisagé du point de vue du personnage, il s'agit de considérer le deuxième point (la conformité), qui ne peut être respecté qu'en référence à des personnages : « *In moribus poëtae quatuor sunt diligenter consideranda. Totidem autem, nec plura considerari oportere colligi potest hac enumeratione et methodo. Mores duplici modo considerantur a poëta, aut secundum habitum, quo modo etiam considerantur a philosophis : habitus autem est animi, ut Cicero libro primo* De Inuentione, *philosophorum atque Aristotelis in primis sententiam secutus ait, constans et absoluta aliqua in re perfectio […]. Vel mores (nam hic est alter modus) considerantur a poëta quatenus in personis insunt his uel his. Quatenus igitur primo modo considerantur mores a poëta, existit prima pars enumerationis, bonine sint an mali : hoc enim totum ab habitu prouenit. Rursus quarta pars enumerationis, itidem et tertia ex eodem primo modo existit. Nam cum habitus animi omnis sit constans, aequabiles similesque mores esse oportet : duo enim haec sunt separata,* τὸ ὁμαλόν, τὸ ὅμοιον, *ut postea dicemus. Quatenus autem secundo modo considerantur a poëta, existit secunda pars enumerationis, quam uocat Aristoteles* το ἁρμόττον *: hoc enim seruari non potest nisi ad personas respicias, uel has uel illas*. » (*Flo.* p. 165, *Bas.* p. 143, SPB p. 711 et 713). En ce qui concerne ce passage de la paraphrase, on perçoit, par ailleurs, la nette influence de Cicéron, confirmée par le commentaire à Aristote. On ne peut notamment s'empêcher de penser aux lignes consacrées par l'orateur romain aux *res personis adtributae* (« attributs des personnes ») du traité *De l'invention* : « *Ac personis has res adtributas putamus : nomen, naturam, uictum, fortunam, habitum, affectionem, studia, consilia, facta, casus, orationes*. » (Cicéron, *De l'invention* I, 24, 34). (Voir aussi *Rhétorique à Herennius* III, 10.)

	Hoc uero ut commodius fiat, praeterquam quod ad interiores animi affectiones rescipiendum est, personarum quoque conditio, studium, natio et aetas est consideranda. Nam pro harum rerum diuersitate diuersos quoque mores exsistere necesse est. De qua re copiose etiam Aristoteles agit in *Poetica*, ubi de moribus loquitur quidque in his seruandum sit docet.
	4 Arist. *Poet.* 1454a, 1-13

	Afin de rendre notre propos plus clair, voici quelques exemples : on fait parler un dieu **[1]** autrement qu'un héros, et un vieillard, bien autrement qu'un jeune homme encore dans la fleur de l'âge et bouillonnant de désirs. Bien différent est le langage qu'on doit prêter à une matrone, qui sera noble et puissante, et à une nourrice, qui doit avant tout apparaître serviable et pleine de zèle. De même, le marchand qui a traversé beaucoup de contrées étrangères use d'un langage différent de celui du paysan qui cultive ses champs. Différents encore seront dans leurs langages les Perses et les Macédoniens **[2]**, les Colchidiens et les Assyriens, les Thébains et les Argiens, et tous les autres hommes qui sont issus de nations ou de patries différentes. C'est pourquoi je conseillerais à ceux qui composent des poèmes de prendre beaucoup de soin lorsqu'ils façonnent des personnages, point que je pense devoir préciser pour qu'on me comprenne plus facilement. [*A.P.* 114-118]
	1. Dans son commentaire à la *Poétique*, Robortello cite le vers 114 de l'*A.P.* : « *Intererit multum, Dauusne loquatur an heros* » (*Flo.* p. 167, *Bas.* p. 146, SPB p. 723) et non « *Intererit multum, diuosne loquatur an heros* ». Dans le commentaire à Aristote, il s'agit donc de savoir si l'on fait parler un esclave ou un héros, et dans la paraphrase à Horace, si l'on fait parler un dieu ou un héros. **2.** À la liste d'Horace (*A.P.* v. 118) qui ne comprend que quatre nations (les Colchidiens, les Assyriens, les Thébains et les Argiens), Robortello en ajoute deux : les Perses et les Macédoniens.

	Atque id ut exemplis apertius fiat, aliter loqui inducitur deus aliquis et heros, multoque aliter senex ac iuuenis, qui adhuc florente sit aetate et cupiditatibus ferueat, longeque diuersus sermo attribui debet matronae alicui, quae nobilis fuerit ac potens atque nutrici, quae in primis sedula et officiosa effingi debet. Alio etiam utitur sermone mercator, qui multas per regiones peregre profectus fuerit, et rusticanus agrorum cultor. Dissimiles quoque erunt in sermone Persae ac Macedones, Colchi et Assyrii, Thebani et Argiui, caeterique, qui aut natione, aut patria inter se differunt. Quare ego scriptores poematum monuerim, ut in personis effingendis magnam adhibeant diligentiam, quod ut facilius intelligatur, ita puto distinguendum.

	De fait, le personnage que le poète fait parler ressortit à deux espèces : il est soit ancien, soit nouveau. J'appelle « ancien » celui qui auparavant aura souvent été mis en scène par d'autres poètes. Au contraire, est nouveau celui qui est mis en scène pour la première fois. À titre d'exemple de personnage ancien, il y a Achille. Achille, chez Homère, en premier, puis chez tous les autres poètes, est présenté comme irascible, ardent, infatigable pour entreprendre des travaux, inexorable, et doté d'un talent tel qu'il se veut au-dessus des lois et que, confiant dans la force de son corps et dans ses armes, il pense qu'absolument tout lui est permis. Médée, dans les tragédies des Anciens, est féroce et rude et, comme la désigne Euripide, « *μεγαλόσπλαγχνος* » **[1]**. Ino est plaintive, Ixion est perfide, Io est vagabonde, Oreste est affligé et tourmenté par les furies maternelles **[2]**. Voilà, en substance, ce que l'on peut dire du personnage ancien. [*A.P.* 119-124]
	1. « qui à l'âme altière », (Euripide, *Médée*, v. 109). **2.** Dans son commentaire à Aristote, Robortello établit un parallèle entre *Poet.*, XV, 1454a, 22-24 et *A.P.*, v. 119-124. Le poète qui fait parler un personnage ancien doit s'attacher au troisième des quatre points énumérés par Aristote dans la composition d'un caractère : la ressemblancee (*τὸ ὅμοιον*). Il s'agit d'exprimer le caractère du personnage comme il l'a été par les poètes qui ont précédé. La ressemblance se fonde donc sur la tradition (*fama*) établie. Le personnage devra, par conséquent, dire et faire ce qu'il a coutume de faire et de dire. Ainsi, Achille sera infexible, Ulysse, rusé, Médée, farouche : « *Si poëta effingit aliquam personam, debet quam maxime fieri potest effingere secundum simile. Simile autem tunc agnoscetur cum talia aget et dicet qualia homines iam sciunt ipsum agere solere et dicere. Exempli causa, receptu–m est in opinionem hominum Achilem inexorabilem esse, acrem : talis est igitur effingendus ; Vlyssem callidum esse ac uafrum : talis exprimendus ; Medeam ferocem : talis igitur exprimenda secundum simile.* » (*Flo.* p. 168, *Bas.* p. 147, SPB p. 727.)

	Persona, quae loquens inducitur a poeta, duplex est, aut uetus, aut noua. Veterem appello quae ab aliis poetis ante fuerit saepe inducta. Nouam uero, quae tunc primum efficta sit. Exemplum ueteris fuerit huiusmodi Achilles apud Homerum primum, deinceps apud alios omnes poetas iracundus, acer, impiger ad labores suscipiendos, inexorabilis, effingitur, eoque ingenio praeditus ut legibus se uelit esse superiorem, et robore corporis atque armis fretus, nihil non putet sibi licere. Medea in ueterum tragoediis ferox et aspera atque, ut Euripides uocat, « μεγαλόσπλαγχνος » ; Ino flebilis ; Ixion perfidus ; Io uaga ; Orestes tristis et furiis maternis exagitatus. Atque haec quidem de persona ueteri dicta sint.
	8 *Flo.* : μεγαλόσπλαχνος ; *Bas.* : μεγαλόσπλαγχνος

5	Mais si l'on façonne un personnage nouveau (ce qui arrive rarement dans les tragédies parce que, comme le dit Aristote, les personnages sont issus d'un petit nombre de familles **[1]**, et il est impossible d'inventer de nouveaux noms **[2]**, [*A.P.* 125-130]
	1. Aristote signale qu'à l'origine, les poètes traitaient toutes sortes de fables mais que, par la suite, seul un petit nombre de maisons fournit le sujet des meilleures tragédies, (Aristote, *Poétique* XIII, 1453a, 17-22). **2.** Ce ne sont pas exactement les propos d'Aristote, lequel dit, en effet, que pour des questions de vraisemblance, la tragédie utilise généralement les noms d'hommes ayant existé (*Poétique* IX, 1451b, 15-19). Il admet toutefois dans la suite du chapitre qu'il existe des tragédies dans lesquelles seuls un ou deux noms sont connus, les autres étant inventés, et qu'il se trouve même certaines tragédies, comme l'*Anthée* d'Agathon, dans lesquelles tout est inventé, les noms comme les faits, et qu'elles n'en sont pas moins réussies (*Poétique* IX, 1451b, 19-23). Robortello note d'ailleurs dans son commentaire à la *Poétique* que, si Aristote souligne que la tragédie s'attache à mettre en scène des personnages dont les noms sont connus, il présente néanmoins deux restrictions. La première restriction consiste en ce que certaines tragédies peuvent, en effet, donner à voir une action vraie, à laquelle prendront part à la fois quelques personnages aux noms connus et des personnages aux noms inventés, ces derniers participant de façon vraisemblable à l'action de la pièce. La seconde exception veut qu'il arrive parfois que tous les personnages soient inventés, ce qui est le cas des tragédies dont l'action ne s'inspire pas de la réalité et est conçue à partir du vraisemblable, comme les actions de comédies : « *Nunc exceptiones duas affert in medium Aristoteles per quas omnino probat in tragica fabula confingi nomina personarum, uel si fictae fuerint uel si omnino uerae sint actiones illae. Nam esto ueram aliquam esse actionem, non tamen omnia nomina uera apponentur quia, cum episodiis opus sit ad augendam fabulam, ea necesse est deduci ex uerisimili, confingique personas aliquas, quas credibile sit potuisse simul actionem illam agere […]. Exceptio prior est huiusmodi : in nonnullis tragoediis posse nos intueri, a ueteribus poëtis uno uero nomine aut duobus tribusue ad summum retentis, caetera confingi. Altera exceptio est omnia nomina personarum in tragoedia aliquando confingi : hoc uero fit in eo genere tragoediarum quae actionem continent non ueram, sed quae ex uerisimili fuerit conficta, quales sunt omnes actiones in comoediis. Probat uero Aristoteles hoc exemplo Agathonis poëtae, qui in tragoedia quam inscripsit ἄνθος omnia nomina confinxit.* » (*Flo.* p. 94, *Bas.* p. 82, SPB p. 421).

	Si uero noua effingitur persona (quod raro accidit in tragoediis quia, ut Aristoteles ait, paucarum familiarum sunt et nomina noua confingi non possunt,
	1 Arist. *Poet.* 1451b, 15-19

	mais se produit fréquemment dans les comédies car chacun peut, à son gré, aussi bien inventer une intrigue qu'inventer les noms de nouveaux personnages **[1]**), si cela vient donc à se produire, il faut bien veiller à ce que les caractères de ces personnages soient constants et observent ce qu'Aristote, dans sa *Poétique*, appelle « *τὸ ὁμαλόν* » **[2]**. [*A.P.* 125-130]
	1. Dans la *Poétique* (IX, 1451a, 36-38 – 1451b, 1-11), Aristote explique que le rôle du poète n'est pas, contrairement à celui de l'historien, d'exposer ce qui est réellement arrivé, mais de raconter ce qui pourrait arriver. Ainsi la poésie s'attache-t-elle à raconter le général, c'est-à-dire à dépeindre les actions vraisemblables et nécessaires de tel ou tel personnage, alors que l'histoire s'attache à raonter le particulier (ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé) **2.** Au chapitre XV de la *Poétique*, « τὸ ὁμαλόν », c'est-à-dire : « la constance », est le quatrième but que le poète doit viser lorsqu'il compose des caractères (voir note 1 p. 81).

	in comoedia uero frequenter : nam pro arbitratu suo unusquisque et argumentum comminisci et nouarum personarum nomina excogitare potest), si igitur hoc fiat, diligenter uidendum est ut mores earum personarum sibi constent et seruent eam quam Aristoteles in *Poetica* [ὁμαλίαν] uocat.
	4 Arist. *Poet.* 1454a, 1-13

	Il serait, en effet, regrettable et inapproprié qu'un personnage apparaisse dans les derniers actes d'une pièce différent de celui qui s'est produit sur scène depuis le début jusqu'au milieu. En vérité, il est beaucoup plus difficile de traiter une intrigue nouvelle et de façonner des personnages nouveaux que de s'inscrire dans les pas des poètes anciens. Il n'est personne qui ne puisse pas traiter avec bien plus de convenance et avec plus de facilité les sujets troyens exposés auparavant par Homère et en tirer des intrigues tragiques que présenter des sujets ignorés et jamais entendus auparavant **[1]**. [*A.P.* 125-130]
	1. Dans le commentaire à la *Poétique*, Robortello associe les vers 125-130 de l'*A.P.* au passage dans lequel Aristote explique que le poète ne peut modifier des fables traditionnelles (*Poétique* XIV, 1453b, 22-26). En effet, Clytemnestre doit être assassinée par Oreste, Ériphyle par son fils Alcméon. Modifier les événements (faire en sorte que ni l'un ni l'autre n'ait tué tué sa mère ou qu'il ait délégué le meurtre) serait une très grave erreur, car ce qui tient de l'action et du dénouement des histoires tragiques ne saurait être modifié. Le poète peut, en revanche, raconter d'une autre manière ce qui tourne autour de l'action et du dénouement. Il peut aussi modifier prologue, épisode, sortie et ce qui concerne le chœur : « *non oportere in fabulis tragicis immutari euenta, sed eodem modo esse narranda quo semel narrata fuerunt. Exempla sunt haec : Clytemnestra ab Oreste filio interfecta fuit, Eriphyle ab Alcmaeone ibidem filio. Qui secus narrare uoluerit, aut non ulciscendi patris causa utrunque matrem peremisse, aut non peremisse ipsos sed alios misisse qui perimerent, grauissime peccabit. Nam fabularum actionumque tragicarum constitutiones, quae semel receptae sunt, non debent immutari. […] Notandum uero quam ingeniose exempla illa protulerit Aristoteles in contextu. Sic : οἷον τὴν Κλυταιμήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος. Haec enim pauca uerba euentum tantummodo ipsum rei complectuntur actionemque exprimunt. Satis enim per hoc ostendit eam non esse immutandam, sed semper eodem euentu esse constituendam. Reliqua, quae circa actionem euentumque ipsius, si eo narres modo quo alter narrauit aut aliquanto secius, nihil refert. Imo prologum, episodia, exodum choricumque immutare licet pro arbitratu.* » (*Flo.* p. 156-157, *Bas.* p. 136, SPB p. 679.)

	Turpe enim fuerit et indecorum, si diuersa conspiciatur in extremis actibus ac ab initio processerit in medium. Multo uero difficilius est nouum tractare argumentum et nouas effingere personas, quam insistere ueterum poetarum uestigiis, nullusque est qui non possit aptius multo et facilius tractare res Troianas ante ab Homero descriptas et ex ipsis sibi desumere dramata tragica, quam proferre res ignotas neque prius auditas.

	Or, si un poète se refuse à faire ainsi sous prétexte qu'il pense ne pas tirer une gloire assez grande en reproduisant les fables tirées d'autres auteurs, je voudrais qu'il sache qu'il peut, de multiples façons, faire sienne une matière qui a été traitée par d'autres. [*A.P.* 131-135]
5	
10	
15	
20	

5 10 15 20	Quod siquis ideo nolit hoc efficere, quod putet non satis magnam sibi proponi laudem in exprimendis alienis fabulis, is sciat uelim posse multis quidem modis materiem, quae ab aliis fuerit tractata, propriam effici.

5	Et c'est ce qui arrivera, bien sûr, si le poète refuse de s'appesantir sur un point auquel celui qui a écrit avant lui a mis beaucoup d'application ; si, pareillement, il évite de tout transposer, élément par élément, comme un traducteur qui ne s'écarte jamais de ce que les autres ont écrit ; si, en outre, il ne pénètre pas lui-même dans des lieux étroits d'où, par la suite, il ne pourrait sortir et d'où il serait contraint, qu'il le veuille ou non, de reproduire les écrits d'un autre en les imitant, sans omettre un seul mot **[1]**. [*A.P.* 131-135]
	1. Dans son commentaire à Aristote, Robortello rapproche les vers 131-135 de l'*A.P.* de la *Poétique* XVIII, 7-9 : *Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην, καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ. Τοῦτο δέ, ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις* (« D'autre part, pour qu'on puisse dire qu'une tragédie est autre ou qu'elle est la même, rien n'égale la fable. Elle est la même quand il y a même nœud et même dénouement »). Robortello interprète ainsi ce passage assez obscur de la *Poétique* : étant donné que les Anciens ont composé un certain nombre de tragédies sur des sujets identiques, comme les titres de certaines pièces l'indiquent, il est légitime de se demander si ces pièces diffèrent les unes des autres ou si ce sont les mêmes. Or, il existe une méthode fiable à appliquer afin de le savoir. Ainsi, chaque fois que le nœud et le dénouement sont les mêmes dans les pièces que les poètes composent sur un même sujet, ces pièces sont les mêmes. Au contraire si le nœud et le dénouement de ces pièces diffèrent, on pourra considérer que ces pièces diffèrent les unes des autres, même si elles contiennent la même action : « *Posset ambigere fortasse aliquis, cum tam multae eiusdem argumenti apud ueteres extent tragoediae (nam Oedipodem, de fabula loquor, multi scripserunt, Aiacem, itidem Orestem et reliquas huiusmodi), discrepentne inter se an eaedem sint fabulae : nomen enim satis demonstrat esse easdem. Respondet Aristoteles certam quandam tradi posse normam et rationem qua cognoscat aliquis eademne sit an diuersa appellanda fabula. Est autem haec, et diligenter quidem obseruanda : quotiescunque eadem est connexio et solutio in fabulis diuersorum poëtarum, dicendum est easdem esse fabulas, neque inter se discrepare. Quotiescunque autem diuersa fuerit connexio et solutio fabularum, etiam si eandemcontineant actionem, diuersas esse fabulas dicemus* », (*Flo.* p. 214, *Bas.* p. 186, SPB p. 919 et 921). C'est la raison pour laquelle le poète ne doit pas renoncer à une action s'il constate qu'elle a déjà été traitée par un autre, mais il s'efforcera de la représenter différemment, en modifiant le nœud et la résolution. Le nœud contenant tous les épisodes de la pièce et la résolution contenant la sortie, le poète modifiera aussi les épisodes. Robortello conclut en affirmant que c'est ce que vise le précepte horatien énoncé dans l'*Épître aux Pisons*, v. 131-135 : « *Sin autem cognoscet ab aliis fuisse tractatam eandem actionem, non continuo reiiciet actionem illam, sed dabit operam ut exprimat diuerso modo mutans connexionem et solutionem. Connexio quippe fabulae, uti ante demonstratum fuit, omnia complectitur episodia, solutio quoque exodum continet : necesse est igitur diuersam quoque existere tragoediam mutatis episodiis. Huc spectat Horatiana illa praeceptio in* Epistola ad Pisones », (*Flo.* p. 214, *Bas.* p. 187, SPB p. 921).

5 10 15 20	Atque id sane continget, si poeta noluerit immorari ei rei, in qua ille, qui prius scripsit, multum operae posuit. Si neglexerit itidem singillatim omnia uertere, tamquam interpres qui ab aliorum praescripto nunquam discedit, si praeterea seipsum non intruserit in angustias unde exilire postea non possit et cogatur, uelit, nolit, aliena scripta exprimere imitando, ne uno quidem praetermisso uerbo.

	Il lui sera aussi très avantageux de ne s'être pas lié, dès le début du poème, par quelque promesse grandiose et boursouflée, à exposer le sujet dans sa totalité. En effet, celui qui, dès le début de son ouvrage, aura fait, avec une emphase magnifique, des promesses excessives, ne peut manquer de les négliger sans qu'on le lui reproche grandement. De ce défaut souffrit autrefois le poète Antimaque, dit « le Cyclique » **[1]**, qui commença ainsi son poème : « Je chanterai la fortune de Priam et une guerre illustre. » Pourquoi, en effet, est-il besoin d'ouvrir si grand la bouche ? Qu'a-t-il enfin à exposer, cet excellent homme, qui puisse égaler des paroles si boursouflées ? [*A.P.* 136-138]
	1. Antimaque de Téos, dit « le Cyclique » (VIIIe siècle av. J.-C. ?), poète à qui est parfois attribuée une épopée désormais perdue inspirée du cycle thébain : *Les Épigones*. L'interprétation de Robortello est l'une des quatre interprétations du vers 136 proposées par Acron dans son commentaire à *l'A.P.* : « cyclique » désignerait soit un poète qui ne sait pas varier l'ordre, soit un poète qui colporte ses chants, tel un forain, soit un nom propre (celui d'Antimaque, dans ce cas). Sinon, le terme peut aussi renvoyer aux poètes qui vont récitant autour des cités, (« *Cyclicus poeta est, qui ordinem uariare nescit, uel qui carmina sua circumfert, quasi circumforaneus. Aut nomen proprium Cyclicus, et significat Antimachum poetam. Aliter Cyclici dicuntur, qui circum ciuitates eunt recitantes* »), (Pseudo-Acron, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 249). Selon C. O. Brink, au vers 137, Horace aurait transposé en latin le premier vers d'une épopée cyclique désormais perdue (voir *The Ars Poetica*, II, Cambridge, 1971, p. 214).

5 10 15 20	Optimum quoque fuerit si, ab ipso statim initio poematis, se pollici ratione aliqua grandi et inflata non obstrinxerit ad omnia persequenda, qui enim sub exordium operis turgide ac magnifice nimium aliquid fuerit pollicitus, non potest id sine magna reprehensione praetermittere. Quo uitio olim laborauit Antimachus poeta, cognomento « Cyclicus » dictus, qui ita exorsus est : « Fortunam Priami cantabo et nobile bellum. » Quid enim tanto erat opus hiatu aut quid tandem praestiterit uir hic egregius, quod tam inflatis uerbis par esse possit ?

	On considérera comme tout à fait vrai ce que rapporte le vieil adage qui veut qu'une minuscule souris soit née d'une montagne, adage qui ne pourrait être rétorqué de manière plus convenable à un poète de la sorte, et qui fut autrefois prononcé en ces termes par le roi Tachos au sujet d'Agésilas : « Une montagne entra en travail. Zeus s'en effraya, mais elle accoucha d'une souris » **[1]**. Combien plus gracieuse et plus respectable est la façon dont Homère, certainement le premier de tous les poètes, a commencé, lui qui, sans rien entreprendre inconsidérément, use de ce ton modeste dans son prélude : « Dis-moi, O Muse, l'homme qui, après la prise de Troie, vit les coutumes de bien des hommes et leurs cités » **[2]**. Dans ce prélude si modeste, qui ne verrait pas quel est le génie de ce poète très savant et avec quel à-propos il a tout mis en mouvement ? [*A.P.* 138-142]
	1. Athénée de Naucratis raconte que Tachos, roi d'Égypte (IVe s. av. J.-C.), obtint des Lacédémoniens des troupes pour défendre son pays contre les attaques des Perses. Ces troupes étaient commandées par Agésilas. Selon Athénée, Tachos, constatant la petite taille d'Agésilas, se moqua de lui en citant la fable de la montagne qui accouche d'une souris, ce qui mit Agésilas fort en colère. (Athénée, *Deipnosophistes* XIV, 1). **2.** Transposition en latin des trois premiers vers du chant I de l'*Odyssée* d'Homère.

	Plane, quod in ueteri adagio circumfertur, uerum esse perspicietur, ex montium partu murem nasci exiguum, quod non minus apte in huiusmodi poetam retorqueri poterit, ac olim a Tacha rege in Agesilaum dictum fuit his uerbis : « ὤδινεν ὄρος, Ζεὺς δ᾽ ἐφοβεῖτο, τὸ δ᾽ ἔτεκεν μῦν ». Quanto uenustius et uerecundius exorsus est Homerus, omnium poetarum facile princeps, qui, cum nihil moliretur impudenter, hoc leni usus est principio : « Dic mihi musa uirum, captae post tempora Troiae Qui mores hominum multorum uidit et urbes. » In hoc tam leni exordio, quis non perspiciat quale sit doctissimi poetae ingenium, quam prudenter omnia egerit [?]
	4 Athénée, *Deipnosophistes* XIV, 1 ‖ **5** *Flo.* impudentur ; *Bas.* : impudenter ‖ **10** *Flo.* ; *Bas.* :

	En effet, il ne songeait pas à faire sortir de la fumée d'un éclair, mais la lumière de la fumée, de sorte que si, par la suite, il avait à lancer un trait brillant, il affectât les âmes des auditeurs d'une plus grande volupté, qui aurait, à l'inverse, été complètement anéantie par une promesse vaine et enflée. De là, il faut voir avec combien de grâce, en allant pour ainsi dire, au-delà des espérances de ses auditeurs, il parle d'Antiphatès, de Charybde et Scylla, du Cyclope et d'autres individus de cette sorte **[1]**. Et il ne fait pas remonter son récit au tout début de l'intrigue. En effet, lorsqu'il parle du retour de Diomède **[2]**, il ne commence pas à la mort de Méléagre, et pour raconter la guerre de Troie, il ne remonte pas à l'accouchement de Léda, mais il se hâte toujours à grand pas vers la fin et il commence l'exposé des actions intermédiaires, comme si son auditeur connaissait le sujet de ses devanciers. Ce qu'il sait ne pouvoir recevoir d'ornements ni être rendu brillant sous son trait, il le laisse de côté. En effet, il voyait qu'il ne devait pas s'appesantir sur les détails les plus minuscules. [*A.P.* 143-150]
	1. Épisodes célèbres de l'*Odyssée* d'Homère. Sur Antiphatès et les Lestrigons : voir *Odyssée* X, v.80-134 ; sur Charybde et Scylla : voir *Odyssée* XII, v. 201-259 ; sur le Cyclope : voir *Odyssée* XII, v. 170-566. **2**. Au sujet du retour de Diomède en Argolide : voir Homère, *Odyssée* III, v. 180-182.

5 10 15 20	Non enim cogitabat ex fulgore fumum, sed ex fumo lucem dare, ut siquid speciosum postea deprompturus esset, maiore animos audientium uoluptate afficeret, quae alioqui prorsus fuisset sublata ab inani aliqua et turgida pollicitatione. Hinc cernere est quanta cum uenustate, quasi praeter omnem spem audientium narret de Antiphate, Scylla et Charybdi, de Cyclope et aliis huiusmodi. Nec suas narrationes ab ultimo repetit initio rerum. Nam, cum de reditu loquitur Diomedis, non orditur ab interitu Meleagri, Troianum uero bellum descripturus non repetit a Ledae partu, sed pleno semper gradu ad exitum festinat, et medias ipsas res aggreditur exponendas, non secus ac si ex prioribus auditori notae essent. Quae uero uidet ornatum recipere non posse nec sua tractatione illustrari, praetermittit. Nam in minutissimis quibusque rebus uidebat sibi non esse immorandum.

5	Mais quand il écrit quelque mensonge, il le fait de façon très appropriée, car il mêle le faux au vrai, et prend bien soin que le milieu ne discorde pas du début, ou la fin du milieu, et il semble avoir fait exactement ce qu'a observé Aristote dans la *Poétique*, où il enseigne aux poètes comment s'y prendre pour exposer des mensonges au moyen d'un faux raisonnement **[1]**. [*A.P.* 151-152]
	« *Δεδίδαχε δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ. Ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ᾖ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος. Διὸ δεῖ, ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ᾖ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὂν παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν* », (C'est surtout Homère qui a appris aux poètes l'art des tromperies bien calculées. Je veux parler du faux raisonnement. Lorsque telle chose étant, telle autre est aussi, ou que tel fait survenant, tel autre survient aussi, les hommes, du moment que le conséquent est réel, se figurent que l'antécédent l'est aussi ; mais c'est là une tromperie. C'est pourquoi si l'antécédent est faux, mais qu'il y ait telle autre chose qui doive être ou se produire dans le cas où il est vrai, il faut joindre les deux ; car, parce qu'il sait que cettte autre chose est vraie, notre esprit en conclut à tort que l'antécédent est vrai) (Aristote, *Poétique* XXIV, 1460a, 18-25). R. Dupont-Roc et J. Lallot expliquent très bien ce concept du « faux-raisonnement » ou « paralogisme » dans leur édition de la *Poétique* : « De la relation « *A* entraîne nécessairement *B* », on conclut « *B* entraîne *A* », et le spectateur admet *A* sans s'interroger davantage ; c'est donc un moyen de faire passer un élément irrationnel sous le masque anodin du vraisemblable, sans que le spectateur y prenne réellement garde », (Aristote, *La Poétique*, Éditions du Seuil, 1980, note 7, p. 274-275). Selon Robortello, lorsqu'Aristote écrit qu'Homère était maître dans l'art de forger des mensonges en usant du paralogisme (ou faux raisonnement), il parle des discours dont usent les poètes pour obtenir un effet d'amplification. Les poètes s'attachent alors au vraisemblable et au probable plutôt qu'au vrai : « *Sed Aristoteles hoc loco, cum dixit Homerum docuisse quomodo apte per paralogismum mendacia confingi possent, intelligit tantum illud sermonis genus quo poëtae utuntur amplificationis gratia, ut rem augeant admirabilioremque faciant : discedentes enim a uero, uerisimilia captant et probabilia. Sed operae pretium fuerit exactius contextum declarare, appositis ad Aristotelis uerba exemplis, ut locus alioqui difficillimus apertissime intelligatur* », (*Flo.* p. 284-285, *Bas.* p. 248, SPB p. 1201 et 1203). Ainsi, lors de l'épisode du bain (Homère, *Odyssée* XIX, v. 467-475), la nourrice Euryclée reconnaît Ulysse grâce à la cicatrice qu'elle palpe en lui lavant les pieds. C'est donc à partir d'un indice probable que naît la reconnaissance : « *in lauacris apud Homerum in* Odyssea, *ubi Eurycleam facit agnoscentem Vlyssem ex cicatrice dum pedes lauaret, satis apparet ex probabili signo ductam agnitionem, ac ingeniose ab Homero fuisse confictam* » (*Flo.* p. 285, *Bas.* p. 248, SPB p. 1205).

	Iam uero si mendacium ullum profert, id aptissime facit. Nam falsa ueris miscet, diligenterque cauet ne medium a principio, aut finis a medio discrepet, atque idem plane fecisse uidetur quod Aristoteles in libro *Poetica* obseruauit, ubi docet quomodo mendacia a poetis per paralogismum proferri debeant.
	3 Arist. *Poet.* 1460a, 18-25

	Mais après avoir beaucoup parlé de ces sujets et nous être éloignés du propos tenu plus haut, il ne serait pas inutile que nous prescrivions, une fois démontrées les erreurs commises par les mauvais poètes, des règles de composition poétique solidement établies, et que nous fassions voir clairement, en quelques mots, ce qu'il faut observer dans un poème dramatique, et pas seulement dans un poème épique. S'il est donc un poète qui désire entrer dans les bonnes grâces des spectateurs, et qui désire, dans le temps de la lecture publique de son poème, leur arracher des applaudissements et des acclamations, il lui faut tout d'abord observer quelles sont les mœurs propres à chaque âge, afin de respecter dans la définition de tous les personnages qu'il met en scène, ce que les Grecs appellent « τὸ πρέπον » **[1]**. C'est pourquoi je n'hésiterai pas à expliquer brièvement chaque point, pour le bien de ceux qui composent des poèmes, comme le fait Aristote pour servir les besoins des orateurs, dans sa *Rhétorique à Théodecte* **[2]**. [*A.P.* 153-157]
	1. C'est-à-dire : « la convenance », équivalent grec du *decorum* horatien. Il s'agit ici de viser la conformité (*τὸ ἁρμόττοντα*), soit, selon Aristote, le deuxième but que doit se fixer le poète lorsqu'il compose des caractères (voir note 1 p. 81). Voir J. Bade : « *Si ergo uis de morari spectatorem delectatione et illecebra quadam audiendi usque ad finem fabulae : mores cuiusque aetatis sunt tibi notandi i.e. considerandi ut in carmine tuo obseruentur & decor est dandus i.e. decorum quod Graeci prepon uocant est adhibendum naturis mobilibus i.e. mutabilibus & annis i.e. secundum annos* », (*De arte poetica libellus*, Paris, 1503, p. 12 r°). **2.** En ce qui concerne le discours sur les mœurs correspondant à chaque âge, voir Aristote, *Rhétorique*, II, 12-14.

	Verum, postquam a superiore sermone digressi satis multa de his rebus diximus, non inutile fuerit, si demonstratis malorum poetarum erroribus, ipsis certam normam scribendi poematis praescripserimus, breuiterque declarauerimus, quid in dramatico poemate, non solum in epopoeico seruandum sit. Si quis est igitur, qui spectatorum gratiam inire, et plausum, atque acclamationem ab iis elicere in recitatione sui poematis cupit, debet is in primis singularum aetatum quales mores sint, obseruare, ut in omnibus personis describendis illud a Graecis appellatum τὸ πρέπον ubique exprimat. Non grauabor itaque breuiter singula explicare in gratiam eorum, qui poemata scribunt, sicut Aristoteles in *Rhetoricis ad Theodecten* oratorum commodis inseruiens explicat
	9 Arist. *Rhet.* II, 12-14

	Du garçon, qui est encore dans l'âge tendre, sans être cependant très loin de l'adolescence **[1]**, qui a aussi déjà appris à très bien s'exprimer, dont la démarche ne vacille pas, qui joue très volontiers avec ceux de son âge, qui est très facilement porté à la colère qu'il abandonne bientôt, dès qu'il a oublié l'injure reçue, et qui change d'heure en heure, de cet âge, assurément, Aristote ne fait aucune mention dans sa *Rhétorique* **[2]**, parce qu'il n'est pas propre aux orateurs de noter les mœurs d'un âge qui ne fait rien avec sagacité ou qui puisse donner lieu à un procès. Or, le poète explore chaque chose avec assez de minutie, et cependant, tout en s'appliquant à toutes avec soin, il ne prend pas en considération celles qui sont inutiles. En effet, à quoi bon observer le naturel ou les mœurs des tout petits enfants, dont il ne peut y avoir aucune imitation dans un poème, puisqu'on ne peut rendre leur langage dans la mesure où ils ne savent pas former les mots ? **[3]** [*A.P.* 158-160]
	1. Dans son commentaire à Horace, J. Willich dit que cet âge correspond à celui du *πάλλιξ*, soit celui du jeune garçon qui a grandi mais qui n'a pas encore atteint la puberté et que l'on appelle aussi *ἀντίπαις* (« qui n'est plus un enfant ») ou *μελλέφηβος* (« qui commence à atteindre la puberté ») : « *πάλλιξ, qui modice adoleuit, nodum tamen pubescens qui ab aliis ἀντίπαις ab aliis μελλέφηβος uocatur* », (J. Willich, *Commentaria in artem poeticam Horatii authore Iodoco Vuillichio Reselliano*, 1539, Strasbourg, p. 110). **1.** En effet, Aristote évoque les mœurs des jeunes gens (*Rhétorique* II, 12), des vieillards (*ibidem* II, 13) et de l'homme fait (*ibidem* II, 14), mais ne fait aucune mention de celles des enfants. **2.** Aux trois âges décrits par Aristote, Horace en ajoute un quatrième : celui de l'enfant qui sait parler et marcher (*A.P.*, v. 158-160). Dans son commentaire à Horace, Pedemonte explique que les enfants qui ne savent pas encore parler et font très peu usage de la raison ne peuvent être comptés au nombre des hommes : « *illi enim qui nondum fari queant, rationeque utantur minime, hominum numero nequaquam habendi* », (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 25).

	Puer, qui adhuc tenera est aetate, neque multum tamen ab adolescentia abest, qui et fari optime iam didicit, neque incessu uacillat, libentissime cum suis aequalibus colludit, et ad iram facillime irritatur, quam mox acceptae iniuriae immemor deponit, et in horas mutatur. De hac quidem aetate nullam Aristoteles in *Rhetoricis* facit mentionem, quia oratoris non est eius aetatis mores adnotare, quae nihil prudenter, aut quod in iudicium uenire possit, agit. Poeta uero minutius singula persequitur, nec tamen ipse, quamuis multum in omnibus elaboret, inania quae sunt, considerat. Quid enim attinet infantium naturam, aut mores obseruare, quorum nulla in poemate esse potest imitatio cum eorum sermo, quod uoces effingere nesciant exprimi non possit [?]
	5 Arist. *Rhet.* II, 12-14 ‖ **10** *Flo.* et *Bas.* : point-virgule

	Quant aux jeunes gens qui ont grandi et sont impubères, après qu'ils ont quitté la compagnie des maîtres d'école et qu'ils sont entrés dans un mode de vie libre, les voilà qui mettent tout leur soin et tout leur zèle à pratiquer l'équitation et la chasse, qui toutes deux ont des traits communs avec la guerre et les combats. Et, sur le gazon du Champ de Mars, ils s'exercent à la palestre, au disque, au javelot et au saut **[1]**. Ces mêmes jeunes gens se tournent facilement vers le vice et ne peuvent supporter ni conseiller, ni censeur, mais ils sont paresseux et lents quand il s'agit de préparer ce qui, semble-t-il, pourrait leur être utile un jour. Ils dilapident avec prodigalité le patrimoine acquis par leurs aînés, n'étant nullement portés à gagner de l'argent **[2]**. On remarque qu'ils sont souvent agités de très nombreux désirs, qu'ils ont un esprit et un souffle fougueux. Ils recherchent avec force une chose, mais rapidement, à cause de l'excessive inconstance de leur esprit, ils commencent à la mépriser et à la négliger. [*A.P.* 161-165]
	1. Pour Robortello, « *aprici gramine campi* » (*A.P.*, v. 162) renvoie au Champ de Mars. Néanmoins, certains commentateurs pensent que « *campi* » signifie plutôt « la plaine », et que « *aprici campi* » serait à comprendre dans le sens de « plaine découverte » (« *patenti campi* »), c'est-à-dire : « éclairée par le soleil », dans laquelle le jeune homme peut s'adonner à l'équitation et à la course. F. Pedemonte propose les deux interprétations dans son commentaire et cite le vers 59 de la septième épître du livre II d'Horace (« *et ludis et post decisa negotia campo* ») en appui à l'interprétation qui verrait dans « *campi* » une allusion au Champ de Mars, lieu d'entraînement pour les jeunes gens romains : « *Gaudet quoque aprico et patenti campo, in quo equitando cursandoque se oblectet (quamvis nonnulli proprie campum martium hic designari arbitrentur ; ut alias idem, et ludis, et post decisa negotia campo ; in quo uariis ludis ac certaminibus adolescentes Romani se exercere solebant)* » (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 26). **2.** À mettre en parallèle avec Aristote, qui explique que les jeunes gens n'ont pas l'amour des richesses car ils n'en ont pas encore éprouvé le besoin (*Rhétorique* II, 12, 1389 a 14-15).

	Iam uero iuuenes adulti, et impuberes, postquam a latere magistrorum discesserunt, liberamque inierunt uiuendi rationem, omnem suam curam et studium in equitatione et uenatione, quae duo speciem quandam similem bello et praeliis habent, ponunt**, e**t in gramine Campi Martii palaestra, disco, jaculo, et saltu se exercent. Iidem facile in uitium flectuntur, monitoremque et reprehensorem pati non possunt ; pigri uero ac tardi sunt in parandis iis, quae ipsis aliquando utilia esse posse uideantur. Rem a maioribus partam profundunt, pecuniae parandae minime intenti. Multis hos uideas semper agitari cupiditatibus, ferocique esse animo, ac spiritu ; uehementer aliquid appetere, quod cum fuerint adepti, mox prae nimia mentis inconstantia fastidire, ac negligere incipiunt.

	Quant à l'âge d'homme, auquel les désirs ont désormais cessé de bouillir, il poursuit des choses bien diverses. En effet, il s'applique à amasser des richesses pour en faire un usage prolongé **[1]**. Il s'applique aussi à obtenir la faveur des hommes, par quelque moyen que ce soit, comprenant quel appui solide s'est proposé à l'homme dans l'adversité s'il est abondamment pourvu en amis à qui il peut confier sa personne et ses biens **[2]**. Mais il a encore plus d'appétit pour les honneurs, et en rien il ne met un soin plus scrupuleux qu'à ne pas paraître inconstant. Il regarde comme infamant, en effet, le fait d'entreprendre quelque chose qu'il ne peut, par la suite, faire accréditer. [*A.P.* 166-168]
	1. Contrairement au *iuuenis* qui dilapide son héritage sans souci des dépenses (voir p. 109). **2.** La paraphrase de Robortello développe considérablement « *quaerit […] amicitias* » (v. 167). Le commentateur insiste fortement sur le caractère social et politique de l'*amicitia* telle que la concevaient les Romains de l'Antiquité. Le terme « *amicitia* » renvoyait fréquemment à l'idée d'alliance (entre hommes, entre nations, entre une nation et un homme). Au sujet de l'*amicitia* à Rome, voir P.A. Brunt, « *Amicitia* in the late Roman Republic », in *Proceedings of the Cambridge Phililogical Society*, Vol. 191, Cambridge, 1965, p. 1-20.

	Virilis autem aetas, in qua jam deferbuere cupiditates, longe diuersa sequitur, nam et diuitias in longos usus sibi parare studet, et gratiae hominum ineundae, quacunque potest ratione, intenta est, intelligens, quam firmum praesidium homini propositum sit in rebus aduersis, si amicis, quorum se fidei suaque credere possit, abundauerit. Honoris uero appetentior est, nullaque in re maiorem adhibet diligentiam, quam ut ne cui uideatur inconstans. Turpe enim putat aliquid committere, quod postea non probarit.

	Quant au vieillard, vu qu'il est désormais à l'âge du déclin, de nombreuses incommodités l'assaillent. Il ne sait pas profiter de ce qu'il a acquis ou, plutôt, pour parler plus juste, il ne le veut pas, se tenant à l'écart de ce bien comme si c'était chose sacrée, et il fait tout avec crainte. Une affaire, avant de la mener à bien, il la remet souvent à un jour plus lointain. Et, bien qu'il soit près de la mort, il est si loin de désirer mourir, qu'il espère même qu'il vivra de nombreuses années **[1]**. Il est pénible en société, d'humeur maussade, et trouve toujours de quoi se plaindre. Il se rappelle volontiers ce qui a été accompli jadis et toujours il fait l'éloge des moeurs de son temps tout en réprouvant la façon présente de vivre. Or, assurément, si avancer en âge et gagner en maturité est source de beaucoup de bienfaits pour les hommes, en revanche, l'âge déclinant et approchant de la vieillesse, non seulement emmène avec lui les bienfaits qu'il avait apportés, mais encore, afflige les hommes de nombreux désagréments et les accable de tourments surprenants. [*A.P.* 169-176]
	1. Paraphrase très développée de « *spe longus* » (*A.P.*, v. 172). On retrouve une interprétation similaire chez F. Pedemonte qui explique que, bien qu'il soit parvenu au terme de sa vie et qu'il ait déjà un pied dans la tombe, le vieillard espère une vie plus longue, et qu'il ne se trouve personne de si décrépit pour ne pas penser pouvoir vivre encore un an : « *nam quamuis ad exactam aetatem peruenerit, iamque sit capularis, bonam tamen uitae longioris spem habet, adeo ut nemo sit tam decrepitus, qui se annum non putet posse uiuere* », (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 27).

	Senem autem, utpote qui iam uergente est aetate, multa incommoda circumueniunt, rebus partis uti nescit, uel ut uerius dicam, non uult, ab ipsis tamquam a rebus sacris abstinens, omniaque timide agit, negocium aliquod, prius quam conficiat, saepe in longius differt tempus. Tantum uero abest ut, quamuis prope absit a morte, mori cupiat, ut etiam speret, se multos uicturum annos. In conuictu difficilis est, morosus, semperque habet in promptu de quo conqueratur. Rerum ante actarum libenter meminit, suaeque aetatis mores semper laudat, et reprehendit praesentem uiuendi rationem. Sed nimirum adueniens aetas, et ad maturitatem tendens multa affert hominibus commoda, decedens autem, et ad senectutem inclinans, non modo commoda aufert, quae attulerat, sed et multis incommodis homines afficit, mirisque quibusdam discruciat modis.
	5 *Flo* : conuictu ; *Bas.* : coniunctu

5 10 15 20	Voici donc le plus important de nos préceptes : puisqu'il regarde du côté des différents âges de la vie de l'homme, que le poète fasse très attention à ne pas attribuer au vieillard ce qui convient au jeune homme, et à ne pas imputer au jeune garçon ce qui semble convenir aux hommes d'âge mûr. En effet, nous devons toujours rechercher ce qui est lié à chaque âge et leur appliquer ce qui semble leur convenir. [*A.P.* 176-178]

	Summa igitur omnium praeceptionum nostrarum haec fuerit : quatenus ad uarias hominum aetates spectat, ut poeta diligenter caueat, ne ea, quae iuueni conueniunt, seni attribuantur, aut quae uirorum propria esse uidentur, puero mandentur. Semper enim ea, quae singulis aetatibus adiuncta sunt, sequi debemus, et ipsis, conuenientia assignare.

	Une autre chose que le poète tragique doit considérer attentivement, est que rien d'absurde ne se produise. De quoi s'agit-il ? Je l'explique rapidement. Une action est ou bien représentée sur scène par des acteurs, ou bien, s'étant produite hors-scène, elle est annoncée et exposée. Or, la nature a voulu que ce qui est entendu touche moins les esprits que ce qui est perçu par les yeux. En effet, les actions que nous percevons grâce à la vue sont portées à notre connaissance de façon plus précise et plus frappante que celles que nous percevons par l'ouïe. De fait, les premières étant placées devant ses yeux, le spectateur s'en saisit et en prend connaissance par lui-même. Mais les secondes, venues de l'extérieur, sont introduites de force, par les oreilles, dans notre esprit **[1]**. Le poète devra donc faire très attention à distinguer ce qui doit et ne doit pas être représenté sur scène. En effet, certaines actions doivent être dérobées aux regards dans les coulisses **[2]** et ne doivent pas être représentées sur scène. Et, pour que ces actions ne soient pas ignorées, bien qu'elles aient été soustraites aux regards, voici ce qui fut très opportunément imaginé par les Anciens : qu'elles soient racontées par quelqu'un après avoir été accomplies. [*A.P.* 179-184]
	1. On retrouve un développement similaire chez J. Bade qui explique que les choses vues émeuvent plus que celles qui sont entendues et que les yeux sont dits « fidèles » par Horace (*A.P.*¸v. 181) parce que nous savons avec plus de certitude ce que nous voyons que ce que nous entendons : « *plus etenim mouent quae uidentur quam quae audiuntur dumtaxat. Dixit autem fidelibus oculis quia certius scimus quae uidimus quam quae audiuimus* », (*De arte poetica libellus*, Paris, 1503, p. 12 v°). **2.** Certaines actions doivent se dérouler « *intus* » (*A.P.*, v. 182), soit en coulisse, c'est-à-dire : dans la *skénè*.

	Aliud quoque poetae scribenti tragoediam diligenter considerandum est, nequid absurdum fiat. Hoc uero quale sit, breuiter explico. Res aut agitur ab histrionibus in scena, aut intus acta nunciatur, atque exponitur. Ita autem comparatum est natura, ut minus moueant animos, quae audiuntur, quam quae oculis cernuntur. Certius enim, et expressius cognoscuntur ea, quae uisu percipimus, quam quae auribus. Illa enim ipsemet spectator sibi proposita arripit, atque cognoscit. Haec uero aliunde in animum per aures intruduntur. Debebit igitur attente operam dare poeta, ut internoscat, quae agenda, quaeue non agenda sint in scena. Nonnulla enim intus occultanda sunt, nec in scaenam promenda. Atque ut ne ignorentur, cum fuerint ex oculis sublata, peropportune hoc a ueteribus excogitatum fuit : ut ab aliquo narrentur, postquam acta sunt,

	En effet, l'humanité et la douceur des âmes ne supportent pas que Médée égorge ses fils en public ; ou qu'Atrée, homme très impie, fasse cuire devant tous le fils assassiné de son frère Thyeste, et le mette sous les yeux de son père afin qu'il en fasse son repas ; ou que Procné se couvre de plumes et se change en oiseau ; ou que Cadmus se change en serpent. En effet, si le poète montre ce genre de scènes qui débordent de cruauté au théâtre, outre le fait de heurter les coeurs des spectateurs par leur atrocité, elles seront, de surcroît, invraisemblables **[1]**. Il est donc inévitable que le poète apparaisse comme étant indigne de confiance et qu'il déchaîne les spectateurs contre lui. [*A.P.* 185-188]
	1. On comprend que les meurtres et le cannibalisme présents dans les mythes de Médée et Thyeste soient bannis de la scène à cause d'une cruauté excessive qui pourrait offenser les spectateurs. Toutefois, nulle cruauté dans les métamorphoses de Procné et Cadmus, qui appartiennent à la catégorie du merveilleux. Si Horace exige que les actions de ce type ne soient pas représentées à la scène, c'est probablement à cause de la difficulté technique qu'il y aurait à produire un effet qui ne suscite pas l'incrédulité du spectateur. Robortello commente le vers 189 de l'*A.P.*, dans son commentaire à Aristote, et explique que si, contrairement à l'épopée, la tragédie et la comédie tolèrent difficilement la manifestation du merveilleux, c'est parce que, au théâtre, l'imitation est celle de personnages qui agissent conformément à la nature. Si l'épopée peut évoquer le merveilleux (Circé, les sirènes, les Cyclopes), c'est parce qu'elle le fait via la narration. En revanche, le merveilleux ne peut faire l'objet d'une représentation théâtrale : « *Ratio uero haec afferri potest, quia in tragoedia et comoedia imitatio est hominum agentium aliquid secundum naturam. Epopoeia aliqua admittit, quale illud quod narratur de Circe, de Sirenibus, de Cyclopibus ; tragoedia haec non recipit, quia non δι᾽ἀπαγγελίαν, idest annunciationem, fit, sicut epopoeia : in annunciatione autem multa quamlibet θαυμαστά et praeter fidem hominum possunt narrari, quae alioqui agi ab agentibus coram spectantibus non possunt in scena* », (*Flo.* p. 87, *Bas.* p. 76, SPB p. 395).

	neque enim humanitas, et mollitudo animorum patitur, ut Medea coram populo filios suos trucidet ; aut Atreus uir maxime nefarius Thyestae fratris sui filium enectum palam coquat, et patri comedendum opponat ; aut Progne plumas induat, et in auem uertatur ; Cadmus autem in anguem. Si enim huiusmodi spectanda praebuit poeta in scaena, quae crudelitatis plenissima sunt, praeterquam quod illa sua atrocitate animos offendent spectatorum, haec quoque non erunt similia uero. Necesse est igitur, ut et nulla fide dignus appareat, et multum in se concitet spectatores.
	3 *Flo* : apponat ; *Bas.* : opponat

	Il est encore une chose à quoi le poète tragique doit prêter attention, si du moins il veut se ménager des éloges : il doit composer une pièce qui ne fasse ni plus ni moins de cinq actes. Ce sera, en effet, la longueur qui convient à celle-ci. Quant à ce qui concerne la machine depuis laquelle quelque dieu du ciel est introduit sur scène, il faut, bien sûr, savoir que c'est une habitude introduite par les Anciens qui pensaient qu'une pièce ne pouvait pas avoir un autre dénouement, à cause des très grands conflits et des très grands troubles qui, souvent, naissent parmi les hommes. Que celui qui voudra un exemple de ce procédé aille le chercher à la fin de l'*Iphigénie* d'Euripide, ou dans son *Hélène*. En effet, les divinités Minerve, Castor et Pollux y sont conduites par une machine pour la raison que nous avons exposée **[1]**. [*A.P.* 189-192]
	1. Athéna apparaît à la fin d'*Iphigénie en Tauride* (v. 1435-1474), pour protéger Iphigénie et Oreste dans leur fuite et les sauver de la vengeance du roi Thoas. Castor et Pollux apparaissent à la fin d'*Hélène* (v. 1642-1679), pour sauver la sœur du roi Théoclymène qui s'apprête à la tuer.

	Est et aliud, in quo uigilet oportet tragicus poeta, si modo sibi laudem parare studet, non enim decet pauciores, aut plures quinque actibus in fabula poni. Nam haec fuerit iusta ipsius magnitudo. Quatenus uero spectat ad machinam, e qua caelitus deus aliquis in scaenam ducitur, sciendum quidem est consuetudinem hanc a ueteribus introductam, qui putabant fabulam aliter solui non posse, propter maximas contentiones et turbas, quae saepe inter homines existunt. Huius rei exemplum qui uolet, sibi sumat ex Euripidis *Iphigenia*, sub finem, itidem in *Helene*. Nam Minerua, Castor, et Pollux dii per machinam inducuntur, ea ipsa de causa, quam diximus.
	3 *Flo* : caelitus ; *Bas.* : coelitus

5	Nous estimons donc que la machine ne doit pas être employée partout, mais seulement lorsqu'il s'est produit quelque chose qui ne peut être résolu par le travail et les efforts des hommes, et qui nécessite l'aide et la puissance des dieux. Aristote, cependant, dans sa *Poétique*, critique cette habitude dans sa totalité, et pense qu'elle doit être totalement bannie, d'un côté parce qu'elle va à l'encontre du vraisemblable, de l'autre parce qu'un poète doué doit mettre tout son soin à chercher le dénouement de sa pièce non pas en dehors de l'intrigue (car c'est là la marque de peu de talent), mais à partir de l'intrigue, précisément, ce qui semble avoir été observé scrupuleusement par Sophocle **[1]**. [*A.P.* 191-192]
	1. Aristote critique en effet l'usage de la machine : « *Φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν* », (« Il est donc évident que même les dénouements de fable doivent résulter de la fable même, et non d'une intervention divine comme c'est le cas dans *Médée*, et dans l'*Iliade* quand il est question de se rembarquer »), (*Poétique* XV, 1454a 35-b 2). Dans son commentaire à la *Poétique*, Robortello interprète ainsi ce passage : le poète qui aura su représenter les caractères de ses personnages conformément à la nature et au vraisemblable n'aura pas de difficulté à élaborer un dénouement, lequel résultera des caractères des personnages : C'est ainsi que le poète évitera l'écueil du dénouement par intervention divine, car l'*exodos* doit venir des caractères qui ont précédé et qui sont le plus adaptés au dénouement de l'histoire. S'il est impossible au poète de procéder ainsi, il lui faudra produire quelque chose de vraisemblable afin de le rattacher à ce qui a été dit auparavant, afin d'en déduire l'*exodos*. Il pourra introduire, par exemple, un personnage nouveau dont les propos puissent être rattachés à ce qui a été dit précédemment, comme le fait Sophocle dans son *Ajax* : « *Qui mores optime in personis exprimere scierit, aliosque post alios pro eorum natura ex uerisimili effingere, facile inueniet solutionem fabulae : tota enim pendet ex personarum moribus. Vitabitque erratum in quod saepe ueteres poëtae inciderunt, qui per machinam inducentes deos deasue soluunt fabulam, atque exodum, quae ultima est tragoediae pars, conficiunt. Nam solutio fabulae est ipsa exodus, seu exitus fabulae. Exitus uero debet deduci ex praecedentibus moribus, non quibusuis, sed qui magis accomodati ad soluendam fabulam uidebuntur. Quod si uideatur non posse deduci ex praecedentibus, ingeniosus peritusque poëta debebit excogitare aliquid uerisimile, quod cum iis quae ante dicta sunt sit coniunctum, quasi pars ex quo deducat exodum seu solutionem fabulae. Id uero fit multis modis, sed aliquando etiam inducendo in scenam personam aliquam quae ante non fuerit inducta, modo sit eiusmodi ut eius sermo propter aliquam probabilem causam coniungi cum aliis ante dictis possit. Exemplum huius rei peti potest ex Aiace Sophoclis* », (*Flo.* p. 176-177, *Bas.* p. 154, SPB p. 759). Cependant, contrairement à ce qu'affirme Robortello de manière quelque peu expéditive dans sa paraphrase, Aristote ne bannit pas totalement l'usage de la machine : il estime que le poète tragique peut en user pour faire évoquer par les dieux les événements qui se produisent en-dehors du drame, c'est-à-dire ; avant ou après celui-ci (voir *Poétique* XV, 1454 b, 2-8).

	Censemus igitur non ubique machinam adhibendam, sed tum solummodo, cum aliquid inciderit, quod labore hominum et industria confici non possit, deorumque ope ac potentia egeat. Aristoteles tamen in libro *Poetica* totam hanc consuetudinem reprehendit, putatque omnino esse e medio tollendam, tum quod praeter uerisimile fit, tum quod ingenioso poetae opera danda est, ut solutionem fabulae non extrinsecus, nam id parum artis in se habet, sed ex ipsamet fabula petat, quod uidetur diligenter a Sophocle seruatum.
	6 *Flo.* : nam in parum artis in se habet ; *Bas.* : (nam id parum artis in se habet)

5 10	Et ce n'est pas moins une question d'art, encore, qu'un quatrième personnage prenant part aux dialogues parle peu. En effet, comme l'écrit Julius Pollux dans son quatrième livre **[1]**, si un quatrième acteur prononce quelque chose, cela s'appelle un « παραχορήγημα » **[2]** et, puisque le choeur fait partie des tragédies, dans son cas aussi le poète fera en sorte que tout paraisse avoir été fait avec le plus grand art. [*A.P.* 192-194]
	1. Voir Julius Pollux, *Onomasticon* IV, 15, 110. **2.** En ce qui concerne les représentations dramatiques, à Athènes, la tradition veut que le nombre d'acteurs ait normalement été limité à trois. Cependant, il arrive que certaines pièces en requièrent un quatrième (c'est le cas, par exemple, pour le rôle de Pylade dans les *Choéphores* d'Eschyle ou pour celui de Lampito dans *Lysistrata*, d'Aristophane, pour citer une comédie). L'interprétation de « *nec quarta loqui persona laboret* » (v. 192) par Robortello rejoint celle de certains des commentateurs qui l'ont précédé : si le poète fait intervenir un quatrième personnage, celui-ci doit peu parler. C'est la lecture qu'on retrouve par exemple chez Acron : « *quarta personam quando inducimus, aut non omnino loqui debet, aut pauca* », (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 253), ou chez J. Bade, qui précise que c'est parce qu'il faut éviter qu'un dialogue confus rende la compréhension difficile : « *Nec quarta persona laboret i.e. conetur cum difficultate intelligendi loqui in eadem scaena hoc est in una eademque scaena licet complures personae esse possint raro plures quam tres loquentur : quod si quarta loquatur id admodum parte faciat : ne confusio loquentium difficultatem intelligendi pariat* », (*De arte poetica libellus*, Paris, 1503, p. 13 v°). (Sur la notion de *parachoregema*, voir K. Rees, « The Meaning of *Parachoregema* », in *Classical Philology*, vol. 2, n°4, The University of Chicago Press, 1907, p. 387-400, et O. Milllet, « Les premiers traicts de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art Poétique* d'Horace (1550-1554) », in *Études françaises*, vol. 44, n° 2, Université de Montréal, 2008, p. 21-22.)

	Non minimum quoque ad artem spectat, ut quarta persona, quae in collocutionem uenerit, pauca loquatur. Nam sicuti scribit Iulius Pollux libro IV, si quartus histrio aliquid profert, idipsum « παραχορήγημα » uocatur, et quoniam in tragoediis inseritur chorus, huc quoque operam suam conferet poeta, ut omnia summo artificio facta uideantur.
	2 Julius Pollux, IV, 15, 110

5	Le chœur doit jouer le rôle d'une sorte de conseiller et de guide **[1]**. Il doit faire voir ostensiblement noblesse et constance en toute chose, telles qu'elles conviennent principalement aux hommes énergiques **[2]**. Il faut, avant tout, éviter qu'il chante dans les entractes quelque chose qui ne soit pas en cohérence avec l'intrigue et qui n'ait pas de rapport avec ce que les personnages du drame se sont proposé de mener à bien depuis le début **[3]**. [*A.P.* 193-201]
	1. La lecture du commentaire à la *Poétique* montre que la leçon du manuscrit utilisé par Robortello indiquait, pour le vers 193, non pas : « *actoris partis chorus* », mais « *autoris* » : « *Omnia haec chori officia latissime persequitur Horatius in Epistola ad Pisones, cum ait : « Authoris partes chorus » et quae sequuntur* », (*Flo.* p. 220, *Bas.* p. 192, SPB p. 945). Ainsi, pour le commentateur, le chœur ne doit pas jouer le rôle d'un acteur mais celui de l'auteur. Dans son commentaire à Aristote, Robortello renvoie le lecteur au commentaire des vers 193-201 qu'il avait déjà développé dans le premier livre de ses *Annotationes* aux auteurs grecs et latins (*Flo.* p. 220-221, *Bas.* p. 192, p. SPB p. 947). Dans ses *Annotationes*, Robortello explique que l'on peut interpréter « *Authoris partes chorus […] defendat* » de deux façons différentes. On peut comprendre que le chœur se substitue au poète qui n'a pas droit à la parole dans la tragédie, et cela pour proférer certains propos qui sembleraient devoir l'être par le poète (« *uel ut dicat, chorum exsequi partes poetae, qui cum in dramatis tragicis nihil relinquatur loci si quae tamen dici uideantur debere a poeta, id proferatur a choro* », *Francisci Robortelli Vtinensis Variorum locorum annotationes tam in Graecis quam in Latinis auctoribus*, Paris, 1544, p. 19-20). On peut aussi comprendre, et c'est selon Robortello une meilleure interprétation, qu'il s'agit pour le chœur de jouer le rôle du poète, c'est-à-dire : de convaincre les personnages d'accomplir une action ou de les en dissuader (« *uel, quod magis probo, ut vhorus exsequatur parter authoris, id est suadentis et dissuadentis, quid sit agendum, uel non agendum* », *Ibidem*, p. 20). Sur la leçon actoris / authoris, voir M. Bouquet, « Jason Denores / Jacopo Grifoli / Francesco Luisini: L'Art poétique d'Horace et la *Poétique* d'Aristote », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, 2020, p. 379-381. **2.** Ce passage explique « *officiumque uirile / defendat* » (v. 193-194). Dans ses *Annotationes*, Robortello souligne que le chœur doit reprendre le personnage et le conseiller afin qu'il ne commette aucune action indigne de ses ancêtres et de la gloire : « *huius uirilis officii uestigia in eodem loco apparent. Grauiter enim illum castigat chorus, monetque ut nihil indignum suis maioribus et gloria anteparta agat* », (*Ibidem*, p. 20). **3.** Dans son commentaire à Aristote, Robortello commente ce passage de l'*A.P.* (« *neu quid medios intercinat actus / quod non proposito conducat et haereat apte* », v. 194-195) ainsi : « Horace rejette les morceaux chantés du choeur quand il dit : « Qu'il ne chante rien dans les entractes »

	Debet chorus suasoris uelut cuiusdam et monitoris partes sustinere, grauitatemque et constantiam omnibus in rebus prae se ferre, qualis maxime decet fortes uiros. Illud in primis cauendum, nequid inter medios actus concinat, quod non cohaereat cum fabula, et spectet ad id quod sibi ab initio transigendum proposuerunt personae illae dramaticae.

5	C'est aussi pour cette raison qu'Aristote explique, dans sa *Poétique*, qu'il faut que la participation du chœur à l'action, συναγωνίζεσθαι, soit réfléchie et docte, comme on peut le voir chez Sophocle. En effet, Euripide, en quelques endroits, a suivi une méthode différente, qu'il ne faut pas cautionner **[1]**. De fait, comme, dans un poème tragique, il y a imitation d'hommes qui commercent entre eux et parlent d'un sujet sérieux et grave, rien ne doit être par eux être proféré qui ne soit lié au reste de l'échange. [*A.P.* 193-201]
	- à moins peut-être de penser aussi qu'Horace ne parlait que des chants qui sont en dehors de l'histoire et ne sont pas reliés à l'action (« *Horatius chori cantilenas prorsus reiicit cum ait : « Ne quid medios intercinat actus », nisi forte putes etiam Horatium fuisse locutum tantummodo de cantilenis quae sunt praeter fabulam neque coniunguntur cum actione* »), (*Flo.* p. 222, *Bas.* p. 193, SPB p. 951). **1.** « *Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδη ἀλλ᾽ ὥσπερ Σοφοκλεῖ* », (« De plus, le chœur doit être considéré comme un des acteurs, faire partie de l'ensemble et concourir à l'action, non comme chez Euripide mais comme chez Sophocle »), (Aristote, *Poétique* XVIII, 1456a, 25-27). Dans son commentaire au chapitre XVIII, 1456a, 25-32 de la *Poétique*, Robortello note qu'Aristote énonce quatre préceptes concernant le chœur. Le premier veut, selon lui, que, bien que le chœur soit composé de plusieurs membres, un seul de ses membres prenne la parole. Le deuxième précepte veut que le chœur fasse partie intégrante de l'ensemble, ce qui signifie que le chœur doit parler sur les mêmes sujets que ceux dont s'entretiennent les personnages de la pièce et ne pas s'en écarter. Le troisième précepte, qui est celui qui nous intéresse ici, et qu'Aristote désigne par « *συναγωνίζεσθαι* », veut que le chœur « prenne part aux luttes », c'est-à-dire qu'il faut que les membres du chœur s'emploient à la même action en vue d'obtenir le même résultat, et aident les autres (« *Vno uerbo omnia complectitur Aristoteles, συναγωνίζεσθαι, quod habet hanc uim ut quispiam in eadem re laboret, idem procuret efficereque studeat et suam operam ad alios iuuandos conferat* »), (*Flo.* p. 220-221, *Bas.* p. 192, SPB p. 947). Il faut en cela imiter Sophocle et non Euripide, car, selon Robortello, cette fonction du chœur apparaît clairement chez Sophocle, que ce soit dans *Ajax*, où le chœur lutte aux côtés d'Ajax, de Tecmesse et de Teucer, dans *Électre*, où le chœur soutient Électre, ou dans *Œdipe Roi*, où le chœur vient en aide à Œdipe lorsqu'il s'agit d'apaiser les dieux et de trouver l'assassin de Laïos. En revanche, le commentateur observe que, chez Euripide, cette communion dans l'action du chœur et des personnages n'est pas toujours présente. Il cite ainsi les exemples d'*Iphigénie en Tauride*, où Iphigénie promet au chœur des femmes grecques de les sauver mais les abandonne en Tauride, et d'*Oreste*, où Electre reprend vivement le chœur (*Flo.* p. 220-221, *Bas.* p. 192-193, SPB p. 945-949). Le quatrième précepte est une conséquence du premier : la parole du chœur étant confiée à un seul de ses membres, il ne faut pas pour autant que les autres membres demeurent inactifs et muets en scène, il leur faut donc prononcer des paroles qui soient en rapport avec l'action et l'histoire (*Flo.* p. 222, *Bas.* p. 193, SPB p. 950-951).

	Et ideo prudenter docteque monet Aristoteles in *Poetica* oportere choros tragicos συναγωνίζεσθαι , uti uidere est apud Sophoclem ; nam Euripides alicubi diuersam secutus est rationem, quae satis probari non debet. Cum enim in tragico poemate imitatio sit hominum, qui inter se negociantur ac colloquuntur de re seria et graui, nihil ab iis debet proferri, quod cum reliquo sermone non sit coniunctum.

	Mais il faut avant tout que le chœur favorise les hommes de bien, qu'il s'oppose aux méchants et qu'il aide par ses conseils ceux qui doutent de la décision à prendre dans la conduite de leurs affaires **[1]**. Il faut qu'il adoucisse et apaise par un langage caressant les hommes en colère, et qu'il se montre toujours ami de ceux qui s'écartent de tout type de vices. Il faut qu'il fasse l'éloge de la frugalité au banquet, qu'il maudisse l'ivresse et les beuveries nocturnes. Il faut qu'il favorise la justice et l'équité, qu'il protège les lois, qu'il entretienne la concorde entre les citoyens et qu'il écarte les guerres, afin que les siens puissent vivre dans la paix et soient entièrement affranchis de la crainte que les ennemis font souvent peser lourdement sur les têtes. Si quelque chose de secret lui a été confié, qu'il le taise avec constance. Enfin, qu'il prie les dieux immortels de rendre les hommes de bien à leur bonheur passé après les avoir arrachés aux calamités, mais d'écraser les orgueilleux et les insolents sous le poids de quelque affliction, afin qu'ils ne puissent pas, avec leur morgue, nuire à tous les autres. Voilà ce qu'il faut attribuer au chœur, dans la tragédie. Et celui qui aura observé ces règles sera un poète qui recevra de toute part les plus grands éloges et ses écrits survivront aux siècles innombrables. Mais laissons là le chœur et poursuivons. [*A.P.* 193-201]
	1. On revient ici à la lecture que fait Robortello du vers 193 de l'*A.P.* : le choeur doit venir en aide à ceux qui sont dans la difficulté, être favorable aux bons et blâmer les méchants (« *oportet chorum ita induci loquentem in fabulis ut opituletur laborantibus, consilium det, operam polliceatur suam, soletur lugentes,faueat bonis, malos insectetur ac reprehendat* »), (*Flo.* p. 220, *Bas.* p. 192, SPB p. 945).

	In primis uero chorus faueat bonis, et aduersetur improbis, et eos, qui in rebus agendis ancipites fuerint, suo consilio iuuet. In primis uero chorus faueat bonis, et aduersetur improbis, et eos, qui in rebus agendis ancipites fuerint, suo consilio iuuet. Iratos homines blando sermone molliat ac mitiget, eorumque se semper studiosum prae se ferat qui ab omni uitiorum genere abstinent, laudet frugalitatem in conuictu, ebrietatem et nocturnas compotationes detestetur. Iustitiae, et aequitati faueat, leges tueatur, ciuium concordiam foueat et bella propulset, ut suis in otio uiuere liceat, et omni metu liberi sint, qui ab hostibus grauis saepe impendere solet. Eius fidei, si quod arcanum fuerit commissum, constanter tegat. Demum deos immortales oret, ut bonos uiros e calamitatibus ereptos, pristinae restituant felicitati, superbos uero et insolentes homines graui aliquo incommodo urgeant ne suo fastu caeteris nocere possint. Haec atque huiusmodi choro attribuenda sunt in tragoedia. Nam qui haec seruarit, lauditissimus poeta ab omni fuerit parte, eiusque scripta saeculis permanebunt innumerabilibus. Verum his omissis reliqua persequamur.
	13 *Flo* : saeculis ; *Bas.* : seculis

	C'est peu à peu que, dans la tragédie, comme dans tous les autres arts, tout a été inventé et augmenté **[1]**, et ce qui, au début, était grossier et sans ampleur, a acquis en taille et en ornements, ce que l'on peut assez bien démontrer avec les flûtes **[2]**. Autrefois, en effet, elles étaient frêles et simples, et elles n'avaient pas beaucoup de trous **[3]**. En outre, elles émettaient un son si maigre qu'il suffisait certes aux chœurs, mais qu'il ne pouvait remplir les grands théâtres et les bancs serrés qui furent érigés par la suite. Par ailleurs, leur manquait cet ornement, habituel aujourd'hui : l'orichalque, bien sûr. Mais cette époque supportait vraisemblablement qu'elles fussent grossières et privées d'ornements. Toutefois, par la suite, elles crûrent tellement en taille que leur son rivalisa facilement avec celui de la trompette. Mais, à dire vrai, il n'était pas besoin, autrefois, de grands théâtres ou de grandes flûtes, alors que la population, à Rome, n'était pas, comme aujourd'hui, innombrable, mais réduite, et qu'elle ne vivait pas dans l'affluence des plaisirs et du luxe, mais dans la frugalité, le désintéressement et le respect. [*A.P.* 202-207]
	1. Ce qui permet à Robortello d'établir un lien logique entre les vers 202-219 (consacrés à la flûte et à la lyre), et les vers 220-250 (consacrés à la tragédie et au drame satyrique), c'est la notion d'accroissement : de même que la flûte et la lyre virent la puissance de leur son s'accroître, de même la tragédie grossit en taille puisqu'y furent insérés ces « récitations satyriques », (ce parallèle repose en partie sur une erreur de Robortello qui confond drame satyrique et satire latine). (Au sujet de cette confusion, voir M. Bouquet, *Francesco Robortello, Réception des Anciens et construction de la modernité*, sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, 2020, p. 422-423.) **2.** Robortello produit un développement érudit sur l'aulétique en commentaire au passage 1447a, 13-16, de la *Poétique* d'Aristote. (Voir *Flo.* p. 8, *Bas.* p. 7, SPB p. 56-59). **3.** Le scholiaste Acron rapporte que, selon Varron, les flûtes antiques possédaient quatre trous, et que selon d'autres sources, elles n'en possédaient pas plus de trois : « *Varro ait […] quattuor foraminum fuisse tibias apud antiquos, et se ipsum ait in templo Marsyae uidisse tibias quattuor foraminum, quare quaterna tantum foramina antiquae tibia habuerunt ; alii dicunt non plus quam tria* », (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 254).

	In tragoedia paulatim, sicuti in ceteris artibus, omnia inuenta sunt et aucta, et quae ab initio rudia erant, atque exigua, suum incrementum et ornatum adepta sunt, quod ex tibiis satis demonstrari potest. Erant enim olim tenues, ac simplices, neque multa habebant foramina sonumque emittebant adeo exilem ut choris quidem satis esset, sed magna theatra et spissa sedilia, quae postea extiterunt, complere non possent, carebantque eo ornamento, quo nunc exornari solent, orichalco scilicet, sed ita sane ferebat ea aetas, ut rudes essent et inornatae. Postea autem magnitudine adeo creuerunt, ut cum tubae sonitu facile certarent, neque uero theatris magnis, aut grandibus tibiis olim opus fuit, cum Romae non innumerabilis, ut nunc, esset populus, sed paruus, neque deliciis et luxu circumflueret, sed frugi, castus, et uerecundus.
	10 *Flo* : delitiis ; *Bas.* : deliciis

	En effet, après que les limites de l'empire commencèrent à s'étendre et que l'enceinte murale qui entourait la ville devint plus vaste, la multitude s'accroissant jour après jour, et après l'instauration, aux jours solennels, de rites sacrés en l'honneur du Génie **[1]**, pendant lesquels tout se passait dans la gaieté et la licence les plus grandes, on commença alors à jouer de la flûte selon des modulations et des rythmes plus doux et moins pesants, et cela, à vrai dire, nul ne doit s'en étonner. En effet, aucun homme sain d'esprit ne voudrait être applaudi par la multitude ignorante issue d'un mélange de citadins et de campagnards, surtout lorsqu'elle est dispensée de tout souci et de tout labeur. [*A.P.* 208-213]
	1. À l'origine, le *Genius* est une divinité tutélaire qui protège chaque homme dès la naissance (les femmes étant, elles, protégées par une Junon). Ce concept de divinité tutélaire s'étendit par la suite à la géographie, la fonction du *Genius* consistant à protéger le lieu où il séjourne, (cf. L. Delatte, « Recherches sur quelques fêtes mobiles du calendrier romain (suite et fin) », in *L'Antiquité Classique*, Tome 6, fasc. 1, 1937, p. 108). C'est ce deuxième sens que semble adopter ici Robortello. On retrouve aussi cette interprétation chez J. Bade, par exemple : « *Et genius i.e. deus naturae coepit placari* », (*De arte poetica libellus*, Paris, 1503, p. 14 v°). D'autres commentateurs voient dans l'expression « *placari Genio* » (*A.P.*, v. 210), un équivalent d' « *indulgere genio* », qui renvoie à l'idée de céder à son génie avec complaisance, et donc, de se laisser aller à des excès. C'est le cas, notamment, de F. Pedemonte, selon qui sont dits complaire à leur génie ceux qui se consacrent aux festins, au vin et au sommeil : « *Nam genio indulgere dicuntur, qui animi appetitibus obsequuntur ; dapibusque, uino, ac somno, prout illi iubent, sese addicunt* », (*Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 4 r°).

	Postquam enim imperii fines propagari coeperunt, et murorum ambitus, qui urbem cingerent, amplior factus est, crescente in dies multitudine, et festis diebus in honorem Genii sacra instituta sunt, in quibus omnia summa cum hilaritate et impunitate fiebant, numeris quoque tibiarum et modulationibus mollioribus minusque grauibus uti coeperunt. Neque uero hoc mirum cuiquam uideri debet. Nam nullus est sanae mentis homo, qui ab indocta multitudine, quae ex urbanis, et rusticis hominibus commista sit, [probari uelit], si praesertim omnium curarum et laborum uacationem habeat.
	7 *Flo* : *om.*

	Mais, bien que les hommes nobles et dignes de considération ne manquassent pas pour refuser leur adhésion à cela, ils ne pouvaient cependant pas contenir ou modérer les autres. Ainsi donc advint-il que les joueurs de flûte, après avoir renoncé à la gravité ancienne des rythmes, se mirent à jouer des mélodies plus douces et plus enjouées, et que pour accroître la somptuosité, on s'avança **[1] s**ur les tréteaux vêtu de tuniques talaires et de robes traînantes. Ce n'est pas autrement que la poésie lyrique aussi prit de l'ampleur, et, alors qu'auparavant tout son discours était impétueux et improvisé, elle commença à user d'un discours longuement réfléchi et bien composé **[2]**, si bien qu'elle ne différait pas beaucoup des formules delphiques par lesquelles les oracles sont rendus **[3]**. [*A.P.* 193-219]
	1. Robortello commence sa phrase à la troisième personne du pluriel (« *Ita igitur factum est ut tibicines […] canerent* ») et la termine à la troisième personne du singulier (« *et […] talares uestes et syrmata indutus per pulpita incederet* »), d'où le choix que nous avons fait de traduire « *incederet* » par « on s'avança ». **2.** Pour Robortello, la « *facundia praeceps* » (*A.P.*, v. 217), c'est-à-dire : le « discours impétueux », est l'état originel de la poésie lyrique, duquel finit par sortir, sous l'effet de l'accroissement, un discours « bien composé » qui se distingue de l'antique langage lyrique. Horace dit, au vers 217 de l'*A.P.* : « *eloquium insolitum* » (« discours inaccoutumé »). D'autres commentateurs voient, au contraire, dans la « *facundia praeceps* », une conséquence de cet accroissement : « *praeceps : facta ob luxuriam* », écrit A. G. Parrasio (*In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 56 v°). **3.** La paraphrase de Robortello développe l'idée horatienne selon laquelle le déclin musical des spectacles a pour fondement un déclin moral (« *what underlies the musical decline is said to be a moral decline* », C. O. Brink, *Horace on Poetry, The « Ars poetica »*, Cambridge, 1971, p. 262-263). A. G. Parrasio fait lui aussi ressortir cette idée dans son commentaire, où il explique que les mœurs romaines furent peu à peu bouleversées par la licence, à la suite de quoi tout se mit à grossir : les flûtes, les lyres, les genres de discours, les théâtres : « *Romani mores per accitam lasciuiam paulatim euerti coeperunt. Hinc aucta tibia, auctae fides, auctum loquendi genus, mensuraque theatri moles posita* », (*In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 56 r° - p. 56 v°).

5 10 15 20	Quamuis autem non deessent uiri graues et honesti, qui ea non probarent, non poterant tamen alios cohibere aut moderari. Ita igitur factum est ut tibicines, neglecta prisca numerorum grauitate, mollius ac lasciuius canerent [:] et ad luxuriam augendam talares uestes et syrmata indutus per pulpita incederet. Non dissimili ratione etiam lyrica poesis aucta fuit, et cum antea omnis ipsius oratio praeceps esset et extemporaria, meditata diu, et bene composita uti coepit, ut non multum differret a Delphicis carminibus, quibus oracula dantur.
	3 *Flo* : point-virgule

5 10 15	La tragédie grossit elle aussi **[1]**. [*A.P.* 220]
	1. Robortello poursuit le fil de sa théorie de l'accroissement et l'applique à la tragédie, ce qui lui permet d'opérer une transition entre les vers 202-209 et les vers 230-250 de l'*A.P.* Cette idée d'une tragédie qui aurait gagné en ampleur avec le temps, il la puise chez Aristote, dans la *Poétique*, IV, 1449a, 19-21 : « *Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνώθη* », (« De plus, la tragédie prit de l'étendue, abandonnant les fables courtes et le langage plaisant qu'elle devait à son origine satyrique, et elle acquit sur le tard de la majesté »). Dans ses *Explicationes* à la *Poétique*, Robortello explique que, selon lui, dans ce passage, Aristote aborde deux questions : premièrement, celle de la taille de la tragédie, qui a progressivement gagné en ampleur pour atteindre la taille qui lui convient et, deuxièmement, celle de la tonalité tragique, qui s'est élevée après que la tragédie se fut départie de ses emprunts satyriques, (« *Duo explicat Aristoteles hoc loco : primum tragoediam paulatim ad iustam magnitudinem peruenisse, deinde tragoediam ad quandam maiestatem et grauitatem sero euectam, reiecta omni ridicula oratione quam sumpserat a satyris* »), (*Flo.* p. 42, *Bas.* p. 37, SPB p. 201).

	Tragoedia quoque amplificata est.

5	En effet, des récitations satyriques commencèrent à y être insérées, ce qui semble avoir été fait pour la raison suivante : les spectateurs étaient souvent lassés par l'imitation et la récitation de sujets tragiques, qui sont austères et cruels **[1]**. [*A.P.* 220-224]
	1. Robortello n'identifie pas clairement le genre du drame satyrique dont traite Horace dans les vers 220-250. Il comprend bien qu'Horace parle ici d'un genre scénique, mais ce genre tel qu'il le conçoit n'a rien à voir avec le drame satyrique grec. La lecture des *Explicationes* à Aristote et du court traité de Robortello sur la satire permettent de mieux saisir ce que le commentateur entend lorsqu'il parle des « *satyricae recitationes* ». En effet, en commentaire au passage 1449a, 19-21 de la *Poétique*, Robortello explique que, dans l'Antiquité, la poésie scénique était de trois sortes : tragique, comique et satyrique. Selon lui, la poésie satyrique, qui était la plus ancienne des trois, fut associée à la tragédie. Ainsi les poètes tragiques insérèrent-ils des récitations satyriques au sein de leurs tragédies, afin de délasser les esprits des spectateurs de la cruauté et de la sévérité des sujets tragiques – et il cite les vers 220-224 de l'*A.P.* pour appuyer son propos : « *Poësis antiquorum partim erat scenica, partim lyrica. […]. Scenica erat triplex : tragica, comica, satyrica. […]. Fuisse etiam satyricen poësin scenicam per se, cognosci potest ex superiore loco quem citaui ex Vitruuo. Sed labentibus aliquot annis, satyrice, etiam si, ut patet, per se recitabatur, et erat comica et tragica […] antiquior, coniunxit tamen se cum tragoedia. In causa uero hoc fuit : tragoedia atrocitate et seueritate rerum quas tractabat animos defatigabat spectatorum. Poëtae igitur optimum esse existimauerunt si iocos satyricos intermiscerent quibus spectantium animi relaxarentur. Hoc ipsum ita fuisse factum declarat aperte Horatius in* Poëtice », (*Flo.* p. 43, *Bas.* p. 37, SPB p. 203). Par ailleurs, dans son traité sur la satire, Robortello explique que le genre scénique satyrique, bien qu'il fût le plus ancien des trois genres, ne connut pas d'accroissement, contrairement à la tragédie et à la comédie, parce qu'il contenait une imitation et une action brèves, et qu'on prit donc l'habitude d'insérer ces courts poèmes satyriques dans les tragédies, comme le démontre aussi, selon lui, Horace dans l'*A.P*, aux vers 220-224. : « *Satyricam uero hanc recitationem et saltationem crediderim ego omnium earum quas exposui antiquissimam esse ac prius inuentam. Id ipsum uero testatur Aristoteles in lib.* Poetices *cum ait fabulas paulatim ad iustam magnitudinem prouectas ab exiguis, et ideo exclusas fuisse satyras quod breuem quandam contineret imitationem et actionem. […] Breuia quaedam fuisse poemata satyras, et interponi consueuisse in tragoediis demonstrat Horatius quoque in* Poetice », (*Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum omnium quae ad Satyram pertinent*, Florence, 1548, p. 27).

	Nam inseri coeperunt satyricae recitationes, quod hac de causa uidetur factum. Spectatores tragicarum rerum, quae seuerae sunt et atroces, imitatione et recitatione saepe defatigabantur.
5	
10	
15	
20	

5 10 15 20	Il fallait donc détendre leurs esprits par quelque discours plaisant, pour leur permettre d'écouter et de regarder le reste de la pièce avec plus d'attention, comme s'ils avaient été rafraîchis et revigorés. Or, que cela ait été nécessaire, qui le nierait, si l'on considère que c'était seulement une fois les sacrifices rendus et les libations faites que le spectateur, bien ivre, et pour ainsi dire affranchi de toute loi, avait coutume d'assister à ces récitations ? [*A.P.* 220-224]

5 10 15 20	Erant igitur illorum animi relaxandi iocoso aliquo sermone, ut attentius, ueluti renouati et recreati, reliqua audirent et spectarent. Fuisse uero hoc necessarium factu quis neget ? si consideret, non nisi post sacra peracta et libationes bene potum, quasi omnibus solutum legibus, spectatorem illis recitationibus interesse consueuisse.

5 10	Aristote aussi semble indiquer, dans sa *Poétique*, que les poèmes satyriques étaient mêlés aux tragédies, mais que bientôt ils furent enlevés **[1] ;** en effet, ils ne convenaient pas, du fait que la poésie satyrique est plus dansante, et use du tétramètre qui, à cause de sa longueur, convient parfaitement à la danse **[2]**. [*A.P.* 220-224]
	1. « *Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνώθη* », (« De plus, la tragédie prit de l'étendue, abandonnant les fables courtes et le langage plaisant qu'elle devait à son origine satyrique, elle acquit sur le tard de la majesté »), (Aristote, *Poétique* IV, 1449a, 19-21). **2.** Aristote ne dit pas que la poésie satyrique fut abandonnée. Il explique que, dans la tragédie, le trimètre ïambique se substitua au tétramètre trochaïque, parce que le tétramètre, au rythme plus dansant, convenait mieux à la poésie satyrique, proche de la danse. À partir du moment où le genre théâtral introduisit en son sein le ton de la conversation, les poètes délaissèrent le tétramètre trochäique pour l'ïambe, plus approprié au dialogue théâtral, (*Poétique* IV, 1449 a, 21-25). Dans son commentaire à la *Poétique*, Robortello explique que lorsque Aristote dit que la tragédie était « satyrique », il entend par là qu'elle était plus licencieuse et moins grave qu'elle ne le deviendrait par la suite, et que par « dansante », il faut comprendre que des danses, identiques à la danse satyrique, étaient intégrées au tragédies. Il précise que lorsque la tragédie renonça à la licence et au mouvement satyriques, les poètes virent la nécessité de changer de mètre et décidèrent d'adopter l'ïambe : « *Cum uero ait tragoediam fuisse satyricam, intelligit fuisse magis lasciuam minusque grauem quam tunc erat ; saltatoriam, quia cum saltatione et mobilitate repraesentabatur, similem satyricae saltationi […]. Postquam autem tragoedia deposuit omnem illam lasciuiam et mobilitatem satyricam, necesse etiam fuit ut immutarentur numeri metrorum : ex tetrametris igitur iambica, idest trimetra, recepta sunt in usum* », (*Flo.* p. 44, *Bas.* p. 38, SPB p. 207).

	Aristoteles quoque in *Poetica* innuere uidetur, satyrica tragicis immista, sed mox sublata, neque enim conueniebant, quod satyrica poesis magis esset saltatoria, et tetrametro uteretur uersu, qui propter sua longitudinem maxime aptus est ad saltationem.
	1 Arist. *Poet*. 1449a, 19-21

	Mais, concernant l'habitude de mêler les poèmes satyriques, qui sont gais, aux tragédies, avec la gravité et l'austérité desquelles rien ne saurait rivaliser, voici ce que j'en pense : il faut tolérer ce mélange, pourvu que l'éclat de rire et la raillerie satyriques n'aillent pas jusqu'au point de corrompre la gravité tragique et de provoquer soudain le trop grand bouleversement d'un sujet grave en sujet comique, de réduire le langage auparavant plein d'austérité à une extrême simplicité, et de produire de la futilité tout en s'efforçant d'éviter la gravité. Il faudra donc montrer de la modération dans ces récitations satyriques, de sorte qu'elles soient courtes et point trop mordantes. La tragédie, en effet, est comme une matrone qui ne sort de chez elle qu'aux jours de fête et s'avance avec une grande dignité, conservant en tout lieu les exigences de son statut **[1]**. [*A.P.* 225-233]
	1. Dans ses *Explicationes* à la *Poétique*, Robortello renvoie aux vers 225-233 de l'*A.P.* dans son commentaire à 1449a, 19-21 : « Au même endroit Horace donne comme précepte de modérer l'insolence et la licence des Satyres qui se mêlaient à la récitation tragique, afin que le mélange de traits drôles et lascifs avec la gravité et la sévérité ne devînt pas exagéré, quand il dit : « Mais la règle à suivre pour faire bien accueillir les Satyres rieurs, les Satyres insolents et pour passer du sérieux au plaisant, c'est que le dieu, quel qu'il soit …», etc », (« *Dat igitur ibidem praeceptum Horatius dicacitatem et lasciuiam satyrorum, qui intermiscebantur tragicae recitationi, esse temperandam, ne ridicularum nimis et lasciuarum rerum commistio fiat cum grauibus et seueris, cum ait :* *Verum ita risores, ita commendare dicaces* *Conueniet Satyros, ita uertere seria ludo,* *Ne quicumque deus* *et quae sequuntur* »), (*Flo.* p. 43, *Bas.* p. 37, SPB p. 202-203).

	Quatenus uero ad consuetudinem hanc spectat intermiscendi satyras, quae lasciuae sunt, tragoediis, quibus nihil est grauius et magis seuerum. Ego ita sentio, dandamque esse hanc ueniam, modo cachinnus atque dicacitas satyrica eo usque progrediatur, ut non corrumpat tragicam grauitatem, neque nimis magna repente mutatio fiat rerum grauium in res leues, et sermo, qui ante seueritatis erat plenus, ad infimam humilitatem redigatur, et dum grauia uitare studet inania sequatur. Adhibendus igitur erit modus in satyricis his recitationibus, ut et breues sint, et aliquanto minus mordaces. Tragoedia enim instar est matronae alicuius, quae festis tantum diebus domo egreditur, magnaque cum dignitate incedit, pudoris sui ubique rationem habens.
	8 *Flo* : minns ; *Bas.* : minus

5 10	Par ailleurs, concernant les expressions dont nous devons nous servir pour composer des poèmes satyriques, il ne suffit pas qu'elles soient simples et propres **[1]**, et très différentes de celles de la tragédie, qui sont, en général, fardées et grandioses, il faut aussi veiller à ce qu'elles ne tombent pas dans la simplicité comique. En effet, le langage satyrique diffère beaucoup du langage comique et occupe, pour ainsi dire, le milieu entre le tragique et le comique **[2]**. [*A.P.* 234-239]
	1. « *Quantum uero ad dictiones spectat, quibus uti debemus in satyris scribendis, non satis est, ut simplices sint et propriae* » (p. 148), est la paraphrase des vers 234-235 de l'*A.P.* (« *Non ego inornata et dominantia nomina solum / uerbaque, Pisones, Satyrorum scriptor amabo* »). Robortello emploie « *simplices* » pour « *inornata* » (« sans figures ») et « *propria* » pour « *dominantia* » qui est, chez Horace, la traduction latine du grec « *κύριον ὄνομα* », qui renvoie soit à la notion de mot employé dans le sens propre par opposition au sens figuré, soit à celle de mot courant. Comme le souligne C. O. Brink, Horace ne précise pas dans quel sens il emploie « *dominantia* », les deux sens pouvant ici convenir (*Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 285). Dans son commentaire au passage XXI, 1457b, 3-4 de la *Poétique*, (« *Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται ἕκαστοι* »), Robortello traduit « *κύριον* » par « *proprium* », et renvoie à Quintilien et à Cicéron pour préciser le sens du terme latin. Selon Quintilien, les mots propres sont ceux qui conservent la signification qui leur a été fixée à l'origine, (*Institution oratoire* I, 5, 71). Selon Cicéron, ils sont comme des termes déterminés par la nature des choses et presque nées avec elles, (*De l'orateur* III, 37, 149). (« *Propria, inquit Quintilianus libro primo capitulo V, sunt uerba quae id significant in quod primum denominata sunt. Cicero autem libro tertio* De Oratore *ait : propria sunt « certa quasi uocabula rerum pene una nata cum rebus ipsis.* »), (*Flo.* p. 245, *Bas.* p. 213, SPB p. 1049). **2.** De même que la nature des satyres occupe le milieu entre celle des dieux et celle des êtres humains (« *satyros, faunos, silenos, priapos scimus ab antiquitate existimatos mediam quandam naturam habere inter deos et homines* », F. Robortello, *Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum omnium quae ad Satyram pertinent*, Florence, 1548, p. 28), de même, le langage satyrique occupe le milieu entre le langage tragique et le langage comique. On retrouve ici la distinction rhétorique entre les trois styles opérée par Cicéron (*L'Orateur* V, 20-21), qui définit un style élevé (*grandiloquus*), un style simple (*tenuis*) et un style moyen (*medius*), (voir n.1 p. 15).

5 10 15 20	Quantum uero ad dictiones spectat, quibus uti debemus in satyris scribendis, non satis est, ut simplices sint et propriae, multumque dissimiles tragicis, quae fucatae et grandes esse solent. Sed uidendum quoque, ut ne declinent ad comicam humilitatem. Satyricus enim sermo a comico multum differt, mediumque ueluti quendam locum obtinet inter tragicum et comicum.
	2 *Flo* : dissimiles a tragicis ; *Bas.* : dissimiles tragicis

	Par conséquent, celui qui compose un poème satyrique s'efforcera de traiter une matière connue et simple, comme les poètes comiques – en effet, ces deux genres diffèrent peu par la matière **[1]**. Cependant, il écrira avec des mots non pas connus mais forgés **[2]**, qui esquisseront le même sujet sur un autre mode, parce que ce mode d'expression (Horace s'en est lui-même servi dans ses *Satires* et ses *Épîtres*, et aussi dans ce petit livre qu'est l'*Art Poétique*, comme chacun peut s'en rendre compte par lui-même) est avant tout plaisant et doux. Voici, pour ne pas priver ce passage d'exemple, comment Horace lui-même, voulant désigner dans son petit livre les hommes du peuple et les plébéiens, déclare : « et, si l'acheteur de pois chiches frits ou de noix l'approuve en quelque façon **[3]**. » [*A.P.* 240-243]
	1. Dans son petit traité sur la « *satyra* », Robortello explique que le poème satyrique et la comédie ont en commun de traiter tous deux, quoique sur des modes différents, du ridicule : « *Ridicula igitur ad satyram pertinent et comoediam ; nam ambae ridicula tractant, at diverso modo, sicuti patet* », (*Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum omnium quae ad Satyram pertinent*, Florence, 1548, p. 30). **2.** C. O. Brink explique que beaucoup de commentateurs ont vu, à tort, selon lui, dans « *ex noto* », au vers 240 de l'*A.P.* (« *Ex noto fictum carmen sequar* »), une référence à la *materia* du poème (voir *Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 288) suivant probablement en cela le commentaire du Pseudo-Acron : « *fingam carmen, quod ex nota possit esse materia* », (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 257). C'est l'interprétation que fait ici Robortello, pour qui « *ex noto* » renvoie à l'idée de composer sur une matière connue, comme les poètes comiques (« *dabit operam ut nota quidem tractet, non secus ac comici et humilia* », p. 150). On retrouve, par exemple, la même interprétation chez Landino (« *De comoedia dicit, in qua argumentum ex rebus notissimis est* », *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica ad Pisones*, Bâle, 1555, p. 926), chez Parrasio (« *ex nota materia, ex notis rebus* », *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 59 r°), ou encore chez Pedemonte (« *Quae quoniam est imitatio uitae, ueritatisque imago, materiam a rebus notis, communibus, ipsaque uita, et moribus acipere debet* », *Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 40 r°), pour ne citer que ces commentateurs. En revanche, Robortello voit bien dans « *fictum carmen sequar* » une injonction stylistique : le poète doit utiliser une matière connue mais il lui faut la traiter avec des vers faits de mots forgés (« *carmen fictum* ») : « *non tamen notis uerbis, sed fictis* », (p. 150). **3.** Référence au vers 249 de l'*A.P.* : « *nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor* ». Plutôt que désigner la plèbe par un *uerbum proprium*, Robortello use d'une périphrase évoquant les acheteurs de pois chiches frits et de noix, qui sont la nourriture des pauvres.

	Qui igitur satyricum scribit poema, dabit operam ut nota quidem tractet, non secus ac comici, et humilia, nam materie parum differunt, non tamen notis uerbis, sed fictis, et alio quodam modo rem eandem adumbrantibus, quod sermonis genus in primis lepidum est, et suaue, quali usus est Horatius ipse ubique in Satyris, et Epistolis, atque in hoc ipso etiam libello Poetica, sicuti unusquisque per se potest cognoscere. Atque ut ne exemplo locus hic careat, quemadmodum ipsemet Horatius in hoc libello populares homines ac plebeios uolens significare, ait : nec, siquid fricti ciceris probat aut nucis emptor.
	7-8 Hor., *A.P.*, v. 249 : nec, siquid fricti ciceris probat et nucis emptor

5 10 15	La qualité suprême de ce genre de style que j'évoque, est que celui qui le lit, quel qu'il soit, espère pouvoir écrire de cette façon. Or, s'il s'y risquait, il n'y parviendrait pas, et il lui arriverait exactement ce que Cicéron dit lorsqu'il parle du meilleur genre de style oratoire : « Quand on fait en pensée, certes, beaucoup de choses sont faciles, mais rien n'est moins vrai quand on s'y essaie » **[1]**. Il est, en effet, excellent, ce mode d'expression qui, par sa facilité, abuse les hommes imprudents. [*A.P.* 240-243]
	1. Robortello cite de mémoire, et de façon très approximative, un passage de *L'Orateur*, dans lequel Cicéron explique ce en quoi consiste le style attique : « C'est pourquoi ceux qui l'entendent, si incapables qu'ils soient eux-mêmes de parler, se figurent néanmoins qu'ils peuvent le faire de cette façon-là. Car la précision de ce style paraît imitable, au moins à en juger, mais rien n'est moins vrai quand on s'y essaie », (« *Itaque eum qui audiunt, quamuis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem uidetur esse existimanti, sed nihil est experienti minus* »), (*L'Orateur* XXIII, 76).

	Eius generis sermonis, de quo loquor, haec summa uirtus est, ut quilibet quidem legens eo modo se scribere posse speret, sed si periculum faciat, non assequatur, et idem plane ei contingat, quod Cicero de optimo oratorum sermonis genere loquens, ait : « Cogitanti quidem multa esse facilia ; experienti autem nihil minus ». Optimum enim illud est loquendi genus, quod sua facilitate incautos homines decipit.
	3 Cic. Or. 76

	Il y a encore autre chose à quoi il faut prêter attention concernant le poème satyrique, c'est d'éviter qu'il transgresse la bienséance. En effet, tandis que les personnages de satyres, qui vivent généralement dans les bois et les lieux agrestes **[1]**, où ils ont grandi, sont mis en scène en train de s'exprimer, il ne faut pas leur attribuer un langage urbain, et presque propre au forum, comme s'ils passaient leur temps dans les carrefours de la cité ou dans quelque ruelle. En effet, si le langage des satyres est trop délicat ou trop enjoué, s'il étale une obscénité plus urbaine que rustique **[2]**, les chevaliers et les sénateurs, qui sont dotés d'une certaine considération et d'une certaine autorité et qui peuvent savamment juger de la littérature, ne l'écouteront pas avec l'esprit serein, et ne l'estimeront pas digne de quelque éloge et de quelque prix que ce soit, même s'il est bien possible que la foule grossière des hommes, qui fait peu la différence, quand il s'agit de juger des écrits des poètes, entre ce qui est bon et ce qui ne l'est pas, approuve ce genre de langage. Voilà donc ce qu'il faut dire au sujet du poème satyrique. [*A.P.* 244-250]
	1. L'emploi par Robortello de l'expression « *locis agrestibus* » (« lieux agrestes »), rappelle la description qui est faite par Vitruve de la scène satyrique : « *satyricae uero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodis speciem deformati* », (*De l'architecture* V, 6, 9). Robortello cite d'ailleurs cette description dans son commentaire à la *Poétique* lorsqu'il évoque la scénographie antique : « *Satyricam uero arboribus, speluncis, montibus et aliis agrestibus rebus ex topiario opere ornari solitam. Tota uero scenographia architecturae ratione describitur ac eius cognitione continetur. Et sic a Vitruuio definitur : « ut sit frontis ac laterum abscedentium adumbratio, ad circinique centrum omnium linearum responsus* », (*Flo.* p. 42, *Bas.* p. 37, SPB p. 201). **2.** Quintilien explique que l'urbanité est un style qui, par les mots, l'accent et la manière, met en avant un certain goût pour la ville et une érudition acquise dans le commerce des gens savants, et dont le contraire est la rusticité : « *Nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari uideo sermonem praeferentem in uerbis et sono et usu, proprium quemdam gustum urbis et sumptam ex conuersatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas* », (*Institution oratoire* VI, 3, 17). Robortello cite ce passage tiré de Quintilien dans son petit traité sur les plaisanteries, (*Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum omnium quae ad quaestiones de salibus pertinent*, Florence, 1548, p. 54).

	Est et aliud quiddam diligenter obseruandum in satyrico poemate, nequid praeter decorum fiat. Cum enim personae Satyrorum, qui in syluis et locis agrestibus educati uersari solent, loquentes inducantur, non est ipsis attribuendus sermo urbanus, ac pene forensis, tamquam si in triuiis ciuitatis et angiportu aliquo uersarentur. Nam si Satyrorum sermo nimium mollis ac lasciuus. fuerit, obscenitatemque magis urbanam quam rusticanam prae se tulerit, equites et senatores, qui aliqua dignitate sunt et authoritate praediti, possuntque docte de literis iudicare, aequis animis ipsum non audient, neque ulla laude, aut praemio dignum censebunt, tametsi fortasse uulgus hominum rude, quod in iudicandis poetarum scriptis parum omnino perspicit, quid rectum, quidue non rectum sit, idipsum loquendi genus probarit. Verum de satyrico poemate hactenus dictum sit.
	3 *Flo* : attribuendus ; *Bas.* : atribuendus

	Je reviens maintenant au sujet dont je m'étais éloigné et je parle de l'art de la tragédie **[1]**. Et parce qu'elle repose en grande partie sur l'agencement approprié de mètres et de vers, de cela aussi il faut parler brièvement, puisque l'on voit beaucoup de poètes faire des erreurs. Nous avons dit auparavant que pour écrire des poèmes tragiques, on avait emprunté les vers ïambiques, sous prétexte qu'ils rendaient le discours semblable à la prose **[2]**. Le pied ïambique, puisqu'il possède une syllabe longue succédant à une syllabe brève, est agile et permet un débit rapide. De là, les trimètres, qui sont constitués de six pieds, furent appelés ïambiques. Mais, puisque la rapidité des ïambes rendait le discours trop léger, pour qu'il fût un peu plus grave et plus lent, on commença à mêler aux ïambes des spondées, qui sont stables et lents, mais selon une règle qui voulait que la seconde et la quatrième places fussent toujours réservées aux ïambes. Aux autres places étaient admis aussi bien les ïambes que les spondées **[3]**. [*A.P.* 251-258]
	1. Cette transition ajoutée par Robortello lui permet de « raccrocher » le vers 251, par lequel Horace entame son exposé sur le mètre, au vers 201, par lequel il achève de traiter le sujet du chœur. La « digression » est constituée des vers 202-250, consacrés à la flûte, la lyre et au drame satyrique. **2.** Voir p. 65. **3.** Dans le trimètre ïambique, seuls les pieds impairs (le premier, le troisième et le cinquième) tolèrent le spondée.

	Nunc redeo unde digressus fueram, et de tragoediae artificio loquor, quod quia magna ex parte constitit in numerorum et uersuum apta concinnitate, de ea quoque breuiter est dicendum, quandoquidem multi peccare uisuntur. Dictum est a nobis ante ad tragica poemata scribenda iambicos uersus ascitos fuisse, quod orationem redderent similem solutae. Iambus pes, quoniam syllabam longam habet alteram breui subiectam, celer est, et rotatili quadam uolubilitate. Ab eo trimetri uersus, qui senis constant pedibus, iambici dicti. Sed quoniam iamborum celeritate nimium leuis efficiebatur oratio, ut aliquanto grauior et tardior esset, spondaei intermisceri coeperunt, qui stabiles sunt ac lenti, sed ea tamen lege ut secunda et quarta sedes iambis semper reseruaretur. In reliquas admitterentur et iambi, et spondaei.
	8 et 10 *Flo* : spondaei ; *Bas.* : spondei

	Les vers d'Ennius et d'Accius contiennent rarement des ïambes et, parce qu'ils sont plus graves, ils sont aussi plus applaudis **[1]**. Cependant, il faut voir, à ce sujet, à appliquer de la modération. En effet, si les vers tragiques abondent plus que de raison en spondées, s'ils sont déclamés avec un grand poids, parce qu'ils ne représenteront pas l'imitation de la conversation quotidienne **[2]**, ils subiront un double reproche. En effet, tout d'abord, on accusera le poète qui aura composé de tels vers de ne pas souffrir de s'attarder et de ne pas mettre de soin à donner du lustre à ses vers. De fait, s'il avait voulu polir ses vers, il fallait écarter les spondées, même si cela réclame parfois beaucoup de travail, et les remplacer par des ïambes. En vérité, celui qui ne fait pas l'effort de dégrossir ses vers et qui les donne à voir et à lire sous la forme où ils ont été façonnés de prime abord avec une certaine rapidité d'esprit, il n'y a pas à s'étonner qu'il encoure de tels reproches. Par ailleurs, il ne manquera pas d'être soupçonné d'ignorer l'art, ce qui est en soi une chose assurément très honteuse. [*A.P.* 258-264]
	1. « Plus graves » traduit ici « *grauiores* » (p. 158), comparatif qui synthétise les deux idées contenues dans l'expression « *cum magno pondere* », (*A.P.*, v. 260) : celle d'autorité et celle de lourdeur. Les trimètres d'Accius et d'Ennius sont applaudis pour la raison même qui devrait les faire condamner : leur lenteur. Ils sont trop lents parce que trop pauvres en ïambes, et donc impropres à imiter la conversation quotidienne, mais cette lenteur leur donne un air d'autorité qu'apprécie un public ignorant, qui voit une qualité dans ce qui est, en fait, un défaut. **2.** Le rapprochement entre l'utilisation des vers ïambiques et la nécessité de produire une imitation de la conversation quotidienne est un ajout robortellien au texte d'Horace.

	Ennii, et Accii uersus raros habent iambos, et ideo quod grauiores sunt, laudatiores quoque. Videndum tamen, ut in hac re moderatio adhibeatur. Nam si abundarint, plus nimio, spondaeis uersus tragici, et magno cum pondere pronunciati fuerint, quia non expriment imitationem quotidiani sermonis, duplicem subibunt reprehensionem. Nam incusabitur primum poeta, qui tales fecerit uersus, quod impatiens morae sit, neque multum operae ponat in suis uersibus expoliendis. Si enim elimare eos uoluisset, amouendi erant spondaei, etiam si id magno interdum sit labore, et ipsorum loco iambi reponendi. Verum qui laborem subterfugit elimandi uersus suos, eosque spectandos offert ac legendos ea forma, qua primum celeritate quadam mentis fuerint efficti, nil mirum si in hanc incurrit reprehensionem. Deinde non carebit suspicione ignoratae artis, quae quidem res multum in se turpitudinis habet.
	3 *Flo* : spondaeis ; *Bas.* : spondeis ‖ **7** *Flo.* spondaei ; *Bas* : spondei

	En effet, ce que l'art réclame, comme nous l'avons dit auparavant, c'est que le langage poétique cherche à ressembler le plus possible au langage de tous les jours, dont les hommes usent pour dialoguer. Ainsi donc, l'abondance précipitée de spondées fait disparaître cette imitation, car nous proférons plus de ïambes lorsque nous parlons entre nous **[1]**. On dira peut-être que j'ai été trop scrupuleux, s'agissant d'apprécier les mètres, et que cela aurait facilement pu être négligé, car cela ne fait pas grande différence qu'un vers soit plus lent ou plus rapide, pourvu qu'il exprime comme il convient une idée, quel que soit le sujet. À celui-ci, je pense qu'il faut répondre que c'est bien vrai : tout le monde ne perçoit pas les poésies mal rythmées et, pour cette raison, souvent, nos ancêtres ont excusé les poètes ignorants, alors que, au contraire, ils n'auraient pas dû. [*A.P.* 258-264]
	1. Voir p. 65.

	Hoc enim ars postulat, sicuti ante diximus, ut poeticus sermo proxime accedat ad similitudinem quotidiani, quo inter se colloquentes homines utuntur. Frequentia igitur illa spondaeorum hanc imitationem tollit. Plures enim iambos proferimus, dum inter nos colloquimur. Dicet fortasse aliquis, me nimis accuratum esse in numeris etiam ipsis ponderandis, et potuisse hoc facile praetermitti. Nam magni non refert tardiorue an celerior uersus sit, modo apte sententiam de quauis re exprimat. Huic ego respondendum puto, uerum quidem illud esse : non ab omnibus perspici male modulata poemata, et ideo saepe a maioribus nostris datam ueniam indoctis poetis, cum tamen dari non debuisset.
	6 *Flo* : tardiorue ; *Bas.* : tardiorne

	Mais, et après ? Quelqu'un penserait-il que, pour cette raison, il lui est permis d'aller sans contrainte et de ne suivre aucune règle fixe quand il compose un poème, sous prétexte qu'il sait avec certitude que ses erreurs ne seront remarquées que par quelques uns, et qu'il espère que, même si on les remarque, on lui pardonnera ? Eh bien, il ne suffit pas d'éviter les reproches, si l'on ne s'est pas préparé aux éloges. C'est pourquoi je conseillerais à ce genre de poètes de lire nuit et jour les œuvres des Grecs. En effet, ceux-ci sont les meilleurs maîtres de composition et ils n'ont jamais rien produit sans y mettre un art suprême. Je voudrais donc que se proposent de les imiter ceux qui recherchent les éloges, et qu'ils regardent de quels types de mots, de quels types de rythmes ils ont usé **[1]**. [*A.P.* 265-269]
	1. Robortello explicite ce qui est simplement sous-entendu par Horace dans les vers 269-270, (« *Vos exemplaria Graeca […] uersate* ») : les Grecs sont l'exemple que les poètes romains se doivent de suivre s'ils veulent atteindre l'excellence et connaître la gloire. Ils sont donc à la fois, (et c'est le double sens d'« *exemplar* »), l'exemplaire à copier et le modèle original sur lequel les poètes se doivent de fonder leur art. Voir le commentaire de C. O. Brink au vers 268 de l'*A.P.* : « With extraordinary sparseness of expression it is implied that (*a*) the only way to true poetic mastery is the way of ancient Greece, (*b*) the Greeks have avoided not only chance criticism but have acquired glory, (*c*) the Greeks alone have poetic *exemplaria* to offer. *Exemplar*, « pattern », is what the copyist imitates but also what the artist or writer sets down », (*Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 304).

	Sed quid tum postea ? Iccircone aliquis putet sibi licere uagari, nullamque certam sequi normam in scribendo poemate, quod certo sciat a paucis sua errata perspectum iri, uel si etiam perspiciantur, speret se ueniam consecuturum ? Atqui non satis est reprehensionem euitare, si laudem etiam non paraueris. Quamobrem ego huiusmodi poetas monuerim ut Graecorum scripta, die, noctuque legant. Ii enim optimi sunt, scribendi magistri, nihilque unquam protulerunt sine summo artificio. Hos igitur uelim sibi proponant imitandos, qui laudem assequi uoluerint, et obseruent quibus uerbis, qualibusque numeris usi fuerint.
	4 *Flo* : laudem ; *Bas.* : landem

	Du temps de nos ancêtres, un très grand nombre de citoyens, presque tous, même, parce que leur jugement ne valait pas grand-chose, écoutèrent et approuvèrent avec trop de patience, me semble-t-il, les plaisanteries et les rythmes de Plaute. En effet, il est même sans retenue dans ses jeux de mots et souvent sans esprit **[1]**. Par ailleurs, dans ses rythmes, il semble s'être peu asservi aux oreilles des hommes savants. C'est pourquoi je ne cesse de m'étonner de l'ignorance de nos ancêtres qui ont tant fait l'éloge de Plaute. Mais nous, qui avons accordé à ce sujet un tant soit peu d'attention, nous pensons qu'il doit être tout à fait condamné, et nous affirmons avec non moins d'exactitude que de liberté que, si la situation était différente, nous ne refuserions pas, parfaitement conscients que nous sommes de notre propre mérite, de prendre le risque d'être jugés, et de voir remettre en cause aussi bien notre jugement que notre érudition et notre dignité. Or, je ne crains pas que ce que nous avons dit déplaise aux hommes cultivés, qui savent faire la différence entre les plaisanteries raffinées et les plaisanteries grossières **[2]**, entre celles qui sont pleines de saveur et celles qui en sont privées, et qui ont l'oreille assez entraînée pour reconnaître immédiatement la résonance légitime des nombres. [*A.P.* 270-274]
	1. Dans le *De salibus*, Robortello note que Plaute serait dit avoir fait un usage immodéré de la plaisanterie : « *Plautus certe usque adeo festiuus fuit, ut intemperanter et immodice salibus usus dicatur* », (*Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum omnium quae ad quaestiones de salibus pertinent*, Florence, 1548, p. 53). **2.** Sur la notion d'*urbanitas*, voir note 2 p. 155.

	Aetate nostrorum maiorum, plurimi, ac fere omnes, quod non multum iudicio ualerent, nimium, sicuti mihi uidetur, patienter audierunt et approbantur sales et numeros Plauti. Nam et in iocis immodicus est, saepe etiam insulsus, in numeris uero parum inseruisse uidetur auribus doctorum hominum. Quare satis mirari maiorum nostrorum inscitiam non possum, qui Plauto tantum tribuerint. Sed nos, qui aliquanto diligentius rem considerauimus, illum plane damnandum censemus, hocque non minus uere, quam libere proferimus, ut, si se res aliter habeat, non recusemus magno etiam cum discrimine nostrae dignitatis, iudicandi hanc aleam subire, ut quantum de hoc nostro iudicio, tantum de eruditione et dignitate nostra dematur. Sed non uereor ne id quod diximus, non placeat doctis uiris, qui sales urbanos ab inurbanis, et salsos ab insulsis diiudicare sciunt, et aures ita habent assuetas, ut legitimum numerorum sonum statim dignoscant.

	Chez les Grecs, on trouve des poèmes rythmés et bien mesurés, tout à fait comme nous le disions auparavant **[1]**. Mais ils n'y sont pas parvenus du premier coup. En effet, Thespis, dit-on, a été le premier à avoir conçu une imitation sous la forme d'un poème tragique et à avoir promené sur un chariot, à travers la ville **[2]**, des hommes qui récitaient ses vers grossiers et pas assez soignés, non pas masqués mais le visage barbouillé de lie. Mais, peu après, Eschyle a inventé les masques, la robe, l'installation des estrades, et bien d'autres choses, si bien que ce n'est pas sans raison que les anciens Grecs l'ont appelé « le père de la tragédie » **[3]**. Mais surtout il a enseigné dans quel genre de langage la tragédie devait être composée et, par dessus tout, il a utilisé les rythmes appropriés. [*A.P.* 275-280]
	1. Voir p. 163. **2.** Dans ses *Explicationes* à la *Poétique* d'Aristote, en commentaire au passage 1448b, 24-27 du chapitre IV, Robortello étudie l'usage du terme « *ἐξαμάξαι* » (« parler du haut d'un chariot »), et de l'expression « *ἐξ ἁμάξης λαλεῖν* » (« lancer des railleries du haut d'un chariot »), employés par les Anciens. Il explique qu'on en a déduit qu'autrefois, les paysans athéniens se lançaient des insultes depuis leurs chariots, et que c'est à cette coutume à laquelle renvoie Horace dans le vers 276 de l'*A.P.*, lorsqu'il évoque chariot de Thespis : « *[…] ueteres saepe usurpant uerbum hoc ἐξαμάξαι, et ἐξ ἁμάξης λαλεῖν. Hoc uero inde deductum est : quod olim mos erat apud Athenienses in pagis ut rusticani homines de plaustris mutuo conuitia in seipsos proferrent. Ad hunc morem respexit Horatius in* Poëtice, *cum ait: Dicitur et plaustris uexisse poëmata Thespis* », (*Flo.* p. 34, *Bas.* p. 29, SPB p. 167). **3.** Dans les *Explicationes* à la *Poétique*, en commentaire au passage 1449a, 14-18 du chapitre IV où Aristote évoque les innovations apportées par Eschyle (porter de un à deux le nombre des acteurs, réduire l'importance du chœur, donner le premier rôle au dialogue), Robortello renvoie aux propos tenus par Philostrate sur Eschyle dans sa *Vie d'Apollonios de Tyane* (VI, 11), où le rhéteur explique que les Athéniens qualifièrent Eschyle de « père de la tragédie » afin de lui rendre hommage : « Dans la *Vie* du sophiste Apollonius, Philostrate raconte qu'Eschyle mit de l'organisation dans la tragédie, qui était auparavant confuse, et que, comme elle était sanglante et remplie de cruauté, il l'avait adoucie. Il proscrivit en effet qu'on perpétrât des meurtres sur scène, sous les yeux des spectateurs, et pour lui rendre hommage les Athéniens l'appelèrent le père de la tragédie », (« *Philostratus in Vita Apollonii sophistae ait Aeschylum tragoediam, cum antea esset confusa, in ordinem redegisse, et cum esset immitis et crudelitatis plenissima, ab eo fuisse mitigatam* »), (*Flo.* p. 41, *Bas.* p. 35, SPB p. 194-195).

5 10 15 20	Apud Graecos numerosa poemata sunt ac bene modulata, eo plane, quo ante diximus, modo. Sed neque id statim ab initio fecerunt. Nam Thespis primus tragici poematis imitationem excogitasse fertur, et homines, qui uersus recitarent inconditos, nec satis cultos, plaustro uexisse per urbem, non personatos quidem, sed fece illitos uultum. Verum aliquanto post Aeschylus, et personas, et pallam, et pulpiti aedificationem, aliaque quam plurima inuenit, ut non immerito a ueteribus Graecis tragoediae parens fuerit appellatus. Ipse uero in primis docuit, quo genere sermonis scribenda esset tragoedia, et numeros adhibuit maxime conuenientes.

5	Peu de temps après cette époque est née la comédie, qu'on a appelée ancienne par la suite, et qui remporta un grand succès pendant un certain temps, mais qui commença à être réprouvée à cause de sa raillerie excessive. En effet, les acteurs comiques outrageaient impunément les uns et les autres, citant même leurs noms. La situation en vint donc à un point tel qu'on prit soin, en légiférant, que personne ne produisît sur scène ce genre des pièces de la sorte sans l'autorisation d'un magistrat. C'est ainsi que la comédie ancienne commença à être un peu négligée, comme Aristote aussi l'écrit dans sa *Poétique* **[1]**. [*A.P.* 281-284]
	1. Robortello fait probablement référence au passage 1449a, 36-38, de la *Poétique* : « Or les transformations successives de la tragédie et les auteurs de celle-ci nous sont connus, mais la comédie dans ses débuts nous échappe parce qu'elle était peu en faveur. Car ce n'est que tard que l'archonte fournit un chœur de comédiens », (« *Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις, καὶ δι᾽ ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν. Ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ᾽ ἐθελονταὶ ἦσαν.* »). Robortello traduit « *διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι* » par « *quod parum sui studiosos habuerit* » (« étant donné qu'elle fit peu d'adeptes »), et justifie le manque de goût du public pour les comédies par l'excès de haine et de médisance qu'on y trouvait. Selon Robortello, le fait que les magistrats athéniens ne fournirent que fort tard un chœur aux comédiens confirme le manque de popularité du genre comique des origines. Enfin, afin d'empêcher que les médisances ne se répandissent, les Athéniens firent prescrire une loi interdisant aux poètes comiques de faire représenter leurs pièces avant qu'elles fussent approuvées par un magistrat : « *Comoediae uero incrementum quale, quando, quomodoue factum sit, prorsus ignoratur. Cuius rei causam hanc affert Aristoteles : διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι. Cum enim liuoris esset plena et maledicentiae, erat omnibus inuisa, et unusquisque sibi ab ea metuebat, praeter admodum paucos. […] Haec res etiam effecit fortassis ut pauci poëtae in scribendis operam ponerent suam, quod satis populo non placere animaduerterent. Id uero facile perspici potest, uel ex eo quod sero admodum chorus dari Athenis coepit a magistratu. Cum enim uiderent Athenienses malum hoc latius indies serpere, neque alia ratione maledicentiam illam cohiberi posse, legem sanxerunt qua cauebatur ne ullus comicus poëta fabulam populo daret nisi prius eam magistratus, penes quem erat summa potestas omnium rerum in ciuitate, approbasset, iudicassetque eiusmodi esse ut neque legibus aduersaretur neque mores corrumperet* », (*Flo.* p. 47, *Bas.* p. 41, SPB p. 219 et p. 221). Robortello aborde aussi le sujet de la médisance excessive pratiquée par la comédie ancienne dans son petit traité sur la comédie (« *In uetere comœdia multum inerat dicacitatis, et maledicentiae, ut ne nominibus quidem parcerent. Hoc apud Aristophanem ubique obseruari potest, in Nebulis praesertim ubi ridetur Socrates uir ille optimus ac sanctissimus […]. Fuit uero necesse yoyum hoc maledicentiae genus lege coercere atque ita ad satyras translatus fuit* », *Francisci Robortelli Vtinensis explicatio eorum omnium quae ad comœdia artificium pertinent*, Florence, 1548, p. 43-44).

	Non multo post eam aetatem in lucem prodiit comoedia, quae uetus dicta fuit postea, magnopereque aliquandiu placuit, sed improbari coepit propter nimiam dicacitatem. Impune enim, etiam ipsis nominibus prolatis, huic et illi maledicebant. Eo igitur res redacta est, ut lege cautum sit, ne quis huiusmodi poemata, iniussu magistratus in scenam deduceret, et sic comoedia uetus paulatim negligi coepit, sicut etiam Aristoteles in *Poetica* scribit.
	6 Arist. 1449a, 36-38

	Mais, quel que fût ce genre de poèmes, il fut en vogue assez lontemps et fournit aux Latins une occasion d'imiter. De fait, il n'y a rien qu'ils n'ont omis d'essayer. En effet, tout ce qu'ils voyaient que les Grecs avaient osé, eux aussi se mirent à l'oser. Bien mieux, l'ardeur de composer était si grande en eux que, sans un modèle des Grecs, ils composèrent aussi sur des sujets romains des comédies que l'on appela par la suite *praetextae* et *togatae* - car les pièces qu'ils avaient adaptées des Grecs, ils les appelaient *palliatae* **[1]**. Et, ce qui est sûr, c'est qu'on doit leur concéder plus qu'un mince éloge, même pour cela seulement. Ils ont donné, en effet, une grande preuve de leur talent et de leur érudition lorsque, composant sur des arguments à sujet romain, ils ont presque toujours rivalisé avec les Grecs pour les plus hautes louanges. Et, assurément, les Latins ne l'emporteraient pas moins sur les Grecs dans le domaine de l'éloquence et de l'art d'écrire que dans le domaine des armes et de la science militaire, si les poètes de chez nous faisaient l'effort de dégrossir et de corriger leurs œuvres, et s'ils n'approuvaient pas d'emblée ce qui est sorti de leur bouche, une fois pour toutes, sans réflexion suffisante. [*A.P.* 285-291]
	1. La *fabula praetexta* est une pièce sérieuse à sujet romain. Les acteurs y portaient la toge prétexte (toge bordée de pourpre portée par les magistrats romains). Le terme *togata* renvoie normalement, quant à lui, à toute pièce à sujet romain. Les acteurs y portaient la toge romaine, et non le *pallium*, manteau grec, porté pour la *fabula palliata*, pièce à sujet grec. La *fabula praetexta* est donc une espèce sérieuse de la *fabula togata*, et non une comédie, (voir C. O. Brink, *Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 320). Les catégories n'étaient toutefois pas toujours très clairement établies dans les esprits des commentateurs, comme on peut le voir chez Acron, par exemple, qui indique que par « *praetexta* » (ou « *praetextata* », comme il l'écrit), certains désignaient la tragédie, et par « *togata* », la comédie, mais que chez d'autres, les deux termes servaient à désigner la comédie, la *togata* étant une comédie à sujet grec, et la *praetexta*, une comédie à sujet latin : « *Praetextatam quidam dicunt tragœdiam, comœdiam autem togatam. Alii dicunt praetextatam et togatam comœdias esse, sed togatas in quibus sunt Graeca argumenta, praetextatas in quibus Latina* », (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 260). Cette confusion quant aux genres désignés par chacune de ces catégories, associée au fait que les vers 275-280 traitent de la comédie, peut en partie expliquer le fait que Robortello voient dans les termes « *praetextas* » et « *togatas* », employés par Horace au vers 288, une allusion à deux genres de comédies.

	Verum qualecunque id fuit poematis genus, uiguit aliquandiu, et Latinis imitandi occasionem praebuit. Nihil enim intentatum reliquerunt. Nam quicquid ausos fuisse Graecos uidebant, ipsi quoque audere coeperunt. Imo tantus ipsis inerat scribendi ardor, ut etiam, sine Graecorum praescripto, de rebus Romanis comoedias conscripserint, quae praetextatae, et togatae postea dictae sunt. Nam quas a Graecis transtulerant palliatas uocabant. Nec sane parum laudis ipsis, uel ob hoc unum, tribui debet. Magnum enim specimen sui ingenii, et eruditionis dederunt, cum Romanarum rerum argumenta scribentes, cum Graecis fere de summa laude concertarunt. Ac nimirum Latini homines non minus eloquentia et artificio scribendi quam armis et rei militaris scientia Graecos excellerent, si nostrates poetae in elimandis et corrigendis suis scriptis operam ponerent, neque statim, quod semel ab ore exiit, quamuis non satis meditatum, probarent.

	L'application à corriger ses vers permettrait que soient également utilisées beaucoup d'expressions plus appropriées et plus brillantes, et qu'elles soient, pour ainsi dire, délogées avec moins de convenance d'un lieu qui n'est pas le leur **[1]**. Par ailleurs, elles conduiraient à rendre plus agréables et plus propres à rendre l'imitation les rythmes, sur lesquels, en premier lieu, nous insistions. En effet, aucun poème ne peut être jugé assez bon s'il n'a pas été composé avec une grande réflexion et corrigé avec un grand travail, à tel point que le plus d'éléments possibles ont été retirés de l'ouvrage après avoir été raturés, et beaucoup modifiés, pour qu'alors, enfin, il soit jugé bon, ne laissant apparaître rien d'obscur, de grossier, ou de rugueux, tout ayant au contraire le poli et l'éclat à l'instar du marbre qui a été travaillé à la perfection **[2]**. [*A.P.* 291-294]
	1. L'expression « *ueluti de loco non suo minus apte truderentur* » n'est pas très claire et aurait mérité d'être développée. Robortello fait-il allusion au *locus* d'où le poète tire le vocabulaire de l'*elocutio*, lequel doit convenir à la matière de l'*inuentio* ? Un travail de correction assidu permettrait ainsi au poète d'éviter d'employer trop facilement des mots tirés d'un lieu qui n'est pas celui qui convient à l'illustration de la matière de l'*inuentio*. **2.** Ce développement robortellien semble fortement s'inspirer de l'éloge fait chez Cicéron par Crassus du difficile travail de la plume, qui permet à l'orateur qui compose un discours de produire des expressions brillantes, mais aussi d'adopter l'arrangement, les figures et le rythme qui conviennent : « *Caput autem est, quod, ut uere dicam, minime facimus (est enim magni laboris, quem plerique fugimus), quam plurimum scribere. Stilus optimus et praestantissimus dicendi effector ac magister ; neque iniuria ; nam si subitam et fortuitam orationem commentatio et cogitatio facile uincit, hanc ipsam profecto adsidua ac diligens scriptura superabit. Omnes enim, siue artis sunt loci siue ingeni cuiusdam ac prudentiae, qui modo insunt in ea re, de qua scribimus, anquirentibus nobis omnique acie ingeni contemplantibus ostendunt se et occurrunt; omnesque sententiae uerbaque omnia, quae sunt cuiusque generis maxime inlustria, sub acumen stili subeant et succedant necesse est; tum ipsa conlocatio conformatioque uerborum perficitur in scribendo, non poetico, sed quodam oratorio numero et modo* », (*De l'orateur* I, 23, 150-151).

	Sedulitas in corrigendis uersibus hoc assequeretur, ut et multae dictiones aptiores, lucidioresque ponerentur, ac ueluti de loco non suo minus apte truderentur, numerique, id quod in primis postulabamus, suauiores essent, et accommodatiores imitationi effingendae. Nam nullum poema satis probandum est, nisi multa meditatione fuerit scriptum, ac magno labore emendatum, adeo ut adhibita litura quam plurima fuerint ex eo sublata, et multa immutata, ut tum demum probetur, cum in eo nihil obscurum, nihil rude, nihil asperum appareat, sed omnia sint lucida et expolita, instar marmoris, quod ad unguem elaboratum sit.

	Une vieille opinion, trouvant sa source chez Démocrite, a prévalu parmi les hommes, selon laquelle le talent apporte plus que l'art aux poètes, et que sont fortunés et abondamment pourvus de toutes les ressources ceux qui brillent par leur talent, mais que l'art est nécessaire seulement à ceux qui, ayant l'esprit lent et émoussé, sont contraints, bon gré mal gré, de beaucoup réfléchir, et de réclamer à l'art de l'aide, puisque que la nature ne leur en fournit nullement. Le même Démocrite estimait qu'on ne devait pas compter au nombre des poètes ceux qui n'étaient agités d'aucune fureur et qui n'avaient pas perdu l'esprit **[1]**. De là, il s'ensuit qu'on voit bien des gens, qui s'appliquent à avoir l'air de poètes, laisser pousser leur barbe, ne pas se couper les ongles, rechercher la solitude et éviter le forum, la curie et les bains, afin de sembler tout à fait fous **[2]**. [*A.P.* 295-300]
	1. « *Negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse* », (Cicéron, *De la divination* I, 37). **2.** On pense à la description du pseudophilosophe par Sénèque : « *asperum cultum et intonsum caput et neglegentiorem barbam et indictum argento odium et cubile humi positum et quiquid aliud ambiotionem peruersa uia sequitur euita* », (*Lettres à Lucilius* I, 5, 2). Dans sa note de commentaire aux vers 297-298 de l'*A.P.*, Parrasio explique que ces poètes sont négligés et sales pour avoir l'air plus fous, et suscitent ainsi l'admiration des foules, comme ont l'habitude de le faire les faux philosophes : « *ii inculti sunt et sordidi, quo furentes uideantur magis, et uulgi in se concitent ex neglectu corporis admirationem, ut solent pseudophilosophi* », (A. G. Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 67 r°).

	Inualuit inter homines uetus quaedam opinio, quae a Democrito primum fluxit, ingenium plus conferre poetis ad scribendum, quam ars, fortunatosque esse, et omni copia abundare, qui ingenio ualent. Artem vero ab iis tantum necessario adhiberi, qui cum tardi sint et hebetes, uelint, nolint coguntur multum adhibere cogitationis, et ab arte ipsa, cum nullum a natura habeant, adiumentum aliquod petere. Idem Democritus in numero poetarum eos non censebat esse ponendos, qui furore aliquo non agitarentur, et mente essent sua abalienati. Hinc uideas multos, qui uideri student poetae, barbam alere, ungues non recidere, solitudinem petere, uitare forum, curiam et balnea, ut prorsus insanire uideantur.

	Mais qu'ils fassent comme il leur plaît. En effet, pour ma part, je préfère, à l'arrivée du printemps, comme j'en ai l'habitude chaque année, me purger de ma bile noire au moyen de quelque drogue **[1]**, plutôt que de me trouver mélancolique (si, du moins, il est vrai que seuls les mélancoliques ont du génie) **[2]**, parce qu'elle n'aura pas été vidée. Et même si je ne peux pas composer un poème reconnu, je pourrai toutefois bien juger des œuvres des autres, et tel un censeur assurément, en Aristarque **[3]**, je noterai ce qui a été bien ou mal dit. À ceux qui le désirent, j'enseignerai les préceptes pour que, s'ils les suivent, ils écrivent de façon appropriée, de sorte que, même si je suis peu apte à composer, j'aide, du moins, d'autres poètes par mes préceptes, peu différent en cela de la pierre à aiguiser qui, bien qu'elle ne puisse pas elle-même couper à cause de sa rudesse et de son manque de tranchant, aiguise le fer qui tranche tout. [*A.P.* 301-305]
	1. « *Quotannis atram bilem aliquo pharmaco purgare* » (p. 178) est la paraphrase de « *si tribus Antyciris caput insanabile* » (v. 300), vers qui fait allusion aux vertus de l'hellébore, censé agir comme purgatif contre la folie, et qui poussait en abondance dans les deux villes d'Anticyre situées dans le golfe de Corinthe et près du mont Œta. L'existence d'une troisième Antycire est attestée, mais rien n'indique que l'hellébore y poussait. Il est probable qu'Horace utilise ici le nom « Antycire » comme métonymie pour désigner la plante. (Voir C. O. Brink, *Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 331-332.) **2.** Allusion probable à la section XXX, 1 des *Problèmes* d'Aristote où le philosophe constate que les hommes brillants comptent beaucoup de mélancoliques, constat qui perdure à la Renaissance : « À l'inspiration et à la folie, les néo-platoniciens de la Renaissance associent un tempérament psychologique, la *mélancolie* (« l'humeur noire »), qui explique leurs ressemblances. » (Voir *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle,* sous la direction de Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, Préface de Terence Cave, Droz, Genève, p. 125). **3.** Il s'agit d'Aristarque de Samothrace (220-143 av. J.-C.), critique et grammairien alexandrin, célèbre pour sa rigueur, auquel Horace fait référence au vers 450 de l'*A.P.*. La formule de Robortello (« *ac ueluti censor quidem et Aristarchus adnotabo* », p. 178), rappelle les vers du *Ludus septem sapientum* d'Ausone : « *Maeonio qualem cultum quaesivit Homero / censor Aristarchus normaque Zenodoti !* » (Ausone, Volume I : Books 1-17, Translated by Hugh G. Evelyn-White Loeb, Classical Library, Harvard University Press, 1919, p. 310, v. 11-12).

	Sed agant ut lubet. Ego enim malo ineunte uere, sicuti meus est mos, quotannis atram bilem aliquo pharmaco purgare, quam ea non eiecta μελαγχολᾶν, si modo uerum est melancholicos solos ingeniosos esse. Quod si non potero laudatum aliquod scribere poema, recte tamen diiudicabo aliorum scripta, ac ueluti censor quidem et Aristarchus adnotabo quid recte, quid perperam dictum sit. Praeceptionesque uolentibus tradam, quas si fuerint secuti, apte scribant, ut cum ego parum idoneus ad scribendum sim, alios tamen iuuem meis praeceptionibus, neque multum coti dissimilis sim, quae cum ipsa ob duritiem suam et hebetudinem secare non possit, ferrum exacuit, quo omnia secantur.

5 10	J'enseignerai donc tout d'abord d'où l'on peut tirer un bagage abondant de mots et de sujets **[1]**, et ce qui nourrit, façonne et affermit le talent **[2]** du poète. Je montrerai aussi ce qu'il convient ou non de chercher à atteindre dans un poème **[3]**, et combien a d'importance, et de poids, la règle de composition **[4]**, et enfin, à quel point est tout à fait opposée la direction où sont conduits ceux qui, tombés dans l'erreur, composent sans réfléchir. [*A.P.* 306-308]
	1. « *Verborum ac rerum copiosam supellectilem* » (p. 180) est la paraphrase explicative de « *opes* » (v. 307), terme qu'Horace emploie, selon Robortello, pour désigner le bagage abondant (« *copisosam supellectilem* ») de mots (« *uerborum* ») et de sujets (« *rerum* ») nécessaire au poète. On pense à Quintilien, qui explique dans son *Institution oratoire* que le « fonds » (« *opes* ») nécessaire à l'orateur, afin qu'il puisse y recourir si besoin est, consiste en une « abondance de sujets et de mots » (« *copia rerum ac uerborum* ») : « *Num ergo dubium est quin ei uelut opes sint quaedam parandae, quibus uti ubicumque desideratum erit possit? Eae constant_copia rerum ac uerborum.* » (*Institution oratoire* X, 1, 5-6). **2.** Horace écrit, au vers 307 : « *quid alat formetque poetam* » (« ce qui nourrit et forme le poète »). Robortello ajoute « *ingenium* » : « *quod poetae ingenium alat* » (p. 180). Par cet ajout, il insiste sur cette idée horatienne fondamentale qu'on retrouve aux vers 409-419 de l'*A.P.* et selon laquelle le talent, s'il est nécessaire au poète, n'est cependant rien sans travail pour le nourrir. **3.** « *Quid deceat in poemate sequi* » (p. 180) développe « *quid deceat* » (v. 308). Robortello voit dans cette mention par Horace du *decorum* une référence à la finalité qui doit être fixée au poème. **4.** « *Virtus* » (v. 308) devient, dans la paraphrase : « *recta ratio dicendi* » (p. 180). L'interprétation du terme par Robortello emprunte clairement à Cicéron, pour qui la vertu peut être définie comme « *droite raison* » : « *ipsa uirtus breuissume recta ratio dici potest* », (*Tusculanes* IV, 15, 34).

	Docebo igitur in primis, unde sibi aliquis verborum ac rerum copiosam supellectilem parare possit, quidque sit, quod poetae ingenium alat, effingat, et confirmet. Demonstrabo etiam quid deceat in poemate sequi, quid non, et quantum momenti in se habeat, ac ponderis recta ratio scribendi, et denique quam diuersum ad finem deducantur homines, qui errore lapsi temere scribunt.

	Et, pour dire bref à ce sujet, présentement, la sagesse ne doit pas être séparée de l'éloquence **[1]**. En effet, celui dont la pensée n'est pas imprégnée de la connaissance de nombreuses choses, inévitablement profère des paroles creuses. Celui qui compose doit donc tout d'abord veiller à posséder le sujet dont il parle, et à ce que ne lui manquent pas les ornements nombreux dont il peut l'enrichir **[2]**. La vérité de ce propos, on peut la comprendre facilement grâce aux dialogues de Socrate, et il n'y a pas de raison de craindre de ne pas pouvoir être disert et éloquent, si l'on a acquis une connaissance en des matières très grandes, et si, avant tout, on s'est pénétré de cette partie de la philosophie qui a trait à la morale et à la façon de bien administrer la cité **[3]**. [*A.P.* 309-311]
	1. La référence est cicéronienne et rappelle certains passages de *L'Orateur*. Selon Cicéron, l'éloquence est fondée sur la sagesse. C'est elle qui permet de voir « ce qui sied » (« *quam qui deceat* ») et permet ainsi d'éviter de commettre des fautes dans la vie, mais aussi en poésie et dans l'éloquence : « *Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientiae. Vt enim in uita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat uidere […] ; huius ignoratione non modo in uita sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur* », (Cicéron, *L'Orateur*, XXI, 70). L'homme éloquent doit posséder la *sapientia* afin de pouvoir adapter son discours aux circonstances et aux personnes. Sera éloquent celui qui sera capable d'adapter son discours à ce qui conviendra dans chaque cas : « *Haec enim sapientia maxime adhibenda eloquenti est, ut sit temporum personarumque moderator. […] Is erit ergo eloquens, qui ad id quodcumque decebit poterit accommodare orationem* », (*Ibidem*, XXXV-XXXVI, 123). Cette référence à Cicéron semble donc implicitement renvoyer au « *quid deceat, quid non* » du vers 308. **2.** Dans l'*Institution oratoire*, Quintilien évoque les mauvais orateurs, qui négligent le « poids des choses » (« *rerum pondere* ») et la « force des idées » (« *uiribus sententiarum* ») et estiment être des artistes au plus haut degré s'ils ont tordu des mots vides (« *inania uerba* ») : « *Sunt qui, neglecto rerum pondere et uiribus sententiarum, si uel inania uerba in hos modos deprauarunt summos se iudicent artifices* », (*Institution oratoire* IX, 3, 100). **3.** Ce qui a trait à l'éthique et au politique, par conséquent. On ne peut s'empêcher de penser aux cours de philosophie morale et de politique, délivrés par Robortello lorsqu'il enseignait à Padoue, ou aux leçons privées sur l'*Éthique à Nicomaque* qu'il donnait aux jeunes nobles vénitiens.

	Atque ut hac de re in praesentia summatim aliquid dicamus, sapientia non est ab eloquentia disiungenda. Qui enim pectus multarum rerum cognitione non habet imbutum, inania necesse est proferat uerba. Videndum igitur scribenti primum, ut habeat rem, de qua loquatur, neque ei desint multa ornamenta, quibus eam locupletare possit. Hoc uerum esse facile aliquis intelligat ex Socratis disputationibus, neque sane est quod quisquam uereatur ne in dicendo disertus atque eloquens esse possit, si maximarum rerum scientiam sibi comparauerit, in primisque perceperit eam philophiae partem, quae de moribus agit et ciuitate recte administranda.

	Ceux qui écrivent sur ces sujets enseignent, en effet, combien chacun est redevable à sa patrie et à ses amis, jusqu'où les hommes peuvent aller, tout en conservant leur dignité, dans ce qu'ils ont à faire pour se procurer du profit. Ils prescrivent également de quel amour nous devons entourer nos parents, nos frères et nos hôtes. Comme, en effet, il y a plusieurs sortes d'amours et d'amitiés et qu'elles ont des causes diverses, il faut examiner avec soin en quoi l'une diffère de l'autre et laquelle des deux vaut le plus ou le moins **[1]**. Ils indiquent aussi ce qui convient au sénateur, quel est le devoir du juge, du général qui mène la guerre contre l'ennemi pour le salut de ses concitoyens. Le poète qui a appris avec exactitude cela et tout ce qui y ressemble accomplira facilement sa tâche de composition et attribuera à chacun des personnages ce qui lui est propre, afin que rien ne manque à la convenance et à la grâce. [*A.P.* 312-316]
	1. Les vers 312-313 de l'*A.P.* ont pour sujet la dimension éthique des relations affectives et des obligations sur lesquelles se fonde la cité. À l'esquisse rapide d'Horace, Robortello ajoute une question portant sur la nature, les causes et la dignité de l'amour et de l'amitié. Le commentateur ne développe pas sa réflexion mais le lecteur peut aisément deviner à quels ouvrages ce dernier se réfère implicitement. De fait, les références antiques majeures ne manquent pas en ce qui concerne ces deux notions : Aristote (le livre VIII de *L'Éthique à Nicomaque*), Cicéron (*De l'amitié* et le livre I du traité des *Devoirs*), et Sénèque (*Lettres à Lucilius*) pour l'amitié, Platon (*Le Banquet* et *Phèdre*), Plutarque (*Dialogue sur l'amour*), et Athénée (le livre XIII des *Deipnosophistes*) pour l'amour. Il est par ailleurs probable que Robortello ait eu en tête une référence pour lui beaucoup plus récente : la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin, dans la seconde partie de laquelle le philosophe traite, aux questions 26, 27 et 28, de l'amour et du fait qu'il faille ou non le distinguer de l'amitié, des causes de celui-ci et de ses effets.

	Docent enim ii, qui de his rebus scribunt, quantum patriae et amicis quisque debeat, quatenusque in rebus agendis, salua dignitate, homines progredi possint, ut ipsis utilitatem afferant. Praescribunt etiam, quali amore parentes, et fratres, et hospites complecti debeamus. Multiplex enim cum sit amoris amicitiaeque genus, et diuersas habeat causas, quid alterum ab altero differat, quodue maius, minusue sit, diligenter est considerandum. Proferunt quoque quid senatori conueniat, quale sit iudicis officium, et imperatoris, qui bellum cum hostibus pro suorum ciuium salute gerat. Haec, atque alia omnia quae eiusdem sunt generis, qui exacte didicit poeta, facile munus scribendi exequetur, et personis attribuet quod ipsarum proprium, ut nihil non decorum sit, et uenustum.

5 10	Mais puisque dans les poèmes comiques, tragiques et héroïques, dans lesquels il y a essentiellement imitation d'actions humaines **[1]**, nous faisons parler les personnages de façon que chacun semble s'exprimer selon sa dignité, le poète ne doit pas seulement être attentif aux détails du personnage qu'il façonne, mais plutôt à un certain modèle général à partir duquel, fixant sur lui les yeux, il imiterait de façon appropriée et doctement toute conduite de vie et de moeurs : ainsi il ferait parler le personnage de sorte que son langage ne semble désormais non plus feint, mais vrai **[2]**. [*A.P.* 317-318]
	1. « Comme ceux qui imitent représentent des hommes en action » (« *Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας* »), (Aristote *Poétique*, II, 1448a, 1). **2.** Le terme « *exemplar* », utilisé au vers 317 par Horace, est d'interprétation assez complexe. C. O. Brink explique que l'on peut comprendre *exemplar* comme un équivalent grec de *παράδειγμα* mais qu'il ne faut pas y voir une référence à la théorie platonicienne des Formes. Selon lui, *exemplar* renvoie plutôt à l'idée d'un modèle général que l'on retrouverait dans la notion de « *καθόλου* » (« général »), présente au chapitre IX, 1451b, 6-11, de la *Poétique* d'Aristote : « *Ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* » (« Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement »), (*Horace on Poetry : The « Ars Poetica »*, Cambridge, 1971, p. 343). On retrouve l'idée de *καθόλου* chez Robortello qui écrit lui-même dans sa paraphrase : « *generale exemplar* » (c'est nous qui soulignons). De l'observation du particulier, le poète tire un modèle général qui lui permet d'atteindre à la *conuenentia* dans la *mimèsis* (« *apte […] imitetur* ») et de façonner ainsi des personnages vraisemblables. En ce qui concerne le traitement de la notion d'*exemplar* par Robortello et les divers commentateurs de l'*A.P.* à la Renaissance, voir T. Chevrolet, *L'Idée de la fable, Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Droz, 2007, p. 325-331, et A. Rees, « *Respicere exemplar* : lectures horatiennes et poétiques de l'imitation chez les humanistes français et italiens », in *Camenae*, 13, octobre 2012.

5 10 15 20	Quoniam uero in comicis, tragicis et heroicis poematibus, in quibus praesertim imitatio est actionum humanarum, personas loquentes facimus, ut pro dignitate sua quilibet loqui uideatur, poetam respicere oportet non modo particulatim ad eam personam, quam effingit, sed potius ad generale quoddam exemplar, in quod intuens omnem uitae et morum ipsius rationem apte et docte imitetur. Itaque loquentem faciat, ut iam non fictus, sed uerus uideatur sermo.

	En effet, si le langage de la pièce fait voir des ornements placés de façon appropriée là où il faut, si, comme Aristote le montre lui-même dans la *Poétique* **[1]**, il rend compte des caractères – car le langage poétique doit, tout d'abord, représenter les caractères des hommes avec beaucoup de grâce, ce que nous avons abondamment exposé auparavant **[2]** – , et même s'il n'est en outre doté d'aucune grâce et n'est le résultat d'aucun art, il charmera beaucoup plus les esprits des auditeurs que cette pièce, tissée de vers élégants et composée d'expressions lumineuses, mais dont la matière sera cependant pauvre, et qui n'aurait que le son creux des mots **[3]**. De là, on peut facilement reconnaître qu'il y a plus de substance et plus de poids dans l'imitation des caractères que dans l'ornementation des mots, non, certes, que celle-ci ne soit pas requise également, mais celle-là est ce qu'il faut, avant tout, réaliser. [*A.P.* 319-322]
	1. Aristote, *Poétique* XV, 1454a, 16-36. **2.** Voir p. 81-84 (et *A.P.* v. 114-131). **3.** Robortello développe ici la notion d'*oratio morata* (« discours qui rend compte des caractères »), qu'il puise chez Aristote. Dans le passage des *Explicationes* consacré à la section de la *Poétique*, où Aristote évoque la prévalence, dans la tragédie, de l'action sur les caractères (1450a 23-29), Robortello expose ce qu'il faut entendre par *fabula morata* ou *oratio morata*. En s'appuyant sur un extrait du chapitre VI de la *Poétique* (1450a 8-11), sur l'*Éthique à Nicomaque* (1094 a 1-3) et sur le livre III de la *Rhétorique* (1417a 16-b 10), le commentateur explique ainsi que le caractère, c'est ce qui montre la délibération, soit : un choix, le parti qu'un homme prend ou rejette. Un discours exprimant des caractères représentera un homme vociférant, ce qui suggère chez lui grossièreté et effronterie, ou un personnage guidé par la raison ou la cupidité : « *Ἔστι δὲ ἦθος τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὁποία τις, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον, ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων, διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος ἔνιοι τῶν λόγων. Est autem προαίρεσις in hominibus electio a recentioribus uocata quae facit ut hoc eligant uel illud fugiant. […]Morata autem oratio […] conficitur ex iis rebus quae hominum mores consequi solent, ut si dicas : ille ambulans uociferatur, his enim uerbis significatur homo audax et agrestis. Morata quoque oratio est in qua aliquis aut ratione aut cupiditate ductus exprimitur, ut si dicas, aut potius exprimas, aliquem lucri causa omnia agentem, illum uero honestatis gratia* », (*Flo.* p. 60, Bas. p. 52, SPB p. 271). Robortello développe aussi cette question de l'*oratio morata* dans son *De rhetorica facultate* (*De rhetorica facultate*, Florence, 1548, p. 75-83).

	Nam si fabulae oratio prae se tulerit suis locis apte locata ornamenta, fueritque morata (sicuti etiam in libro *Poetica* declarat Aristoteles), debet enim in primis oratio poetarum, magna cum uenustate exprimere hominum mores, quod antea a nobis copiose expositum fuit, nullamque habuerit uenustatem praeterea aut artem, multo magis oblectabit audientium animos quam ea fabula, quae uersibus sit contexta ornatis, et lucidis composita dictionibus, fuerit tamen inops rerum, et inanem tantummodo uerborum sonitum habeat, ex quo facile perspici potest : plus momenti et ponderis inesse in morum imitatione quam in uerbis ornatis, non quidem quod etiam hoc non requiratur, sed quia illud in primis efficiendum est.
	2 Arist. *Poet.* 1454 a, 16-36

	Or, il ne serait pas nécessaire de donner de tels conseils à des hommes expérimentés et exercés dans l'art de composer (car eux-mêmes connaissent cela fort bien), comme le furent les Grecs, qui excellent par dessus tout dans la composition des vers. Et ce n'est pas étonnant : après avoir totalement méprisé tout type de richesses, montrant très peu d'appétence pour le profit, ils se sont tout entiers consacrés à l'obtention de la gloire, et, enflammés par le désir de cet unique bien, ils ont entrepris de très grands travaux. Au contraire, les hommes de notre temps, dans la cité romaine, suivent une voie bien opposée. En effet, ils sont surtout possédés par le désir de l'or et, poussés par la cupidité **[1]**, ils négligent tout type de savoirs **[2]** et, apprenant l'art de calculer et de mesurer, ils consacrent leurs efforts à savoir diviser, si cela est nécessaire, un as en cent parties, et à répondre aussitôt que possible à chaque question soulevée par un sujet de la sorte. Et cela, ce n'est pas seulement la plèbe qui le fait, mais toute la noblesse. [*A.P.* 323-330]
	1. Robortello voit, à raison, dans les vers 323-332, une condamnation de l'amour de l'argent. Dans son commentaire, Parrasio explique que lorsque Horace critique les « longs calculs » (« *longis rationibus* », v. 325) auxquels doivent s'adonner les enfants romains, il ne blâme pas l'arithmétique, qui est indispensable aux poètes (pour ne pas faire d'erreurs de rythme), mais il se plaint que celle-ci ne soit enseignée aux enfants qu'en vue du lucre : « *Non ergo reprehendit arithmeticam Horatius poetis necessariam, sed in ea queritur omnem pueritiam lucri causa occupari* », (A. G. Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 69 r°). **2.** Les Romains négligent les *scientiae* car le souci de l'épargne, cette rouille, a imprégné leurs âmes (« *haec animos aerugo et cura peculi cum semel imbuerit* », v. 330) : « de même que la rouille ronge le fer, de même, le désir immodéré de l'argent consume le cœur », (« *sicuti rubigo ferrum exedit, ita immoderata numorum auiditas cor absumit* »), (F. Pedemonte, *Francisci Philippi Pedemontii Ecphrasis in Horatii Flacci Artem Poeticam*, Venise, 1546, p. 50 v°).

	Neque uero esset necesse tales dare praeceptiones hominibus peritis et exercitatis in scribendo, ipsi enimmet haec optime norunt, quales Graeci fuerunt, qui in scribendis uersibus maxime excellunt. Nec mirum. Nam contempto omni genere diuitiarum, lucri minime appetentes, totos se contulerunt ad laudem parandam, huiusque unius cupiditate inflammati, maximos susceperunt labores. Nostrae uero aetatis homines in ciuitate Romana longe diuersam sequuntur rationem. Nam in primis detinentur cupiditate auri, auaritiaque impulsi, scientiarum omne genus negligunt et ratiocinandi ac metiendi artem discentes dant operam, ut assem in centum, si opus sit, partes sciant diuidere, et ad omnem propositam quaestionem de huiusmodi re quam primum respondere. Neque hoc tantum plebs facit, sed nobilissimus quisque.
	9 *Flo* : propositi ; *Bas.* : propositam

	Qui donc peut espérer que des hommes de ce genre, qui toujours sont tendus vers le profit et qui, jour et nuit, ne pensent à rien d'autre qu'au moyen de pouvoir accroître leur patrimoine, pourraient écrire des poèmes à confier à la postérité **[1]** et qui arriveraient entre les mains de ceux qui vivront d'innombrables années après **[2]** ? S'ils savaient donc à quel point il est difficile de composer un poème qui puisse légitimement être applaudi de tous, ils renonceraient certainement à l'entreprise. [*A.P.* 330-332]
	1. Ce développement rappelle le chapitre XXXV du *Traité du sublime* du Pseudo-Longin, où l'auteur expose l'idée selon laquelle l'avarice et la cupidité sont l'une des causes de la médiocrité du style, car elles dévorent le talent et rongent l'esprit, le rendant incapable de juger ce qui est digne de postérité. (*Du sublime*, texte établi et traduit par H. Lebègue, *Les Belles Lettres*, Paris, 2003.) **2.** Paraphrase explicative des vers 331-332. Le cèdre et le cyprès protégeaient le papyrus des mites : « *libri enim qui aut cedro illinuntur, aut arca cupressina inclusi sunt, a tineis non uexantur* », (Porphyrion, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 264). Si les vers sont parfumés d'huile de cèdre et conservés dans un coffre en cyprès, c'est qu'ils sont dignes de postérité.

5 10 15 20	Quis igitur speret huiusmodi homines, qui lucro semper intenti sunt, neque aliud dies noctesque cogitant qua ratione patrimonium augere possint, poemata scripturos, quae posteritati mandentur, et ad eorum perueniant manus, qui post innumerabiles annos uicturi sunt. Si scirent igitur, quam difficile sit ita poema conscribere, ut iure ab omnibus laudari possit, nimirum destiterent ab incepto.

	En vérité, si les poètes n'atteignent pas ces deux buts, ou, du moins, l'un des deux, il faut leur accorder notre mépris le plus complet : il faut que le poète soit utile ou qu'il plaise (qui sont deux choses très difficiles), ou qu'il fasse les deux en même temps. Les poètes sont, à l'évidence, utiles, chaque fois qu'ils donnent à voir quelque chose de grave qui vise à régler comme il faut la conduite de vie **[1]**. Mais là aussi il faut employer de la mesure : en effet, il faut être bref, et saupoudrer le poème de quelques préceptes, plutôt que de le tisser presque entièrement de lieux communs et d'y entrelacer des sentences pesantes. Les esprits des auditeurs, s'ils comprennent ce qui leur est exposé, et à partir de quoi ils entrevoient le moyen de vivre comme il faut, s'en saisissent plus facilement et le retiennent avec plus de fermeté que si l'on déversait sur eux une multitude de préceptes. En effet, cet amas si dense fait que les esprits, épuisés et comme nauséeux, rejettent ce dont on les a gavés. [*A.P.* 333-337]
	1. Dans le *De materie et fine poeticae facultatis*, préambule aux *Explicationes* à la *Poétique*, Robortello rappelle que Strabon, au livre I de sa *Géographie*, affirme, contre le philosophe Ératosthène, que les poètes sont des *σωφρονιστάς* (« précepteurs »), c'est-à-dire : « des maîtres et des directeurs de vie » : « *Ideo Strabo libro primo, ubi multa disserit contra Eratosthenem, qui poëtas delectare quidem at non prodesse affirmabat, poëtas ait esse uitae magistros et correctores, appellatosque olim a ueteribus σωφρονιστάς* », (*Flo.* p. 4, *Bas.* p. 3, SPB p. 37).

	Nam duo nisi assequuntur poetae, aut alterum saltem, prorsus contemnendi sunt. Vtrumque uero difficillimum aut prodesse, aut delectare poetam oportet, aut utrunque simul efficere. Prosunt quidem poetae, quotiescunque graue aliquid proferunt, quod ad uitam recte instituendam spectet. Sed etiam in hac re adhibendus modus, nam breuitate opus est, et poema potius praeceptionibus aliquibus conspergi debet, quam ferme totum ex locis communibus deduci, et grauibus sententiis contexi. Auditorum animi, si quid prolatum intelligent, ex quo rectam uiuendi rationem percipiant, facilius arripiunt, tenaciusque retinent, quam si multa infundantur. Facit enim illa tam densa praeceptionum congeries, ut mentes defatigatae ac ueluti nauseantes reiiciant quod fuerit infusum.
	3 *Flo* : prosunt ; *Bas.* : possunt

	Par ailleurs, les poètes plaisent (et c'est ce qu'on a indiqué en second lieu), chaque fois qu'ils forgent quelque chose de fabuleux, mais encore faut-il que cela soit vraisemblable. De fait, s'ils s'éloignent de la vérité, ils se privent eux-mêmes de tout crédit et du rang de poète, comme c'est le cas si l'on imagine la mise en scène d'un enfant tiré vivant du ventre d'une lamie qui, peu de temps auparavant, l'aurait, avec gloutonnerie, totalement dévoré. Ces scènes, qui sont totalement invraisemblables et très peu crédibles, offensent l'auditoire **[1]**. [*A.P.* 338-340]
	1. Concernant les problèmes posés par la représentation du merveilleux au théâtre, voir la note 1 p. 119.

5 10 15 20	Delectant autem poetae, quod secundo loco fuerat propositum, quotiescunque aliquid fabulosum confingunt, sed et haec similia uero esse oportet. Nam si a ueritate recedunt, fidem sibi et poetae dignitatem derogant, utpote siquis in scena fingat ex Lamiae aluo uiuum extrahi puerum, quem paulo ante sua ingluuie integrum uorasset. Haec, quae prorsus falsa sunt, et minime credibilia, auditores offendunt.

	Ajoutons à cela le fait que, puisque les hommes qui siègent dans les théâtres sont de deux types, qui diffèrent par le rang et par l'âge, il faut les contenter tous les deux. De fait, les sénateurs, et tous ceux qui sont d'un âge assez avancé **[1]**, applaudissent avec force les poèmes qui sont utiles à l'auditoire pour la représentation des bonnes moeurs. Au contraire, les chevaliers **[2]**, dont le sérieux n'est pas si grand, et qui n'ont pas atteint cet âge, négligent les poèmes graves et ne veulent pas les écouter paisiblement. Par conséquent, tout poète qui aura atteint ces deux buts, à savoir : être utile et plaire, sera assurément applaudi de tous. Ses poèmes seront partout transcrits et usés par les mains des lecteurs, et il n'y aura personne à ne pas vouloir que les libraires Sosies **[3]** les lui copient sur un parchemin en soignant très bien les formes de leurs lettres, même à grands frais. C'est un poème de cette qualité seulement qui sera envoyé dans les contrées lointaines, grâce à quoi son auteur acquerra une très grande gloire, car son souvenir aussi sera conservé chez les générations suivantes. [*A.P.* 341-346]
	1. Paraphrase de « *centuriae seniorum* » (v. 341). Les centuries d'anciens étaient constituées par les citoyens de plus de quarante-six ans. **2.** Les Ramnenses, abrégé en « Ramnes » (v. 342) par Horace, sont l'une des trois centuries de chevaliers (Ramnenses, Titienses, Luceres), créées peu de temps après la guerre entre les Romains et les Sabins, selon la tradition. La centurie des Ramnenses tirait son nom de Romulus, (voir Tite-Live, *Histoire romaine* I, 13,8). **3.** En ce qui concerne les Sosies, le Pseudo-Acron explique dans son commentaire à l'*A.P.*, qu'il s'agissait de deux frères, libraires de grande renommée à Rome : « *Socii ergo duo fratres fuerunt, bibliopolae opinatissimi* », (*Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 264). Horace mentionne « la pierre ponce des Sosies » dans le premier livres de *Épîtres* : « *scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus* », (*Épîtres* I, 20, v. 2).

	Adde, quod cum in theatris sedeat duplex hominum genus, qui et dignitate, et aetate differunt, utrique est inseruiendum. Nam senatores et omnes qui prouectiore sunt aetate maxime probant ea poemata, quae utilitatem aliquam afferunt audientibus ad mores recte effingendos. Equites vero, qui tanta non sunt seueritate, neque eo aetatis peruenerunt, austera poemata negligunt, neque audire aequis animis uolunt. Quicunque igitur poeta utrunque fuerit assequutus, ut et prosit, et delectet, is sane ab omnibus probabitur, eiusque poemata passim describentur, et manibus legentium conterentur, nullusque fuerit qui sibi a Sosiis librariis ea nolit politissimis describi literarum formis, in membrana, magno etiam cum sumptu. Huiusmodi demum poema ad longinquas deferetur gentes, ex qua re maxima laus scribentem consequetur, eius enim memoria etiam apud posteros conseruabitur
	8 *Flo* : Sosiis ; *Bas.* : Soziis

	Quelqu'un va dire peut-être que mes exigences sont trop nombreuses et difficiles, et qu'on peut difficilement trouver quelqu'un qui ne commette aucune faute et qui écrive un poème de façon assez convenable pour n'être critiqué en aucun point. À cela, je pense qu'il faut répondre qu'on trouve, bien sûr, dans les écrits des poètes, de légères erreurs excusables. En effet, il n'est aucun artisan, aucun maître de quelque étude, qui toujours atteigne ce qu'il veut. Les joueurs de lyre ne touchent pas toujours de la main la corde qu'ils avaient visée et, alors qu'il fallait un son grave, souvent, ils touchent la corde qui produit un son aigu. L'archer lui-même, aussi expérimenté soit-il, ne frappe pas toujours la cible. De la même façon, les poètes n'obtiennent pas toujours quelque chose qui soit en tout point bienséant et gracieux. Par conséquent, s'il y a un très grand nombre de choses à louer dans leurs écrits, je ne les rejetterai pas, même s'ils sont maculés de quelques taches, et je ne désapprouverai pas non plus, pour cette raison, le poème tout entier. En effet, il arrive souvent que les hommes fassent un faux pas par inadvertance, ou bien que, naturellement, ils aient une moindre perception de certaines choses. [*A.P.* 347-353]

	Dicat fortasse quispiam, me nimium multa, ac nimis difficilia requirere, uixque posse aliquem reperiri, qui alicubi non peccet, poemaque tam apte scribat, ut nulla ex parte reprehendi possit. Huic ego ita respondendum puto, esse quidem in scriptis poetarum nonnullos errores leues, quibus uenia danda est. Nam nullus est artifex, aut professor studii alicuius, qui semper assequatur quod uelit. Fidicines non semper eam attingunt chordam manu quam sibi proposuerant, et cum graui opus esset sono, saepe eam attingunt, quae acutum emittit. Sagittarius quoque quamlibet peritus non semper scopum ferit. Sic etiam poetae non semper id assequuntur, quod ab omni parte decorum, uenustumque sit. Quamobrem si in illorum scriptis plurima fuerint laudanda, non reiiciam, etiam si leues aliquae maculae fuerint inspersae, neque ea de causa totum poema improbabo. Nam saepe fit, ut homines aut incuria labantur, aut suapte natura nonnulla parum perspiciant.

	Mais, de même qu'un libraire ou copiste qui fait des fautes en écrivant et qui, lui aussi, quoique souvent mis en garde, ne renonce pas, de même que le citharède qui toujours se trompe sur la même corde bien qu'il ait souvent été repris, ne mérite pas d'être excusé, de même, le poète qui trébuche en de nombreux endroits doit être très grandement moqué et hué, comme, Chérilus **[1]**, dit-on, l'a été autrefois, lui dont le très gros volume contient à peine deux ou trois vers beaux et élégants. Chaque fois que je lis les œuvres de ce poète et, qu'après un long moment, j'aperçois quelque vers qui ne soit pas mauvais, c'est non sans un énorme éclat de rire que, généralement, je l'applaudis, car le poète semble être allé contre son habitude. Mais, si, en lisant Homère, je me heurte à un vers moins élégant et poli, je me fâche contre lui, et une puissante indignation s'élève dans mon âme chaque fois que je vois que celui-ci, qui d'habitude ne fait jamais de faute dans ses œuvres, s'est endormi en quelque endroit et a trébuché par inadvertance. [*A.P.* 354-360]
	1. Il s'agit de Chérilos d'Iasos, poète épique de l'entourage d'Alexandre le Grand. Alexandre aurait si peu goûté ses vers qu'il aurait dit préférer être le Thersite d'Homère plutôt que l'Achille de Chérilos. La tradition rapporte aussi que le conquérant macédonien aurait lancé un défi à ce même Chérilos : s'il réussissait à composer un seul bon vers, il recevrait des pièces d'or, s'il échouait, il serait roué de coups : « *Chœrilus poeta fuit, qui Alexandrum magnum secutus, bella eiusdem descripsit, cui Alexander dixisse fertur, malle se Thersitem Homeri esse quam huius Achillem. Chœrilus Alexandri poeta depactus est cum eo, ut si uersum bonum faceret, aureo numismate donaretur ; sin malum, colaphis feriretur* », (Pseudo-Acron, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, p. 265). Horace lui-même fait allusion à l'anecdote du pari au deuxième livre des *Épîtres* : « *Gratus Alexandro regi Magno fuit ille* *Choerilos, incultis qui uersibus et male natis* *rettulit acceptos, regale nomisma, Philippos.* » (« Il plut au roi Alexandre le Grand, ce Chérilus qui, en paiement de vers mal tournés, véritables avortons, reçut tant de philippes, monnaie royale. ») (*Épîtres* II, 1, v. 232-234, traduction de F. Villeneuve.)

	Sed quemadmodum librarius, aut scriptor aliquis, si in scribendo peccet, saepeque monitus non desistat tamen, citharoedus quoque, qui eadem semper chorda oberrat, quamuis saepe fuerit reprehensus, uenia digni non sunt, sic poeta, qui multis labitur in locis, maxime ridendus est, et explodendus, qualis olim narratur Cherilus fuisse, qui grandi illo suo uolumine, uix duos, aut treis uersus habet uenustos, et elegantes. Huius poetae scripta quotiescunque lego, et mihi post multum spatii uersus aliquis occurrit non malus, non sine maximo risu admirari soleo ; praeter enim consuetudinem suam uidetur fecisse. Quod si Homerum legens aliquem offendero uersum minus elegantem, et politum, illi subirascor, animoque meo exoritur grauis indignatio, quandocunque illum, qui peccare nunquam consueuit in scribendo, alicubi uideo dormitasse, et propter incuriam lapsum.
	4 *Flo.* : Cherilus ; *Bas.* : Chœrilus ‖ **5** *Flo.* : treis ; *Bas.* : triis ‖ **9** *Flo.* : illi ; *Bas.* : llii

	Le fait est que lorsqu'un mauvais poète, qui ne fait jamais un vers digne d'éloge, en fait par hasard un bon, il est ridicule. Mais un bon poète, qui perçoit tout par son génie et qui a souvent donné une grande preuve de sa qualité de compositeur de vers, si par hasard il se trompe, ne heurte pas peu ses admirateurs, lesquels avaient chanté à tous ses louanges. En effet, bien qu'ils sachent, avec certitude, qu'il n'est pas dans ses habitudes de commettre des fautes, ils s'indignent s'ils le voient en faire, sous prétexte qu'il a été plutôt négligent du point de vue de la règle. Un exemple de la sorte peut être nous fourni par cette unique erreur que l'excellent poète Virgile a laissé passer dans le plus célèbre de ses poèmes, quand il donne à une île le nom d' « Inarimé », alors qu'il fallait la nommer « Arimé » **[1]**. Il est évident qu'il s'est trompé en lisant ces mots d'Homère : « *εἰν ἀρίμη* » **[2]**. Il n'a pas remarqué, bien qu'il eût l'habitude d'être très attentif, que ce n'est pas un mot d'un seul tenant, mais deux mots séparés l'un de l'autre. Mais ce poète très savant, qui n'a commis qu'une seule erreur dans un si long poème, est tout à fait digne d'être excusé et pardonné. [*A.P.* 354-360]
	1. Au vers 716 du chant IX de l'*Énéide*, Virgile évoque, en effet, l'île d'Inarimé : *« Inarime Iouis imperiis imposta Typhoeo. »* **2.** Au vers 783 du chant II de l'*Iliade*, Homère n'écrit pas « *εἰν Ἀρίμη* » (« à Arimé »), mais « *εἰν Ἀρίμοις* » (« chez les Arimes »).

	Malus quippe poeta, qui nullum laudabilem facit uersum, si fortuito bonum faciat, ridiculus est. Bonus autem aliquis poeta, qui suo ingenio omnia perspicit, magnumque saepe suae uirtutis specimen dedit in uersibus scribendis, si forte errauerit, fautores suos, qui illius laudes apud omnes praedicauerant, non parum offendit. Cum enim certo sciant, illum peccare non solere, indignantur, si peccantem uiderint, quod paulo fuerit praeter morem negligentior. Huius rei exemplum nobis afferre potest ille a Vergilio optimo poeta in laudatissimo poemate semel admissus error, ubi INARIMEN insulam appellat, quae ARIME erat dicenda. Deceptus uidelicet uerbis Homericis « εἰν ἀρίμη », in quibus non animaduertit, quamuis oculatissimus esse soleret, non unam illam esse dictionem, ac simplicem, sed duas, atque inter se disiunctas. Verum excusatione ac uenia dignissimus est doctissimus poeta, qui semel tantum peccauit in tam longo poemate.
	9 *Flo.* : εἰν ἀρίμη ; *Bas.* : εἰν ἄρίτμη

	Mais, assurément, de même que diffèrent entre elles les peintures, de même, nous voyons aussi les poèmes différer entre eux, car il en va comme pour une peinture qui plaira plus si l'on se tient plus près d'elle, quand une autre veut être regardée de plus loin. De la même manière, l'une, placée dans un lieu obscur, ne semble pas devoir être totalement condamnée ; une autre, alors qu'elle est la plus applaudie de toutes, apparaît avec d'autant plus d'éclat si elle est exposée en pleine lumière, et il ne se trouve rien chez elle qui puisse être critiqué, même par un homme au regard très perçant et très pénétrant. Les peintures se distinguent encore par autre chose : certaines sont parcourues d'un seul coup d'œil et rassasient ceux qui les regardent, alors que d'autres, même si on les contemple six cents fois par heure, ont toujours de quoi charmer les cœurs et repaître les yeux des spectateurs. Ces propos très vrais que je tiens sur la peinture doivent être rapportés à la poésie. [*A.P.* 361-365]

	Sed nimirum quo differunt inter se modo picturae, eodem etiam modo differre uidemus poemata, nam sicuti aliqua pictura est, quae si propius steteris, te magis oblectabit, aliqua uero longiore interuallo spectari uult. Itidem alia in loco obscuro, non omnino improbanda uidetur ; alia, quae omnium fuerit laudatissima si in lucem proferatur, eo ornatior apparet, neque in se quippiam habet, quod uel ab acutissimo homine et maxime perspicaci possit reprehendi. Est et alia quaedam inter picturas differentia, quod aliquae uno perlustrantur intuitu, suique afferunt satietatem spectantibus. Aliquae uero, si uel sexcenties singulis horis spectentur, semper habent, quo animos oblectent, et oculos spectatorum pascant. Haec quae de picturis, a me verissime dicuntur, ad poesin referri debent.

	Et chacun comprendra facilement combien grande est la différence qui existe entre les poèmes et pourquoi tel poème l'emporte sur tel autre. C'est pourquoi je tiendrai en cet endroit un propos étonnant, et peut-être incroyable, mais en tout point très vrai, que je voudrais voir considéré par tous avec soin : il n'est nul art, nulle science, nulle faculté de l'esprit ou du corps, où ceux qui ont atteint le milieu, même s'ils sont très éloignés des cimes, semblent ne pas mériter d'éloge. Un juriste et un avocat, bien que l'un ne soit pas l'égal, par le savoir, d'un Trébatius **[1]** ou d'un Cassellius **[2]**, bien que l'autre soit très inférieur à Cicéron **[3]**, Messala **[4]**, et à tous ceux qui occupent les premières places de l'éloquence, doivent cependant être applaudis et obtenir une place quelconque. Le même constat peut être fait au sujet de tous les autres. La faculté poétique est la seule de toutes qui n'accepte pas le milieu. Il faut que le poète excelle et qu'il atteigne tous les sommets, s'il veut être applaudi, autrement il ne vaudra rien, ni s'il a atteint le milieu et la partie qui jouxte la cime. [*A.P.* 366-373]
	1. Caius Trébatius Testa était un jurisconsulte romain, protégé et ami de Cicéron. Horace ne mentionne pas son nom, qui est un ajout de Robortello, mais fait du même Trébatius son interlocuteur dans les *Satires* (II, 1). **2.** Aulus Cassellius était un jurisconsulte contemporain de Cicéron, célèbre pour ses mots d'esprit (voir Macrobe, *Saturnales*, II, 6, 1), et son indépendance (voir Valère Maxime, *Faits et dits mémorables* VI, 2, 12). **3.** Autre ajout de Robortello. Le fait que Cicéron soit le plus grand des orateurs justifie en soi cet ajout. **4.** L'orateur et écrivain Marcus Valerius Messalla Corvinus était un grand ami d'Horace, avec qui il avait étudié à Athènes, et qui faisait partie de son cercle. Il est nommé dans les *Odes* (III, 21) et dans les Satires (I, 10, 85).

	Et unusquisque facile intelliget quantum inter poemata intersit, quidque alterum altero praestet. Itaque rem miram, et incredibilem fortasse, sed uerissimam omnino hoc loco dicam, quam uelim diligenter ab omnibus considerari : nullam esse artem, nullam scientiam, nullam facultatem, aut animi, aut corporis, in qua qui mediocria fuerint consecuti, quamuis a summis longe absint, non uideantur laudandi. Iurisconsultus, et actor causarum, quamuis scientia ille Trebatio, aut Cassellio par non sit, hic quamuis multo inferior sit Cicerone, Messala, et reliquis, qui primas eloquentiae partes obtinent, laudandus tamen, et aliquo in numero reponendus. Idem de ceteris dicendum. Poetica facultas sola est inter omnes, quae mediocritatem non recipit. Excellere poetam oportet, et summa quaeque obtinere, si probari uult, alioqui nullius fuerit precii, quamuis mediocria, et proxima summis sit consecutus.

	Mais, cela même que je dis manque d'une explication très plausible, que voici : premièrement, la poésie a été inventée, principalement, pour charmer l'esprit. Si elle n'y parvient pas, elle peut difficilement être appelée de ce nom. En effet, plus elle s'éloigne de la cime, plus elle se rapproche du sol et perd tout son charme. Il ne sera pas difficile de comprendre la nature de ce phénomène si nous procédons à l'examen d'un concert et d'une harmonie de parfums et de miel. En effet, comme il est de coutume de produire, dans des banquets de personnages nobles, quelque concert de voix et de sons, pour charmer ceux qui sont allongés sur des lits de tables, si, en quelque endroit, la symphonie se fait discordante, non seulement elle déplaît dans l'instant, mais elle n'est pas même une symphonie – ou ne doit pas être appelée ainsi. [*A.P.* 374-378]

	Neque uero hoc ipsum quod a me dicitur, ratione caret maxime probabili, quae huiusmodi est : poema ea in primis de causa ab initio fuit inuentum, ut animos oblectaret. Hoc ipsum si non assequitur, uix eo nomine appellandum est. Quantum enim a summo recedit, tanto etiam propius ad infima accedit, suamque omnem uenustatem amittit. Non erit difficile intelligere, quale hoc sit, si idem consideremus in concentu et harmonia, in unguentis et melle. Nam cum ad conuiuia nobilissimorum uirorum adhiberi consueuerit, aut uocum, aut sonorum concentus aliquis, qui accumbentes oblectet, si ab aliqua parte discors symphonia illa fuerit, iam non modo oblectat, sed ne symphonia quidem est, aut appellari debet.

	Si les parfums sentent bon, ils revigorent les hommes de façon admirable, mais s'ils sont en quelque façon altérés, on ne peut rien concevoir de plus nauséabond. Que dire du miel ? Sa douceur charme le palais des hommes, mais si l'on y répand quelque chose d'amer, ne serait-ce qu'une goutte, ou s'il n'a pas la douceur naturelle du miel, à peine peut-on davantage le qualifier de miel. Par ces sortes d'exemples, on peut suffisamment comprendre, me semble-t-il, ce qui est requis d'un poème : qu'il apparaisse bien sûr dans toutes ses parties plein de grâce et de convenance, savant et grave, élégant et doux, et que tout y soit de la plus haute qualité , rien de médiocre ni de ténu **[1]**. Donc, puisqu'il en va ainsi, et même pour cette seule raison, tant d'hommes incapables et ignorants devraient éviter de composer des vers et d'écrire des poèmes, surtout dans le grand style **[2]**. [*A.P.* 374-378]
	1. On reconnaît ici les trois catégories rhétoriques communément associées au style : sublime, moyen, simple (voir note 1 p. 15), excepté qu'ici, Robortello use de cette classification pour définir le degré de la performance poétique, qui se doit d'être toujours le plus haut (quel que soit le genre poétique dans lequel le poète s'illustre). **2.** Ajout de Robortello : Horace ne mentionne pas les styles dans les vers 375-378. L'idée est probablement qu'au style le plus élevé ne saurait convenir que la maîtrise la plus haute.

	Vnguenta si bene uolentia sint mirifice reficiunt homines, quod si corrupta ab aliqua parte fuerint nihil ipsis foetidius excogitari potest. Quid de melle dicam ? Cuius dulcedine palata hominum deliniuntur, sed si amaror aliquis uel exiguus in eo fuerit inspersus, aut minus dulce sit, quam natura mellis patiatur, uix amplius mel dici potest. Ex his et aliis satis puto intelligi quid in poemate requiratur : ut scilicet ab omni parte uenustum et decens, doctum et graue, elegans et suaue appareat, in eoque omnia summa sint, nihil mediocre, aut tenue. Cum igitur res ita sese habeat, uel hoc uno tam multi inepti homines et indocti absterreri deberent a uersibus scribendis, et poemate aliquo, praesertim grandi, pangendo.
	1 *Flo.* : beneuolentia ; *Bas.* : bene uolentia

	En effet, nous constatons que ceux qui ne se sont pas exercés à l'équitation, à la natation et au lancer, ne vont pas sur le Champ de Mars pour en affronter de plus expérimentés. De même, ceux qui ignorent le jeu de balle et de cerceau, ou qui n'ont pas appris à lancer haut le disque, nous constatons qu'ils s'abstiennent totalement de ce genre d'exercices de peur de susciter les rires des spectateurs **[1]**. Il ne se trouve cependant aucun homme qui, aussi ignorant et aussi peu exercé soit-il dans l'art d'écrire, n'ose façonner des vers et se déclarer poète. Mais peut-être ces gens pensent-ils qu'ils peuvent le faire parce qu'ils sont de très haute naissance, qu'ils abondent en richesses, et qu'ils sont, en outre, munis d'une probité remarquable et totalement exempts de tout type de vices. Mais quel est le rapport ? S'ils sont nobles, riches, honnêtes, ils doivent certes être loués, aimés, et très estimés, mais non pas pour cette raison être salués comme poètes. En effet, on a besoin de talent quand on compose un poème, et d'une singulière acuité d'esprit, mais la richesse et la noblesse ne sont pour cela d'aucune aide. [*A.P.* 379-384]
	1. Les vers 379-381 sont le contrepoint négatif des vers 52-54 de l'épître 18 du livre I, dans lesquels Horace évoque les exploits de Lollius sur le Champ de Mars.

	Videmus eos, qui equitatione, natatione, iaculatione exercitati non sunt, in Campum Martium non prodire, ut cum peritioribus certent, itidem illi, qui pilae indocti sunt et trochi, discumue non didicerint in altum proiicere, prorsus ab hoc genere abstinere, ne spectatoribus risum moueant. Nullus est tamen quamlibet indoctus, et parum exercitatus in scribendo, qui non audeat uersus effingere, et poetae nomen profiteri. At fortasse hoc sibi licere putant, quod summo loco nati sunt, et opibus abundant, insigni praeterea sunt probitate praediti, ab omni uitiorum genere remoti. Sed quid hoc ad rem ? Si nobiles, si opulenti, si probi, laudandi quidem, et amandi, plurimique faciendi, sed non propterea poetae salutandi. Nam in scribendo poemate ingenio opus est, et singulari mentis acumine, opes uero et nobilitas nullum ad hanc rem afferunt adiumentum.

5 10 15 20	Il faut aussi prendre garde à cette erreur pour laquelle souvent les hommes de notre temps doivent être très critiqués, à savoir : livrer quoi que ce soit à la foule sans y avoir réfléchi, mais il faut plutôt conserver chez soi, dans une cassette, neuf ans même, si nécessaire, les poèmes inscrits sur du parchemin, et les reprendre souvent en mains car on devra toujours trouver à modifier ou à retrancher quelque chose **[1]**, ce qui ne pourrait advenir si les poèmes ont été publiés auparavant et sont parvenus entre les mains des hommes. Par ailleurs, même si quelqu'un reconnaît qu'il possède en lui assez de talent et de discernement pour pouvoir juger suffisamment par lui-même ses propres écrits et les corriger, il recourra cependant, si possible, au jugement d'un autre homme savant **[2]**. C'est ainsi, en effet, que tout sera examiné beaucoup plus facilement et davantage poli. [*A.P.* 385-390]
	1. Ajout de Robortello, qui renvoie au travail de la lime (« *limae labor* ») des vers 291-294 et aux vers 67-73 de la satire 10 du livre II. **2.** Robortello ne mentionne pas Mécius, nommé au vers 387 de l'*A.P.* par Horace. Il s'agit de Spurius Maecius Tarpa, chargé sous Auguste de juger les pièces de théâtre destinées à être représentées. Horace mentionne son nom dans les *Satires* (I, 10, v. 38).

	Illud etiam, in quo multum nostrae aetatis homines reprehendendi, cauendum ne quidpiam temere in uulgus edatur ; sed potius domi, intus in scrinio, nouem etiam, si opus sit, annos descripta in membranis poemata seruentur ; subindeque in manus resumantur, semper enim aliquid fuerit immutandum, aut delendum, quod fieri non posset, si edita prius fuissent, et in hominum manus peruenissent. Praeterea quamuis in se ipso agnoscat aliquis tantum inesse ingenii, ac iudicii, ut per se satis sua scripta iudicare et corrigere possit, adhibebit tamen, si poterit, docti alterius uiri iudicium ; sic enim fiet, ut omnia multo facilius perspiciantur, et elimatiora sint.

	Et l'on ne s'étonnera pas non plus si nous avons dit que la poésie nécessite beaucoup d'application et de travail. En effet, elle est une sorte de faculté brillante et vaste, dont je ne sais s'il en est une plus grande et plus digne d'éloge à avoir apporté aux hommes des bienfaits en aussi grand nombre. C'est en premier la poésie, assurément, qui, par sa force, a fait sortir les hommes des forêts, les a incités au mode de vie citoyen **[1]**, d'où la place accordée à la fable selon laquelle Orphée, devin très savant, a adouci les tigres, les lions et toutes sortes de bêtes par ses accords, et Amphion a, grâce au son de sa lyre, remué des pierres qui, une fois rassemblées en un seul bloc, ont entouré d'une enceinte la cité de Thèbes. De fait, les hommes, totalement sauvages, et qui n'ont en aucune façon été dégrossis par les moeurs et par les arts, peuvent être assimilés aux bêtes féroces ou aux pierres, ou à quelque chose de plus dur encore, s'il en est **[2]**. [*A.P.* 391-396]
	1. Dans les vers 391-400, Horace confère à la poésie le même pouvoir civilisateur que Cicéron à l'éloquence dans de *De oratore* (*De l'orateur* I, 33-36). **2.** En commentaire à « *lenire tigris* » (v. 393), Parrasio indique que si l'on enlève la sagesse et les lois aux hommes, l'homme sera un loup pour l'homme : « *tolle hominibus sapientiam et leges, lupus erit homo homini, non homo* ». On trouve aussi chez Parrasio une interprétation similaire à celle de Robortello concernant le terme « *saxa* » (v. 395), qui désigne selon lui des hommes stupides et durs : « *homines stultos et duros* ». (A. G. Parrasio, *In Q. Horatii Flacci Artem Poeticam Commentaria*, Naples, 1531, p. 76 r°.)

	Neque uero admirabitur aliquis, si tanto studio et labore poeticen egere diximus ; est enim praeclara quaedam, et ampla facultas, qua nescio, an ulla maior, laudabiliorue sit, quae hominibus quam plurima attulit commoda. Primum quidem poetice sua ui homines e syluis euocatos pellexit ad ciuilem uiuendi rationem, unde locus fabulae datus, ut dicatur Orpheus doctissimus uates tygres, leones, omneque ferarum genus suo concentu deliniuisse, et Amphion sono lyrae ipsa saxa mouisse, quae in unum per se congesta, muro Thebanam ciuitatem cinxerunt. Plane enim efferati homines, et qui nullis moribus exculti sunt, et artibus, feris, et lapidibus, aut siquid etiam durius his est, similes dici possunt.
	8 *Flo.* : siquid ; *Bas.* : si quid

	Alors que la science du droit et des lois n'avait pas encore jailli en pleine lumière, c'est encore la poésie qui a apporté ce savoir utile aux mortels, car tout ce qui, par la suite, a été garanti avec une sagesse infinie par les jurisconsultes, l'avait été bien avant par les poètes qui enseignaient comment l'intérêt général devait être distingué de l'intérêt privé, et interdisaient de mêler le profane au sacré. Ils interdirent aussi aux hommes les unions vagabondes et les accouplements en plein jour, à cause de leur indignité **[1]**. Ils inventèrent les contrats de mariage et les lois immuables, la façon d'édifier de nouvelles villes, et d'établir les colonies. Ce sont eux, encore, qui donnèrent officiellement à lire au peuple les lois inscrites sur des tablettes de bois. D'après tout cela, qui ne comprend pas à quel point la dignité et l'ampleur de la faculté poétique sont considérables ? **[2]** [*A.P.* 396-401]
	1. Ces unions sont indignes de l'homme car elles sont dignes des bêtes. (Voir *Satires* I, 3, v. 109 : « *quos uenerem incertam rapientis more ferarum* ».) **2.** Les vers 391-399 de l'*A.P.* et leur paraphrase par Robortello rappellent les mythes des premiers âges de l'humanité qu'on trouve dans les *Satires* (I, 3, v. 99-112) et chez Lucrèce (*De la nature*, V, v. 925-1027).

	Cum nondum iurisprudentia in lucem uenisset, etiam hanc utilitatem mortalibus attulit poetice, nam quicquid postea a iurisconsultis sapientissime cautum fuit, id multo ante cauerant poetae, qui, quomodo publica a priuatis essent secernenda, docebant, et sacra uetabant profanis commisceri. Concubitus quoque uagos, et apertos hominibus, ob turpitudinem interdixerunt. Connubiorum foedera, certasque leges excogitarunt, qua ratione nouae urbes essent aedificandae, et coloniae deducendae praemonstrarunt. Ipsi quoque leges ligneis tabulis incisas publice populo legendas proposuerunt. Ex quibus omnibus rebus, quis non intelligit, quanta sit poeticae facultatis dignitas, et amplitudo ?

	Mais de cet art nous viennent encore d'autres bienfaits. En effet, Homère accroît grandement le courage des hommes par ses vers lorsqu'il décrit les combats de très courageux guerriers et lorsqu'il dépeint les uns, hardis dans l'approche du danger, mais les autres, faibles et craintifs. Il incite alors vivement ses lecteurs à faire preuve de courage et d'ardeur mais il les détourne de la crainte. Après Homère est apparu le poète Tyrtée **[1]** qui, partout, exhorte les hommes à prendre les armes et à rechercher la gloire guerrière **[2]**, comme nous pouvons le savoir grâce à ces quelques vers : « Allons ! Prenez courage, car vous êtes de la race de l'invincible Héraclès, Zeus ne tourne pas encore le cou d'un autre côté. Ne craignez pas la multitude des ennemis, ne prenez pas la fuite, mais que l'homme se tienne au premier rang, le bouclier face à l'ennemi, méprisant la vie et aimant les noirs génies de la mort autant que les rayons du soleil. Vous savez à quel point les actions d'Arès, qui fait couler tant de larmes, sont destructrices, vous avez bien appris le châtiment de la dure guerre, et vous étiez à la fois du côté de ceux qui s'enfuient et de ceux qui poursuivent, ô jeunes hommes : l'un et l'autre, vous l'avez appris à satiété. » **[3]** [*A.P.* 401-403]
	1. Tyrtée de Sparte, poète du VIIe siècle av. J.-C., dont les élégies exhortent à la vertu guerrière. **2.** Sur Tyrtée et la vertu guerrière, voir Platon (*Les Lois* I, 5, 629a-630c) et Justin (*Abrégés des Histoires Philippiques de Trogue Pompée* III, 5). **3.** Tyrtée, frag. 11, 1-10, (notre traduction). Cette citation est un ajout de Robortello.

	Sed et alia ex hac proueniunt commoda. Nam ad fortitudinem multum confert Homerus suis uersibus, dum praelia fortissimorum uirorum describit, et alios audaces in periculis subeundis, alios imbelles, et timidos describit. Legentes multum incitat ad fortitudinem et alacritatem, a timiditate uero deterret. Post Homerum extitit Tyrtaeus poeta, qui ubique ad arma, bellicamque laudem homines hortatur, ut ex pauculis his ipsius uersibus potest cognosci :
5	᾽Αλλ' ῾Ηρακλῆος γὰρ ἀνικήτου γένος ἐστέ,
	θαρσεῖτ' οὔπω Ζεὺς αὐχένα λοξὸν ἔχει·
	μηδ' ἀνδρῶν πληθὺν δειμαίνετε, μηδὲ φοβεῖσθε,
10	ἰθὺς δ'εἰς προμάχους ἀσπίδ' ἀνὴρ ἐχέτω,
	ἐχθρὰν μὲν ψυχὴν θέμενος, θανάτου δὲ μελαίνας
	κῆρας αὐγαῖσιν ἠελίοιο φίλας.
	ἴστε γὰρ ὡς ᾽Αρεος πολυδακρύου ἔργ' ἀρίδηλα·
	εὖ δ' ὀργὴν ἐδάητ' ἀργαλέου πολέμου,
15	καὶ μετὰφευγόντων τε διωκόντων τὲ ἐγένεσθε,
	ὦ νέοι, ἀμφοτέρων δ'εἰς κόρον ἠλάσατε
20	
	12 *Flo.* : ἡελίοιο ; *Bas.* : ἠελίοιο ‖ **15** *Flo.* et *Bas.* : γένεσθε ‖ **16** *Flo.* : εις ; *Bas.* : εἰς

	Mais quoi ? Les oracles et les sorts n'étaient-ils pas, d'habitude, rendus en vers, si bien que les poètes y mettaient un soin remarquable ? Non moindre est la gloire des poètes pour avoir été les premiers à enseigner aux hommes une façon de vivre vertueuse, et il n'y eut aucune espèce d'homme à s'insinuer plus facilement dans l'amitié des rois et des princes. Certes, on pourrait citer d'innombrables poètes qui furent très chers aux princes **[1]**, mais pour rester bref, je les passe sous silence. Outre cela, afin de montrer son pouvoir dans tous les domaines, la poésie s'employa à détendre aussi les âmes des hommes. En effet, que ce soient les rois ou de simples particuliers parfois épuisés à cause de très grands dangers et d'immenses travaux, ils ne peuvent détendre leurs âmes plus aisément et honorablement autrement qu'en écoutant les vers des poètes **[2]**, surtout ceux qui sont chantés sur la lyre. En effet, il n'est rien de plus délicat, rien de plus doux que ce genre de poésie, si bien qu'il n'est vraisemblablement personne à penser qu'on doit être indifférent à la poésie lyrique. [*A.P.* 403-407]
	1. Anacréon et Simonide obtinrent la faveur d'Hipparque, et Pindare bénéficia de la protection du tyran Hiéron et de celle d'Arcésilas IV, pour ne citer que des noms parmi les plus célèbres. **2.** Ce développement robortellien sur les pouvoirs récréatifs de la poésie rappelle au lecteur des *Odes* les vers dans lesquels Horace dépeint Auguste se délassant, après ses campagnes guerrières, auprès des Camènes, dans la grotte du Piérus (*Odes* III, 4, v. 37-40).

	Quid uero ? Nonne oracula, et sortes uersibus describi consueuerant, ut et hac in re poetae praeclaram suam operam ponerent. Non minor ea est poetarum laus, quod ipsi primum recte uiuendi rationem hominibus proposuerunt, et nullum hominum genus fuit, quod facilius regum, principumque in amicitiam se insinuaret. Possent quidem innumerabiles proferri poetae, qui principibus charissimi fuerunt, sed breuitatis causa praetermitto. Atque ut omnibus in rebus uim suam prae se ferret poetice relaxandis quoque animis hominum operam suam praestitit. Nam seu reges, seu priuati maximis aliquando periculis et laboribus defatigati fuerint, non aliunde animos commodius, aut honestius recreare possunt, quam audiendis poetarum carminibus, quae praesertim ad lyram concinuntur. Eo enim genere, nihil suauius, nihil dulcius, ut ne quis fortasse putet, lyricam poesin esse negligendam.
	4 *Flo.* : iu ; *Bas.* : in

	Mais comme le prestige de la faculté poétique et sa puissance sont si vastes et si prestigieuses, beaucoup se sont demandé si elle se fondait plus sur la nature que sur le talent. Pour ma part, afin de vite trancher cette querelle si grande, je pense qu'il faut comprendre que l'art ne peut pas grand chose sans le talent, ni le talent sans l'art. L'un nécessite, en effet, l'aide de l'autre, et s'ils ne sont pas disjoints, ils possèdent une grande force. Mais, par-delà le fait que la nature réclame pour elle le renfort de l'art, elle a aussi besoin de beaucoup d'exercice. Les coureurs qui s'emploient à avoir le corps agile et les pieds rapides s'abstiennent de beuveries et d'ingurgitations de vin pur. Ils écartent toute débauche et tout plaisir physique. Ils supportent tout sans relâche. Ils transpirent beaucoup et longtemps. Ils endurent le froid dès leur enfance, avant que leur corps soit habile à la course. [*A.P.* 408-414]

	Cum uero tanta, ac tam ampla sit poeticae facultatis dignitas, ac uis, quaesierunt multi, natura ne magis, an arte constaret. Ego, ut tantam litem breuiter diiudicem, ita sentiendum esse existimo, neque artem sine ingenio, neque ingenium sine arte multum posse. Alterum enim alterius adiumento eget, neque si fuerint disiuncta, magnam habent uim. Sed praeterquam quod natura sibi subsidium artis postulat, multa quoque opus est exercitatione. Cursores, qui agiles corpore et celeres pedibus esse student, abstinent a compotationibus et ingurgitationibus meri, omnem lasciuiam uoluptatemque corporis uitant, multa perferunt, multum, diuque sudant, multum algent ab ipsa pueritia, antequam habili sint ad currendum corpore.

	Les joueurs de flûte aussi, qui, lors des cérémonies pythiques où se tiennent des concours en l'honneur d'Apollon, avant d'obtenir la gloire suprême et de sortir vainqueurs, s'exercent préalablement beaucoup à la pratique de ce genre d'instrument, observent scrupuleusement les préceptes des maîtres auprès de qui ils apprennent l'art de jouer de la flûte, et redoutent leurs menaces et leurs férules. Or, nos compatriotes, sans pratiquer ou étudier aucunement l'art poétique, se lancent inconsidérément dans la composition de poèmes, et ils jugent avoir obtenu assez de gloire s'ils ont beaucoup écrit et s'ils devancent tous les autres en nombre de vers, comme s'ils considéraient comme oisifs et paresseux ceux qui en composent peu. Par conséquent, comme des coureurs au stade, ils s'efforcent de distancer les autres de peur de paraître occuper la dernière place **[1]**. Ajoutez à cela le fait qu'ils préfèrent, de façon honteuse, professer ce qu'ils n'ont jamais appris plutôt que d'admettre ouvertement et avec franchise qu'ils l'ignorent. [*A.P.* 414-418]
	1. Robortello développe et explique le vers 417 (« *occupet extremum scabies ; mihi turpe relinqui est* ») : dans l'esprit des mauvais poètes, le meilleur est celui qui devance tous les autres par la quantité de vers écrits. D'autres commentateurs voient dans le vers 417 une moquerie adressée par les mauvais poètes à celui d'entre eux qui se met à composer des vers le dernier. C'est le cas de Josse Bade : « *scabies i.e. turpis prurigo & lepra occupet i.e. inuadat extremum i.e. eum qui ultimus scribet uersus* », (*De arte poetica libellus*, Paris, 1503, p. 22 v°).

	Tibicines quoque, qui in Pythicis sacris, ubi certamina fiunt in Apollinis honorem, antequam summam consequantur laudem, uictoresque existant, multum prius se in eo genere exercent, magistrorumque, a quibus artem canendi tibiis discunt, praeceptiones diligenter seruant, et illorum minas ac ferulas exhorrescunt. Nostrates autem homines sine ulla exercitatione, ac studio poeticae artis, temere aggrediuntur ad scribenda poemata, satisque magnam laudem se assequutos putant, si multa scripserint, et uersuum numero ceteros praecurrerint, quasi ignauos eos credant, ac desides, qui pauca scribunt. Instar igitur eorum, qui in stadio currunt, alios praeuertere conantur, ne extremo loco consistere uideantur. Adde quod malunt turpiter profiteri id, quod nunquam didicerunt, quam aperte fateri, et ingenue, se id ignorare.

	On voit aussi, non sans rire, que lorsqu'un homme riche, parce qu'il regorge de bétail et d'or et possède de vastes terres, compose des vers, il convoque de toutes parts ses flatteurs à qui, une fois leur salaire payé, il récite ses vers. Mais ces auditeurs stipendiés accourent pour profiter des présents qui leur sont offerts par ce poète opulent, de la même manière que la populace a coutume de se précipiter auprès du crieur public qui vend les marchandises à l'encan pour surenchérir. Mais je ne vois pas en quoi cela est bon, bien que je ne m'en étonne pas non plus. Il est, en effet, difficile à un homme opulent et comblé de distinguer les vrais amis des flatteurs, tandis qu'il a surtout de nombreux débiteurs et de nombreux clients qui lui sont attachés pour de nombreuses raisons et lui sont obligés à cause de ses très grands bienfaits, et applaudissent à tout ce qu'il dit et fait. C'est pourquoi je conseillerais à celui qui voudrait soumettre son poème au jugement des autres de ne pas admettre au nombre de ses censeurs ceux dont il a constaté qu'ils lui étaient liés à cause de quelque cadeau, car les hommes de ce genre ont coutume de s'exclamer immédiatement : « C'est bon ! C'est beau ! C'est bien ! », et n'en ont jamais assez de proférer ces paroles en s'exclamant. Bien plus, tout en parlant, ils deviennent pâles et, pris d'une joie excessive, fondent en larmes, bondissent, gesticulent et frappent la terre du pied. [*A.P.* 419-430]

	Videmus quoque, non sine risu, si quis diues, qui multo abundet pecore, et auro, latosque habeat fundos, uersus scribit, conuocare illum undique suos assentatores, quibus, erogata etiam mercede, suos recitat uersus, accurrunt uero illi ad lucrum stipendiarii auditores sibi propositum ab opulento poeta, non secus, ac plebecula solet ad praeconem, qui merces sub hasta uendit, licitandi gratia. Sed non uideo, quam hoc recte fiat, tametsi neque miror. Difficile est enim opulento uiro ac beato ueros amicos ab adulatoribus dignoscere, cum praesertim multos habeat obaeratos homines, et clientes multis de causis, ac summo eius aliquo beneficio obstrictos, qui omnibus illius dictis, ac factis applaudunt. Quare monuerim eum, qui aliis suum poema diiudicandum committere uoluerit, ut eos in numerum censorum non admittat, quos sibi uiderit suo aliquo munere sibi esse deuinctos, solet enim hoc hominum genus statim exclamare : RECTE, PVLCHRE, BENE nec satis habent uoces has cum acclamatione proferre. Sed inter loquendum etiam expallescunt, ac prae nimia laetitia lacrymam effundunt, subsultant, gesticulantur, terram pede contundunt.

	Et les pleureuses qui, moyennant salaire, se lamentent et pleurent aux funérailles des hommes illustres **[1]**, ne font pas plus d'efforts d'invention pour exprimer et imiter la véritable douleur que ces hommes lorsqu'ils montrent l'excessive joie qui habite leur âme pendant que sont lus à haute voix les poèmes d'un ami. Mais celui qui a du jugement évitera les hommes de ce genre, et bien plus, à ces signes, précisément, il apprendra petit à petit à distinguer le véritable admirateur du flatteur et du railleur. On dit que dans les banquets, c'est avec le vin que les rois, souvent, sondent les caractères des hommes, avant de les recevoir dans leur amitié. C'est sans moins d'application et de soin que celui qui fait des vers et qui recherche l'avis de censeurs pour son poème s'efforcera de reconnaître les hommes faux et fourbes, qui ne disent jamais rien qu'ils pensent, mais, comme dit Varron, qui jouent les renards pour tromper les autres **[2]**. [*A.P.* 431-437]
	1. Robortello s'est vraisemblablement inspiré de Lucilius pour sa paraphrase : « *mercede quae conductae flent alieno in funere / praeficae, multo et capillos scindunt et clamant magis* », (*Satires* XII, 1, frag.). **2.** Voir Varron, *Satires Ménippées*, frag. 327 : « *uulpinare modo et concursa qualubet : erras* » (« fais donc le renard et cours partout çà et là : tu t'égares »), (*Satires Ménippées*, 8, *Marcopolis-Mysteria*, éd., trad. et com. de J.-P. Cèbe, École française de Rome, 9-8, 1987, p. 1405).

5 10 15 20	Nec pluribus modis praeficae mulieres, quae in funeribus clamorum uirorum mercede conductae lugent, ac plorant, conantur dolorem exprimere, atque imitari uerum, quam ii laetitiam animi nimiam prae se ferre, dum amici recitantur poemata. Sed qui sapit, huiusmodi uitabit homines, et uel ex his ipsis signis paulatim discet, uerum laudatorem ab adulatore, et derisore internoscere. Dicuntur reges in conuiuiis saepe ingenia hominum uino explorare antequam eos in suam recipiant amicitiam. Non minore studio et diligentia conabitur is, qui uersus facit censoresque suo adhibet, poemati, fallaces ac fraudulentos homines dignoscere, qui nihil unquam ex animo loquuntur, sed (ut Varro ait) uulpinantur, ut alios decipiant.

	Quintilius **[1]**, homme très savant et excellent, procédait tout à fait autrement. En effet, si un poète lui avait récité ses vers, il avait l'habitude de dire, avec beaucoup d'obligeance : « Corrige, je te prie, ce passage-ci, et celui-là aussi ». Et si le poète disait qu'il ne pouvait changer un mot, enchaîné qu'il était par les règles rythmiques, et qu'en vain il s'était souvent efforcé de faire ces modifications, aussitôt cet homme supérieur à tout autre, usant de la grande franchise de son esprit, lui conseillait de détruire la totalité des vers et d'en mettre, à la place de ceux-ci, de nouveaux, qui fussent mieux tournés et polis. Mais si le poète s'entêtait dans son opinion et préférait défendre ses erreurs plutôt que de les corriger, il se taisait et renvoyait cet homme sans même proférer un mot de plus. Pourquoi, en effet, se charger du vain labeur de corriger ceux qui s'aiment à l'excès ? Mais ils sont, finalement, punis de leur irréflexion. En effet, ils courent au devant de très violentes critiques et sont moqués **[2]** de toutes parts et de tous. Il en résulte que personne, à part eux-mêmes, n'approuve ni ne lit leurs poèmes. [*A.P.* 438-444]
	1. Quintilius Varus, de Crémone, chevalier romain, ami de Virgile et d'Horace : « *Hic erat Quintilius Varus Cremonensis, amicus Virgilii, eques Romanus* », (Porphyrion, *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica cum antiquissimorum grammaticorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis admixtis interdum Terentii Scauri scoliis*, Bâle, 1555, f. 271). Horace lui a dédié une ode dans laquelle il se lamente sur sa mort et évoque son honnêteté et l'amitié que lui portait Virgile, (*Odes* I, 24). **2.** Ils sont moqués comme le Chérilus d'Alexandre (voir p. 201).

	Quintilius uir doctissimus et optimus longe secus faciebat. Nam si poeta aliquis suos ipsi recitasset uersus, perhumaniter dicere solebat : « Corrige quaeso, et hoc, et illud », quod si negaret poeta se posse uerbum immutare, numerorum lege astrictum, frustraque se saepe id efficere conatum, statim uir praestantissimus magna utens animi simplicitate illum monebat, ut integros deleret uersus, et alios ipsorum loco, qui magis essent tornati ac expoliti, reponeret. Quod si adhuc pugnax in sua fuisset sententia, maluissetque errata sua defendere, quam corrigere, tacitus hominem dimittebat, ne uno quidem amplius prolato uerbo. Quid enim opus est inanem suscipere laborem corrigendi eos, qui sibi plus nimio placent ? Sed nimirum suae temeritatis poenas demum dant. Nam in maximas incurrunt reprehensiones, et passim ab omnibus ridentur. Ita fit, ut sua poemata nemo praeter ipsos aut probet, aut legat.

	L'homme de bien et avisé sera donc très semblable à Quintilius, lorsqu'il corrigera un poème, et ayant remisé toute flatterie, il reprendra les vers qui auront été façonnés sans aucun art. Il soulignera avec soin les expressions trop rugueuses et trop usées, il retranchera le vocabulaire sans apprêt et négligé. Tout ce qui se trouvera superflu et trop luxuriant, il le rognera. Il s'efforcera de donner de l'éclat aux termes obscurs et peu manifestes. Les termes ambigus, auxquels on ne sait quel sens donner, il les marquera d'un trait de plume transversal. Enfin, il aura soin de souligner chaque passage comme l'a fait, dit-on, autrefois, Aristarque **[1]**, qui, avec une finesse extraordinaire, châtiait les écrits des anciens, et flairait le mieux si quelque élément étranger ou dérobé s'était glissé parmi les vers d'Homère **[2]**. Mais tout d'abord, le critique ne dira ni ne fera rien pour faire plaisir à son ami. En effet, si l'amitié a aveuglé le censeur dans son jugement, il en découlera une très fâcheuse conséquence. Le poète deviendra, par la suite, négligent dans sa façon d'écrire, et prendra peu à peu l'habitude de composer tellement de travers que, par la suite, ni les prières de ses amis, ni leurs exhortations, ni leurs avertissements, rien ne pourra le ramener à la règle de la bonne composition. Il vaut donc mieux que, dès le départ, l'ami précieux heurte le poète par son application à le corriger, plutôt qu'il le rende négligent par quelque disimulation, ce qui en ferait par la suite la risée de tous. **[3]** [*A.P.* 445-452]
	1. Au sujet d'Aristarque, voir note 3 p. 177. **2.** Aristarque est resté célèbre pour ses éditions critiques des textes homériques. **3.** Le développement robortellien appliqué aux vers 445-452 rappelle les propos de Cicéron sur la nécessité de pratiquer la franchise en amitié (*L'Amitié*, 88).

	Vir igitur bonus et prudens in corrigendo poemate simillimus Quintilio erit, sublataque omni adulatione reprehendet uersus, qui fuerint nullo artificio efficti. Dictiones nimis asperas, et obsoletas diligenter adnotabit, inornata et inculta uerba tollet, superflua quae fuerint et nimis luxuriantia resecabit, obscura et parum lucida illustrare conabitur, ambigua quae nescias utro sensu sint accipienda transuerso signabit calamo. Demum in singulis adnotandis adeo erit diligens, ut olim ferunt Aristarchum fuisse, qui miro quodam acumine castigabat ueterum scripta optimeque subodorabatur, si quid alienum, aut furtiuum clam irrepsisset inter Homericos uersus. In primis vero, nihil dicet agetue in gratiam amici, nam si censorem caecutientem in iudicando amicitia reddiderit, magnum inde consequetur incommodum. Fiet utique poeta ille postea in scribendo negligens paulatimque ita peruerse scribere assuescet, ut postea nullis amicorum precibus, nulla hortatione, aut admonitione retrahi possit ad rectam scribendi rationem. Satius est igitur ab initio sedulitate sua in corrigendo, amicum, qui carus fuerit, offendere, quam dissimulatione aliqua negligentem reddere, ut postea ab omnibus rideatur.
	9 *Flo.* : in primis ; *Bas.* : inprimis ‖ **14** *Flo.* : carus ; *Bas.* : charus

	En effet les hommes ont coutume de développer une boursouflure et une arrogance telles à cause de cela, que c'est comme si une maladie tout à fait pernicieuse, ou une démence, voire une folie furieuse, s'emparait d'eux. Par conséquent, de même qu'il n'est personne à ne pas fuir à cause de la contagion de la maladie et du danger qu'elle fait planer, ceux qui souffrent de la gale ou du mal royal **[1]**, ou ceux qui ont été foudroyés par la frénésie (tandis que, pendant ce temps, les enfants leur donnent, de tous côtés, la chasse), de même au mauvais poète, dont on croit, désormais, que c'est la folie qui le pousse à composer des vers ou quelque autre maladie de l'âme , il n'est personne qui soit favorable. Mais pourquoi ai-je dit « favorable » ? Il n'est personne qui ne l'évite ni ne lui donne la chasse, personne qui ne le haïsse. [*A.P.* 453-456]
	1. Il s'agit de la jaunisse. (Voir Celse, *De la médecine* III, 24.)

	Solent enim homines, ex ea re usque adeo inflari, et insolescere, ut morbus ueluti quidam plane exitialis eos occupet, aut insania furorue aliquis. Sicuti igitur scabie laborantes, aut morbo regio, aut phanatico furore uexatos, nullus est qui propter morbi contagionem et periculum impendens non effugiat, cum interim a pueris passim exagitentur. Ita malo poetae, qui iam uesania creditur aliqua, aut alio quouis animi morbo impelli ad uersus faciendos, nullus est qui faueat. Sed quid faueat, dixi ? Nullus, qui non euitet, qui non exagitet, qui non oderit.

	En effet, il mérite absolument de n'être secouru par personne, comme l'oiseleur qui, accordant trop d'attention au spectacle des oiseaux qui traversent le ciel de leur vol, par son imprudence tombera dans le fossé qui se trouvait devant ses pieds. Et il a beau implorer l'aide de ceux qui passent par là, les hommes ne peuvent cependant être amenés à croire que soit vraiment sain d'esprit celui qui est tombé dans un fossé dont le trou est si vaste **[1]**. Les gens se demandent, en effet, s'il ne s'est pas jeté là de son plein gré à cause de sa folie, comme nous le lisons dans les écrits sur le poète et philosophe Empédocle **[2]**. En effet, comme il voulait être considéré par les mortels comme un dieu qui se serait élevé de la terre vers le ciel, et que son corps ne fût plus vu en nul lieu, comme il est de coutume pour les dieux qui sont immortels et n'ont donc sur terre aucune sépulture dans le sol de laquelle ils pourriraient, il se jeta de son propre chef dans le vaste cratère de l'ardent Etna, d'où le feu jaillissait avec une grande force. Qu'on laisse donc, qu'on laisse périr les poètes, si tel est leur vœu, car qui sauve qui ne veut être sauvé agit tout à fait comme s'il le faisait périr. De plus, s'il a été sauvé une première fois, il ne fera cependant preuve d'aucune reconnaissance à l'égard de son sauveur et s'efforcera à nouveau d'aller, de lui-même, au devant de la mort. [*A.P.* 457-469]
	1. On reconnaît la fable de l'astrologue tombé dans un puits (Ésope, *Fables* II, 65). Socrate attribue, chez Platon, une mésaventure similaire à Thalès (*Théétète*, 174a). Le motif de la chute dans un puits ou dans un fossé est, par ailleurs, indicateur de folie, chez Horace, qui en use dans les *Satires* (II, 3, v. 53-63) et dans les *Épîtres* (II, 2, v. 128-140). **2.** On trouve chez Diogène Laërce le récit des différentes versions de la mort d'Empédocle, (*Vies et doctrines des philosophes illustres*, VIII, 2, 67-71).

	Plane enim dignissimus est, qui a nemine subleuetur, non secus ac auceps aliquis, qui dum nimis intentus est in spectandis auibus, quae per aerem transuolant, in foueam incautus, quae ante pedes erat, delabitur. Et quamuis illac praetereuntium opem imploret, adduci tamen homines non possunt, ut credant illum satis sana esse mente, qui in foueam deciderit, et hiatum adeo apertum. Ambigunt enim homines, an se eo uolens propter insaniam deiecerit, sicuti de Empedocle poeta et philosopho scriptum legimus. Cum enim a mortalibus deus existimari vellet, quasi e terra in caelum subuolasset, et nullo in loco ipsius corpus amplius uiseretur, sicuti deorum solet, qui immortales sunt, neque in terris sepulcra habent, in quibus humi putrescant, in ardentis Aetnae uastas crateras, unde ignis erumpebat magna ui, se sponte coniecit. Liceat igitur, liceat poetis perire, si uoluerint, nam qui inuitum seruat, plane idem facit ac si perimeret. Quod si semel seruatus fuerit, nullam tamen seruatori suo gratiam habuerit, rursusque conabitur ultro mortem oppetere.
	9 *Flo.* : sepulcra ; *Bas.* : sepulchra

	Ils ne souffrent pas moins de démence ni ne se donnent eux-mêmes une mort moins funeste, les poètes qui, ayant négligé les conseils de leurs amis, composent des vers sans accorder le moindre égard à leur dignité et à leur réputation. Mais que faire ? Aucune puissance ne peut détourner du goût de la composition poétique. Il faut voir qu'un tel homme souffre furieusement de ce genre de démence, autant que s'il avait pissé sur les cendres de son père, pollué un autel par quelque crime impudique, ou perpétré quelque crime abominable parce qu'il a été frappé de folie par les dieux. [*A.P.* 470-472]

5 10 15 20	Non minore laborant insania, neque minus exitiali interitu se ipsos perimunt poetae, qui neglectis amicorum admonitionibus, uersus scribunt, dignitatique suae et famae pessime consulunt. Sed quid facias ? A studio scribendorum uersuum deduci nulla potest ui. Furere tantum illum cernere est hoc insaniae genere, quasi in cineres paternos imminxerit, aut aram incesto aliquo scelere polluerit, aut nefarium aliquod scelus patrarit, propter quod a diis furore fuerit incitatus.

	Mais si grande est la fureur de ces poètes que, quel que soit l'endroit où ils s'avancent dans la ville, lorsqu'ils retiennent les hommes contre leur gré et les assomment avec constance en leur récitant leurs vers, ils sont fuis de tous ceux qui craignent d'être, bon gré mal gré, contraints de mourir en écoutant ces interminables récitations poétiques. Cette fureur instille, en effet, la crainte en ceux qui ont éprouvé une fois le danger et les force à fuir, non pas autrement qu'un lion ou un ours qui courent en tout sens à travers la ville, avec une incroyable sauvagerie, après avoir brisé les barreaux de la cage où ils avaient été enfermés. Or, si ces poètes mettent la main sur quelqu'un ou le retiennent contre son gré, ils l'assiègent par leurs récits insipides faits en vers privés de grâce, le torturent d'une manière digne de pitié et ne le laissent pas partir avant d'avoir épuisé ses oreilles et d'être, eux-mêmes, fatigués de réciter, tout à fait comme la sangsue qui, assoiffée de sang, une fois qu'elle s'est accrochée à la peau, ne s'en détache pas avant d'être repue. [*A.P.* 472-476]

	Tantus uero furor est horum poetarum, ut quacunque per urbem incedant, dum suorum uersuum recitatione homines inuitos detinent et ferme enecant, ab omnibus fugiantur, ne, uelint, nolint, emori cogantur audientes longas illas uersuum recitationes. Iniicit enim metum iis, qui semel experti sunt periculum, et fugere cogit, non secus ac leo aliquis, uel ursus, insigni ferocitate, cum effractis caueae, qua inclusus erat clathris, per urbem discursat. Quod si hominem aliquem poetae ii nacti fuerint, aut inuitum detinuerint, occupatum tenent suis insulsis narrationibus illepidorum uersuum, misereque discruciant, neque ante dimittunt, quam illius aures exhauserint, ipsiquemet recitando defatigati fuerint, instar plane irudinis, quae cum sitibunda sanguinis, cuti semel inhaeserit, eam non prius dimittit, quam sanguine fuerit expleta.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

ANTIQUITÉ

APOLLONIOS DE RHODES

1974-1981 *Les Argonautiques*, Argonautiques. Tome I-III, texte établi par Francis Vian, traduit par Émile Delage, *Les Belles Lettres*, Paris.

ARISTOTE

1926 *Nicomachean Ethics*, translated by H. Rackham, *Loeb Classical Library*, Harvard University Press.

1953 *Petits traités d'histoire naturelle*, texte établi et traduit par R. Mugnier, *Les Belles Lettres*, Paris.

1980 *Aristote. La Poétique*. Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Préface de Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Paris.

1994 *Problèmes*,Tome III, Sections XXVIII-XXXVIII, Index, texte établi et traduit par Pierre Louis, *Les Belles Lettres*, Paris.

2002 *Histoire des animaux*. Tome I-III, texte établi et traduit par Pierre Louis, *Les Belles Lettres*, Paris.

2002 *Les parties des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, *Les Belles Lettres*, Paris.

2002 *Poétique*, texte établi et traduit par Jean Hardy, *Les Belles Lettres*, Paris.

2002 *Rhétorique*, Tome II, Livre II, texte établi et traduit par Médéric Dufour, *Les Belles Lettres*, Paris.

2011 *Rhétorique*, Tome III, Livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, *Les Belles Lettres*, Paris.

ATHÉNÉE

2011 *The Deipnosophists*, Books 13-14, 653b, translated by Charles Burton Gulick, *Loeb Classical Library*, Harvard University Press.

AULU-GELLE

2002 *Les Nuits attiques*, Tome II, Livres V-X, texte établi et traduit par René Marache, *Les Belles Lettres*, Paris.

AUSONE

1919 Volume I : Books 1-17, Translated by Hugh G. Evelyn-White, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

CATULLE

2018 *Poésies*, texte établi par Simone Viarre, texte établi et traduit par Georges Lafaye, *Les Belles Lettres*, Paris.

CELSE

1935 *On Medicine*, Volume I, Books 1–4, Translated by W. G. Spencer, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

CÉSIUS BASSUS

1874 « *Caesii Bassi fragmentum de metris* », in Heinrich Keil, *Grammatici Latini*, VI, Leipzig, p. 245-272.

CICÉRON

1968 *Lélius*, *De l'amitié*, texte établi et traduit par Robert Combès, *Les Belles Lettres*, Paris.

1968 *Tusculanes*, Tome II, Livres III-V, édition de G. Fohlen, traduit par Jules Humbert, *Les Belles Lettres*, Paris.

1994 *De l'invention*, texte établi et traduit par Guy Achard, *Les Belles Lettres*, Paris.

2002 *De la divination, « De diuinatione »*, introduction, traduction et notes par José Kany-Turpin, GF Flammarion.

2002 *De l'orateur*, Tome III, traduit par Edmond Courbaud, texte établi et traduit par Henri Bornecque, *Les Belles Lettres*, Paris.

2008 *L'Orateur*, *Du meilleur genre* d'orateur, texte établi et traduit par Albert Yon, Les *Belles Lettres*, Paris.

2009 *De l'orateur*, Tome II, Livre II, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, *Les Belles Lettres* Paris.

2009 *Les Devoirs*, Tome I, Livre I, texte établi et traduit par Maurice Testard, *Les Belles Lettres*, Paris.

2019 *De l'orateur*, Tome I, Livre I, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, texte établi et traduit par Henri Bornecque, *Les Belles Lettres*, Paris.

DIOGÈNE LAËRCE

1925 *Lives of Eminent Philosophers*, Volume II, Books 6-10, translated by R. D. Hicks, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

ÉSOPE

2019 *Fables*, texte établi et traduit par Émile Chambry, *Les Belles Lettres*, Paris.

EURIPIDE

1925 *Tragédies*, Tome IV, *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Electre*, texte établi et traduit par Henri Grégoire et Léon Parmentier, *Les Belles Lettres*, Paris.

2002 *Tragédies*, Tome V, *Hélène – Les Phéniciennes*, texte établi et traduit par Fernand Chapoutier, Henri Grégoire, Louis Méridier, *Les Belles Lettres*, Paris.

2018 *Tragédies*, Tome I, *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier, *Les Belles Lettres*, Paris.

HERMOGÈNE

2012 *Corpus Rhetoricum*, Tome IV, *Prolégomènes au* De Ideis – Hermogène, *Les catégories stylistiques du discours (De ideis)*, *Synopse des exposés sur les* Ideai, texte établi et traduit par Michel Patillon, *Les Belles Lettres*, Paris.

HOMÈRE

1924 *L'Odyssée*, Tome I-III, texte établi et traduit par Victor Bérard, *Les Belles Lettres*, Paris.

2019 *Iliade*, Tome I : Chants I-VI, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la contribution de Pierre Chantraine, Paul Collart, René Langumier, *Les Belles Lettres*, Paris.

HORACE

1474 *Horatii Opera, cum commentariis Acronis*, Milan.

1475 *Horatii Odarum libri IV, Epodon liber, Carmen seculare et Ars Poetica, cum commentariis Acronis et Porphyrionis, curis Joannis Aloïsii Tuscani*, Rome.

1492 *Horatius cum commentariis Acronis, Porphyrionis, Landini et Mancinelli*, Venise.

1498 *Horatii Flacci Venusini poete lirici opera cum quibusdam annotationibus*, Strasbourg.

1520 *Q. Horatii Flacci Odarum libri quattuor : Epodi, carmen saeculare Porphyrio. Anto. Manci. Ascensio interpretibus. Ejusdem Ars Poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem. Joanne. Britannici Brixi. Interprete*, Venise.

1555 *Opera Q. Horatii Flacci Venusini grammaticorum antiquissimorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis illustrata admixtis interdum M. C. Aemili, Iulii Modesti et Terentii Scauri annotatiunculis : edita auctius & emendatius, quam unquam antea, per Georgium Fabricium Chemnicensem. Ex. Diomedis etiam obseruationibus, indicata in Odis Carminum genera sunt, & menda in iisdem sublata*, Bâle.

1991 *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, *Les Belles Lettres*, Paris.

1995 *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, *Les Belles Lettres*, Paris.

2018 *Satires*, texte établi et traduit par François Villeneuve, *Les Belles Lettres*, Paris.

JULIUS POLLUX

1846 *Iulii Pollucis Onomasticon ex recensione Immanuelis Bekkeri*, Berlin.

JUSTIN

2016 *Abrégé des Histoires Philippiques de Trogue Pompée*, Tome I : Livres I-X texte établi et traduit par Bernard Mineo, commentaire de Bernard Mineo, notes de Giuseppe Zecchini, *Les Belles Lettres*, Paris.

JUVÉNAL

1994 *Satires*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, *Les Belles Lettres*, Paris.

LUCILIUS

2002 *Satires*, Tome II : Livres IX-XXVIII, texte établi et traduit par : F. Charpin, *Les Belles Lettres*, Paris.

LUCRÈCE

2019 *De la Nature*, Tome II : Livres IV-VI, texte établi et traduit par Alfred Ernout, *Les Belles Lettres*, Paris.

MACROBE

2011 *Saturnalia*, Volume I, Books 1-2, edited and translated by Robert A. Kaster, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

OVIDE

2008 *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, *Les Belles Lettres*, Paris.

PERSE

2002 *Satires*, texte établi par A. Cartault, *Les Belles Lettres*, Paris.

PÉTRONE

1999 *Le Satiricon*, texte établi et traduit par Alfred Ernout, *Les Belles Lettres*, Paris.

PHILOSTRATE

2005 *Apollonius of Tyana*, Volume II: *Life of Apollonius of Tyana*, Books 5-8, edited and translated by Christopher P. Jones, Loeb Classical Library, Harvard University Press.

PHOTIUS

1967 *Biliothèque*, Tome V : Codices 230-241, texte établi et traduit par René Henry, *Les Belles Lettres*, Paris.

PLATON

1923 *Œuvres complètes*, Tome VIII, 2e partie: *Théétète*, texte établi et traduit par Auguste Diès, *Les Belles Lettres*, Paris.

1989 *Œuvres complètes*, Tome IV, 2e partie : *Le Banquet*, introduction de Léon Robin, avec la contribution de J. Laborderie, texte établi et traduit par Paul Vicaire, *Les Belles Lettres*, Paris.

2003 *Œuvres complètes*, Tome XI, 1re partie: *Les Lois*, Livres I-II, introduction de Auguste Diès, Louis Gernet, texte établi et traduit par Edouard Des Places, *Les Belles Lettres*, Paris.

2018 *Œuvres complètes*, Tome IV, 3e partie: *Phèdre*, introduction de Léon Robin, texte établi par Cl. Moreschini, traduit par Paul Vicaire, *Les Belles Lettres*, Paris.

2019 *Œuvres complètes*, Tome V, 1re partie : *Ion – Ménéxène – Euthydème*, texte établi et traduit par Louis Méridier, *Les Belles Lettres*, Paris.

PLUTARQUE

2008 *Erotikos*, *Dialogue sur l'amour*, introduction de Françoise Frazier, texte établi et traduit par Robert Flacelière, *Les Belles Lettres*, Paris.

PORPHYRION

1475 *Horatii Odarum libri IV, Epodon liber, Carmen seculare et Ars Poetica, cum commentariis Acronis et Porphyrionis, curis Joannis Aloïsii Tuscani*, Rome.

1492 *Horatius cum commentariis Acronis, Porphyrionis, Landini et Mancinelli*, Venise.

1520 *Q. Horatii Flacci Odarum libri quattuor : Epodi, carmen saeculare Porphyrio. Anto. Manci. Ascensio interpretibus. Ejusdem Ars Poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem. Joanne. Britannici Brixi. Interprete*, Venise.

1555 *Opera Q. Horatii Flacci Venusini grammaticorum antiquissimorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis illustrata admixtis interdum M. C. Aemili, Iulii Modesti et Terentii Scauri annotatiunculis : edita auctius & emendatius, quam unquam antea, per Georgium Fabricium Chemnicensem. Ex. Diomedis etiam obseruationibus, indicata in Odis Carminum genera sunt, & menda in iisdem sublata*, Bâle.

1894 *Pomponi Porfyrionis commentum in Horatium Flaccum recensuit A. Holder*, Innsbruck, 1894.

PROPERCE

2005 *Élégies*, texte établi et traduit par Simone Viarre, *Les Belles Lettres*, Paris.

PSEUDO-ACRON

1474 *Horatii Opera, cum commentariis Acronis*, Milan.

1475 *Horatii Odarum libri IV, Epodon liber, Carmen seculare et Ars Poetica, cum commentariis Acronis et Porphyrionis, curis Joannis Aloïsii Tuscani*, Rome.

1492 *Horatius cum commentariis Acronis, Porphyrionis, Landini et Mancinelli*, Venise.

1520 *Q. Horatii Flacci Odarum libri quattuor : Epodi, carmen saeculare Porphyrio. Anto. Manci. Ascensio interpretibus. Ejusdem Ars Poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem. Joanne. Britannici Brixi. Interprete*, Venise.

1555 *Opera Q. Horatii Flacci Venusini grammaticorum antiquissimorum Helenii Acronis et Porphirionis commentariis illustrata admixtis interdum M. C. Aemili, Iulii Modesti et Terentii Scauri annotatiunculis : edita auctius & emendatius, quam unquam antea, per Georgium Fabricium Chemnicensem. Ex. Diomedis etiam obseruationibus, indicata in Odis Carminum genera sunt, & menda in iisdem sublata*, Bâle.

1902-1904 *Pseudoacronis Scholia in Horatium vetustiora, recensuit O. Keller*, Leipzig.

PSEUDO-LONGIN

2003 *Du sublime*, texte établi et traduit par H. Lebègue, *Les Belles Lettres*, Paris.

QUINTILIEN

2002 *Institution oratoire.* Tome VI : Livre X et XI, texte établi et traduit par Jean Cousin, *Les Belles Lettres*, Paris.

2012 *Institution oratoire.* Tome I : Livre I, texte établi et traduit par Jean Cousin, *Les Belles Lettres*, Paris.

2018 *Institution oratoire.* Tome V : Livre VIII-IX, texte établi et traduit par Jean Cousin, *Les Belles Lettres*, Paris.

2019 *Institution oratoire.* Tome IV : Livre VI-VII, texte établi et traduit par Jean Cousin, *Les Belles Lettres*, Paris.

RHÉTORIQUE À HERENNIUS,

1989 Texte établi et traduit par Guy Achard, *Les Belles Lettres*, Paris.

SÉNÈQUE

1945-1964 *Lettres à Lucilius*, Tome I-V, traduit par Henri Noblot, texte établi par François Préchac, *Les Belles Lettres*, Paris.

SIDOINE APOLLINAIRE

2002 *Poèmes*, texte établi et traduit par A. Loyen, *Les Belles Lettres*, Paris.

SUÉTONE

1914 *Lives of the Caesars*, Volume II, (Claudius. Nero. Galba, Otho, and Vitellius. Vespasian. Titus, Domitian. Lives of Illustrious Men: Grammarians and Rhetoricians. Poets (Terence. Virgil. Horace. Tibullus. Persius. Lucan). Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus), translated by J. C. Rolfe, *Loeb Classical Library*, Harvard University Press.

TITE-LIVE

2012 *Histoire romaine*, Tome I : Livre I, texte établi par Jean Bayet, traduit par : Gaston Baillet, *Les Belles Lettres*, Paris.

TYRTÉE

1999 *Greek Elegiac Poetry From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, (Tyrtaeus, Solon, Theognis, Mimnermus), Edited and translated by Douglas E. Gerber, *Loeb Classical Library*, Harvard University Press.

VALÈRE MAXIME

1997 *Faits et dits mémorables*, Tome II : Livres IV-VI, texte établi et traduit par : Robert Combès, *Les Belles Lettres*, Paris.

VARRON

1987 *Satires Ménippées*, 8, *Marcopolis-Mysteria*, édition, traduction et commentaire de J.-P. Cèbe, *École française de Rome*, Rome.

VIRGILE

2018 *Énéide*, Tome I, Livres I-IV, texte établi et traduit par Jacques Perret, *Les Belles Lettres*, Paris, [1977[1]].

2018 *Énéide*, Tome III : Livres IX-XII, texte établi et traduit par Jacques Perret, *Les Belles Lettres*, Paris, [1960[1]].

VITRUVE

2009 *De l'architecture*, Livre V, texte traduit et établi par de Catherine Saliou, *Les Belles Lettres*, Paris.

MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE

(Il est possible de consulter en ligne le corpus des éditions humanistes d'Horace, à l'adresse suivante : http://www.univ-paris3.fr/corpus-des-editions-humanistes-d-horace-format-pdf-74374.kjsp?RH=1275911682848)

AMERBACH, Veit

1543 *Viti Amerbachii In artem Poeticam Horatii commentaria*, Strasbourg.

BADE, Josse

1492 *Silvae morales, cum interpretatione Badi Ascensii, in XII libellos divisae*, Lyon.
1500 *Quinti Horatii Flacci de Arte poetica opusculum aureum, ab Ascensio familiariter expositum*, Paris.
1503 *Sermones et epistolae Quinti Flacci Horatii cum familiari et dilucida explanatione Iodoci Badii Ascensii*, Paris.

BOTSCHUYVER, Hendrik Johan

1939 *Scholia in Horatium urz codicum Parisinorum Latinorum 10310 et 7973, additis nonnullis ex codicibus Parisino Latino 9345 et Leidensi Vossiano 21*, Amsterdam.

1942 *Scholia in Horatium in codicibus latinis 17897 et 8223 obvia, quae ab Heirico autossiodorensi profecta esse videntur*. vol. IV, Amsterdam.

BRITANNICO DA BRESCIA, Giovanni

1516 *Q. Horatii Flacci Odarum libri quatuor, epodi, carmen saeculare Porphirio, Anto. Man. Ascensio interpretibus. Ars poetica. Sermonum libri duo. Epistolarum totidem Ioanne Britannico Brixiano interprete*, Venise.

D'AQUIN, Thomas

1891 *Summa theologiae cum Supplemento et commentariis Caietani*, édition Léonine, t. VI , Rome.

DA BUTI, Francesco

2008 *Il commento di Francesco da Buti all' « Ars poetica » di Orazio,* édition de Chiara Nardello, Padoue. [Thèse de doctorat]

DE GARLANDE, Jean

1974 *The "Parisiana Poetria" of John of Garland,* Edited with Introduction, Translation and Notes by Traugott Lawler, New Haven, Yale University Press.

ESTIENNE, Robert

1552 *Dictionarium Latinogallicum,* Paris.

GAURICO, Pomponio

c. 1511 *Pomponii Gaurici De Arte poetica ad Franciscum Puccium Florentium*. [imprimeur inconnu]

1541 *Pomponius Gauricus super Arte poetica Horatii*, Rome.

1969 *De sculptura*, édition annotée et traduction par A. Chastel et R. Klein, Droz, Genève.

LANDINO, Cristoforo

1482 *Christophori Landini Florentini in Q. Horatii Flacci libros omnes ad illustrissimum Guidonem feltrium magni Federici Ducis filium interpretationes incipiunt feliciter*, Florence.

1555 *Christoph. Landini praefatio in Artem poeticam*, Bâle.

1555 *Q. Horatii Flacci de Arte Poetica ad Pisones*, Bâle.

1980 *Disputationes Camaldulenses,* P. Lohe (éd.), Florence, Olschki.

2012 *In Quinti Horatii Flacci Artem poeticam ad Pisones interpretationes*, a cura di Gabriele Bugada, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Florence.

LOCHER, Jakob

1498 *Horatii Flacci Venusini poete lirici opera cum quibusdam annotationibus*, Strasbourg.

LOMBARDI, Bartholomeo et MAGGI, Vincenzo

1550 *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. MADII vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis: et In Horatii librum de arte poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est LOMBARDI in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venise.

PARRASIO, AULO GIANO

1531 *A. Iani Parrhasii Cosentini in Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentaria luculentissima, cura et studio Bernardini Martyrani in lucem asserta*, Naples.

PEDEMONTE, Francesco Filippo

1546 *Francesci Philippi Pedimontii ecphrasis in Horatii Flacci artem poeticam*, Venise.

ROBORTELLO, Francesco

1543 *Francisci Robortelii Vtinensis Variorum locorum annotationes tam in Graecis, quam,Latinis authoribus*, Venise.

1544 *Francisci Robortelli Vtinensis Variorum locorum annotationes tam in Graecis quam in Latinis auctoribus*, Paris.

1548 *Francisci Robortelli Vtinensis De historica facultate, disputatio Eiusdem Laconici, seu sudationis explicatio, Eiusdem De Nominibus Romanorum, Eiusdem De rhetorica facultate, Eiusdem explicatio in Catulli Epithalamium, Hic accesserunt eiusdem Annotationumin uaria tam Graecorum quam Latinorum loca Libri II, Ode Graeca quae βιοχρησμωδια inscribitur, Explanationes in primum Aeneid. Vergilii librum eodem Robortello praelegente collectae a Ioanne Baptista Busdrago Lucensi*, Florence.

1548 *Francisci Robortelli Vtinensis In librum Aristotelis de arte poetica explicationes : qui ab eodem ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi. Cum Indice rerum et uerborum locupletissimo. Francisci Robortelli Vtinensis Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte poetica ad Pisones inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammata, de comoedia, de salibus, de elegia. Quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret desiderari posset : Nam in iis scribendis Aristotelis methodum seruaui : et ex ipsius libello de Arte poetica principia sumpsit omnium suarum explicationum*, Florence.

1552 *Aeschyli Tragoediae septem a Francesco Robortello Vtinensi, nunc primum ex manuscriptis libris ab infinitis erratis expurgatae, ac suis metris restituae*, Venise.

1552 *Scholia in Aeschyli tragoediasomnes ex vetustissimis libris manuscriptis collecta, atque in hoc corpus redacta a Francesco Robortello Vtinensi*, Venise.

1552 *Aeliani De militaribus ordinibus instituendis more Græcorum liber, a Francisco Robortello Vtinensi nunc primum Graece editus multisque imaginibus, & picturis ab eodem illustratus*, Venise.

1552 *Francisci Philelphi De morali disciplina libri quinque. Auerrois paraphrasis in libros de republica Platonis. Francisci Robortelli in libros politicos Aristotelis disputatio*, Venise.

1554 *Dionysii Longini Rhetoris Praestantissimi Liber, De Grandi, Sive Svblimi orationis genere, Nunc primum a Francesco Robortello Vtinensi in lucem editus, eiusdemque Annotationibus latiniis in margine appositis, quae instar Commentariorum sunt,*

illustratus. nam ex iis methodus tota libri, & ordo quaestionum, de quibus agitur, omnisque ratio praeceptionum, et alia multa cognosci possunt, Bâle.

1555 *Francisci Robortelli Vtinensis, In librum Aristotelis de arte poetica explicationes, qui ab eodem authore, ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut iam difficillimus, ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus, facile ab omnibus possit intelligi. Cum indice rerum et uerborum locupletissimo - Francisci Robortelli Vtinensis Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De Arte poetica ad Pisones inscribitur. Eiusdem explicationes de satyra, de epigrammata, de comoedia, de salibus, de elegia.Quae omnia addita ab authore fuerunt, ut nihil quod ad poeticam spectaret, desiderari posset. Nam in iis scribendis Aristotelis methodum seruauit : et ex ipsius libello de Arte poetica principia sumpsit omnium suarum explicationum,* Bâle.

1555 *Consulum, dictatorum, censorumque Romanorum series, una cum ipsorum triumphis: quae marmoribus scalpta in foro reperta est, atque Capitolium translata. Franc. Robortellus Lectori. Marlianus Patricius Mediolanensis Lectori*, Venise.

1557 *Francisci Robortelli Vtinensis De convenientia Supputationis Livianae Ann. Cum Marmoribus Romae Quae in Capitolio sunt: Eiusdem De Arte, Sive Ratione corrigenda veteres Authores, disputatio. Eiusdem emendationum libri duo*, Venise.

1560 *Francisci Robortelli Vtinensis De artificio dicendi, Ad illustrem et Reuerendissimum Ioannem Baptistam Campegium Episcopum Maioricensium Liber. Eiusdem Tabulae oratoriae. In or. Cic. Qua gratias agit senatui post reditum. In or. Pro Milone. In or. Pro Plancio*, Bologne.

1562 *Ephemerides Patavinae mensis Quintilis MDLXII adversus Caroli Sigonis triduanas disputationes a Constantio Charizsio descriptae et explicatae Gabrielis Faerni epistola*, Padoue.

2018 *Francisci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis* De arte poetica *explicationes*. Introduction, édition, traduction de Sylvaine Poujade-Baltazard. [Thèse de doctorat]

SIGONIO, Carlo

1550 *Regum, consulum, dictatorum ac censorum Romanorum Fasti*, Modène.

1557 *Emendationum libri II*, Venise.

1562 *Disputationum patavinarum adversus Franciscum Robortellum liber primus*, Padoue.

1562 *Patavinarum disputationum adversus Franciscum Robortellum liber primus*, Padoue.

WILLICH, Jodocus

1539 *Commentaria in Artem Poeticam Horatii, Authore Iodoco Vuillichio Reselliano*, Strasbourg.

ZECHMEISTER, Joseph

1877 *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam*, Vienne.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ABBAMONTE, Giancarlo

2020 « Les sources anciennes et modernes des traités de poétique de Robortello », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 93-104.

ANGIONI, Maria Cecilia

2020 « Robortello Filologo e Editore di Eschilo », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 183-192.

BALDWIN, Charles S.

1959 *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)*, Gloucester, Mass., Peter Smith.

BELL, Brenda

1991 « Roman Literary Attitude to Technical Terms », in *Acta Classica* XXXIV, Classical Assiociation of South Africa, p. 83-92.

BIANCA, Concetta

2020 « Note su Orazio e l'Umanesimo romano : Francesco Elio Marchese, Antonio Mancinelli, Pomponio Gaurico », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 117-133.

BJAÏ, Denis

2008 « La disposition du poème épique : le cas Ronsard » in *Esculape et Dionysos, mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Droz, Genève, p. 473-494.

BOTTARI, Guglielmo

1971 « Tommaso Schifaldo e il suo commento all'*Arte Poetica* di Orazio », in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, Messine, p. 221-259.

BOUQUET, Monique

2020 « Jason Denores / Jacopo Grifoli / Francesco Luisini: L'Art poétique d'Horace et la *Poétique* d'Aristote », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 357-390.

BOUQUET, Monique – CAPPELLO, Sergio – LESAGE, Claire – MAGNIEN, Michel (dir.)

2020 *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité*, PUR, Rennes.

BRINK, C. O.

1971 *Horace on Poetry, The « Ars poetica »*, Cambridge University Press, Cambridge.

BRUNT, Peter Astbury

1965 « *Amicitia* in the late Roman Republic », in *Proceedings of the Cambridge Phililogical Society*, Vol. 191, Cambridge, p. 1-20.

CAPPELLO, Sergio

2009 « Robortello Francesco, umanista, professore di retorica », in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, 2. L'età veneta, Cesare Scalon, Claudio Griggio e Ugo Rozzo (éd.), Udine, Forum, p. 2151-2157.

CARDINI, Roberto

1973 *La critica del Landino*, Florence.

1974 *Scritti critici e teorici*, Vol. I et II, Rome.

CARLINI, Antonio

1969 « L'attività filologica di Francesco Robortello », in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Udine*, s. VII, vol.VII, Udine, Arti grafiche friulane, p. 53-84.

CERASUOLO, Salvatore

1995 « Storia critica dell' *Ars poetica* dal Landino al Maggi » in *Letture oraziane*, a cura di Marcello Gigante e Salvatore Cerasuolo, Naples, p. 267-289.

CHEVROLET, Teresa

2007 *L'Idée de la fable : Théorie de la fiction poétique à la Renaissance*, Droz, Genève.

COPPINI, Donatella

2020 « L'Orazio platonico di Cristoforo Landino » in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 137-195.

COTTIER, Jean-François

2002 « La paraphrase latine, de Quintilien à Érasme » in *La Revue des études latines*, 80, p. 237-52.

CURNIS, Michaele

2020 « Il percorso di Francesco Robortello tra *politiké* e *Aristotelis Libri Politici* » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 345-374

DAUNAY, Bertrand

2002 *Éloge de la paraphrase*, Essais et savoirs, PUV, Saint-Denis.

DAUVOIS, Nathalie

2012 « Horace à la Renaissance, modèle de *uarietas* et modèle d'écriture. L'exemple des poèmes à l'éloge d'Horace », *Camenae* n° 12.

2020 « Robortello lecteur d'Horace dans le *De artificio dicendi* ou du rôle des modèles de référence dans l'invention d'une poétique » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 397-417.

D'EPISCOPO, Francesco

1981 « Aulo Giano Parrasio : tra poetica e retorica. L'introduzione al Commento dell'*Ars Poetica* di Orazio », *Esperienze letterarie*, Vol. 6, Naples, p. 29-38.

DELATTE, Louis

1937 « Recherches sur quelques fêtes mobiles du calendrier romain (suite et fin) », in *L'Antiquité Classique*, Tome 6, fasc. 1, p. 93-117.

DONAVIN, Georgiana

2012 *Scribit Mater : Mary and the Language Arts in the Literature of Medieval England*, The Catholic University of America Press.

FARAL, Edmond

1982 *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle, Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Slatkine, Genève & Champion, Paris.

FORCELLINI, Egidio

1771 *Lexicon Totius Latinitatis (Latino-Latinum)*, Padoue.

FRIIS-JENSEN, Karsten

1990 « The *Ars poetica* in Twelfth-Century France : The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf and John of Garland », in *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin,* 60, p. 319-388.

1993 « The Medieval Horace and his lyrics » in *Horace : L'oeuvre et les imitations, un siècle d'interprétation*, W. Ludwig (ed.), Vandoeuvres-Genève, p. 257-298.

2007 « The Reception of Horace in the Middle Ages », in *The Cambridge Companion to Horace*, edited by Stephen Harrison, Cambridge University Press, p. 291-304.

2015 « Commentaries on Horace's *Art of Poetry* in the Incunable Period », in *The Medieval Horace*, Quasar, Rome, p.151-158.

FUCHS, Catherine

1994 *Paraphrase et énonciation*, Ophrys, Paris.

GALAND-HALLYN, Perrine – HALLYN, Fernand

2001 *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe* siècle, sous la direction de Perrine Galand-Hallyn, Fernand Hallyn, Préface de Terence Cave, Droz, Genève.

GLINATSIS, Robin

2012 « L'*Épître aux Pisons* d'Horace dans l'Antiquité et au Moyen Âge : prégnance de l'interprétation théorique », in *Anabases*, 16, p. 123-146.

GRAFTON, Anthony

2010 *The Classical Tradition*, edited by Anthony Grafton, Glenn W. Most, Salvatore Settis, Harvard University Press.

GRIMAL, Pierre

1972 « Une intention possible de Pétrone dans le Satiricon », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Vol. 1, n° 3, p. 297-310.

HAJDÙ, Istvan

1993 « Ein Zuercher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur *Ars poetica* des Horaz », in *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, 63, p. 231-293.

HATHAWAY, Baxter

1968 *Marvels and Commonplaces : Renaissance Literary Criticism*, New York, Random House, 1968.

HERRICK, Marvin T.

1946 *The Fusion of Horatian and Aristotelian Criticism, 1531-1555, Illinois Studies in Language and Literature*, Vol. 32, N°1, University of Illinois Press, Urbana.

IURILLI, Antonio

2017 *Quinto Orazio Flacco, annali delle edizioni a stampa, secoli XV-XVIII*, 2 t., Genève, Droz.

2020 « La fortuna editoriale di Orazio nei secoli XV-XVIII », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 57-115.

KELLER, Otto

1903 « Comment les scolies porphyroniennes ont-elle pris le nom d'Acron ? » in *Mélanges Boissier*, p. 311-314.

LAIRD, Andrew

2007 « The *Ars Poetica* » in *The Cambridge Companion to Horace*, edited by Stephen Harrison, Cambridge University Press, p. 132-143.

LAVOCAT, Françoise

2005 *La Syrinx au bûcher : Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Droz, Genève.

LAURENS, Pierre

2020 « *Exiguis ab initiis* : sur une « particule » des autres genres poétiques » in in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, Sergio Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 317-328.

LAUREYS, M. – DAUVOIS, N. – COPPINI, D. (dir.)

2020 « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, 35.1-2, OLMS, Hildesheim.

LECOINTE, Jean

1993 *L'Idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Droz, Genève.

LEROUX, Virginie

2020 « Francesco Robortello et la théorie des genres », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, Sergio Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 329-342.

LEROUX, Virginie - SERIS, Émilie (dir.)

2018 *Théories poétiques néo-latines,* Droz, Genève.

LE TOUZE, Anna

2017 « Drama and the notions of literary propriety and verisimilitude in Francesco Robortello's paraphrase on Horace's *Ars Poetica* », in *Horizonte*, *nuova serie*, 2.

https://horizonte-zeitschrift.de/de/article/0217_drama-and-the-notions-of-literary-propriety-and-verisimilitude-in-francesco-robortellos-paraphrase-on-horaces-ars-poetica/

2020 « Aristote chez Horace : la *Poétique* dans la paraphrase à l'*Art poétique* d'Horace de Francesco Robortello », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, Sergio Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, p. 137-149.

LIRUTI, Gian-Giuseppe

1762 *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli, raccolte da Gian-Giuseppe Liruti, signore di Villafredda, ec*, II, Venise.

LOMBARDO Giovanni

2020 « Francesco Robortello lecteur de Longin » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, Sergio Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 193-205.

LOPOMO, Nicolle

2020 « Iodoco Badio Ascensio commentatore delle opere oraziane », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 197-269.

MAGNIEN, Michel

2020 « Aristotéliser Horace ? La *Paraphrasis in librum Horatii … de Arte poetica* de Francesco Robortello (1548) », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 325-355.

MARCHIONNI, Roberta

2003 *Der Sciendum-Kommentar zu den Satiren des Horaz, Beiträge zur Altertumskunde* 172, Munich-Leipzig, Saur.

MARTINEZ SOBRINO, Alejandro

2017 « Acerca de los *Comentarii Familiares* de Jodoco Badio al *Ars poetica* de Horacio y a las *Saturae* de Persio », in *Euphrosyne, revista de filologia clássica*, Vol. XLV, Centre de estudos clássicos, Lisboa, p. 317-330.

MILLET, Olivier

2008 « Les premiers traicts de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art Poétique* d'Horace (1550-1554) », in *Études françaises*, vol. 44, n° 2, Université de Montréal, p. 11-31.

MC CUAIG, William

1989 *Carlo Sigonio : The Changing World of the Late Renaissance*, Princeton, Princeton University Press.

MERCATI, Giovanni

1938 « Tre Dettati Universitari dell'Umanista Martino Filetico sopra Persio, Giovenale ed Orazio » in *Classical and Mediaeval Studies in Honor of Edward Kennard Rand*, ed. Leslie Webber Jones, Books for Libraries Press, Freeport, New York, p. 221-230.

MOSS, Ann

1999 « Horace in the Sixteenth Century : Commentators into Critics », in *The Cambridge History of Literary criticism*, Vol. 3, Cambridge University Press, p. 66-76.

MUNK OLSEN, Birger

1995 « Les classiques au Xe siècle », in *La Réception de la littérature classique au Moyen Âge (IXe-XIIe siècle): Choix d'articles publié par des collègues à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Museum Tusculanum Press, Université de Copenhague, p. 47-54.

NARDO, Dante

1990 « Ausonio e Orazio », in *Paideia* 45, p. 321-336.

PATTINI, Dante

2002 « Tra filologia e poetica : il commento di Aulo Giano Parrasio alla Poetica di Orazio », *Il commento e i suoi dintorni*, a cura di B. M. Da Rif, con una nota di G. Capovilla, Milan, Guerini, p. 157-190.

2005 « Preliminari per una edizione del commento di A. G. Parrasio alla Poetica di Orazio (1531) », in *Filologia critica*, Vol. 30, Rome, p. 113-146.

PERCOPO, Erasmo

1891 *Pomponio Gaurico, umanista napoletano*, Naples.

PIERINI, Ilaria

2020 « Gli umanisti esegeti dell'Ars poetica di Orazio : il caso di Aulo Giano Parassio, commentatore indeciso », in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 301-324.

POUJADE-BALTAZARD, Sylvaine

2018 *Francesci Robortelli Vtinensis in librum Aristotelis* De arte poetica *explicationes*. Introduction, édition, traduction. Thèse de doctorat sous la direction de Monique Bouquet (Université Rennes 2). À paraître aux *Belles Lettres*, Classiques de l'Humanisme, Paris.

2020 « Robortello et le merveilleux dans les *Explicationes* à la *Poétique* d'*Aristote* » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 119-136.

PURCELL, William M.

1996 « *Ars poetriae* »: *Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy*, University of South Carolina Press.

REES, Agnès

2012 « *Respicere exemplar* : lectures horatiennes et poétiques de l'imitation chez les humanistes français et italiens », in *Camenae* n°13. http://saprat.ephe.sorbonne.fr/media/1372ab46eb1ec6036bc3d804e7562d4c/camenae-13-2-rees.pdf

REES, Kelley

1907 « The Meaning of Parachoregema », in *Classical Philology*, vol. 2, n°4, The University of Chicago Press, p. 387-400.

SGARBI, Marco

2019 *Francesco Robortello (1516-1567) Architectural Genius of the Humanities*, Routledge, New York/London.

SHOWERMAN, Grant

1922 *Horace and His Influence*, The Plimpton Press.

STOEHR-MONJOU, Annick

2012 « Les réminiscences d'Horace dans *La Consolation de Philosophie* de Boèce, clé de lecture d'une somme poétique et philosophique », *Camenae* n°12.

TARRANT, Richard

2007 « Ancient Receptions of Horace », in *The Cambridge Companion to Horace*, edited by Stephen Harrison, Cambridge University Press, p. 277-290.

TEUFFEL, Wilhelm Siegmund

1873 *A History of Roman Literature*, II, London, George Bell and Sons, Cambridge, Deighton, Bell and co.

TILLIETTE, Jean-Yves

2000 *Des mots à la parole : Une lecture de la « Poetria Nova » de Geoffrey de Vinsauf, Recherches et rencontres*, Vol. 16, Droz, Genève.

TRAUBE, Ludwig

1911 *Vorlesungen und Abhandlungen*, T. 2, Munich.

VAN der MEEREN, Sophie

2020 « « L'influence des prolégomènes antiques à l'étude des disciplines sur la méthodologie du commentaire à la Renaissance : le cas du *De fine et materie politicae scientiae seu artis disputatio* de Robortello » in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 375-395.

VENIER, Matteo

2020 « L'*Epikeruxis* dans la *Defensio pro Romuli Amasaei auditoribus* : un poème peu connu de Francesco Robortello (1537) », in *Francesco Robortello. Réception des Anciens et Construction de la Modernité,* sous la direction de M. Bouquet, S. Cappello, C. Lesage, M. Magnien, PUR, Rennes, p. 33-44.

VILLA, Claudia

2002 « Commenti ed interpretazioni ad Orazio nel secolo XII » in *Il commento e i suoi dintorni*, B. M. Da Rif, Guerini e assiociati, Milano, p. 27-40.

2020 « La circolazione di Orazio fa Tre e Quattrocento :lettori e collezionisti » in « Non omnis moriar », *Die Horaz-Rezeption in der neulateinen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert / La réception d'Horace dans la littérature néo-latine du XVe au XVIIe siècle / La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo*, (dir.) M. Laureys, N. Dauvois, D. Coppini, 35.1, OLMS, Hildesheim, p. 33-53.

WEINBERG, Bernard

1961 *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Vol. I et II, University of Chicago Press, Chicago.

WHITE, Paul

2013 *Jodocus Badius Ascensius: Commentary, Commerce and Print in the Renaissance*, Oxford.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	III-LXIV
I Fortune d'Horace et de l'*Ars poetica* dans l'Antiquité	V
1/ Une œuvre élevée presque immédiatement au rang de modèle	V
2/ Le statut de l'*Épître aux Pisons* dans l'Antiquité	VIII
3/ Les commentaires du Pseudo- Acron et de Porhpyrion	IX
II Fortune d'Horace et de l'*Ars poetica* au Moyen Âge	XI
1/ Horace, l'un des auteurs antiques les plus lus de la période médiévale	XI
2/ Les arts poétiques médiévaux	XIV
3/ Les commentaires médiévaux	XVIII
III L'*Art poétique* à la Renaissance : les commentaires des XVe et XVIe siècles	XXI
1/ Cristoforo Landino (1482)	XXII
2/ Josse Bade (1500)	XXV
3/ Pomponio Gaurico (vers 1510)	XXVIII
4/ Giovanni Britannico da Brescia (1516)	XXIX
5/ Aulo Giano Parrasio (1531)	XXX
6/Jodocus Willich (1539)	XXXI
7/ Francesco Filippo Pedemonte (1546)	XXXII
IV La paraphrase à l'*Art poétique* de Francesco Robortello	XXXIV
1/ Notice biographique sur Francesco Robortello	XXXV
2/ La place d'Horace dans l'œuvre et le travail de Robortello	XL
3/ Art poétique ou épître ?	XLIII
4/ La paraphrase selon Francesco Robortello	XLIX
5/ Un *Art poétique* aristotélisé ?	LIV
6/ Découpage de la *paraphrasis*	LXII
PARAPHRASIS	1-244
BIBLIOGRAPHIE	246-272

LE TOUZE, Anna. Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur : introduction, édition, traduction annotée - 2021

DOCTORAT ARTS BRETAGNE LETTRES LOIRE LANGUES

UNIVERSITÉ RENNES 2

Titre : *Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur*. Introduction, édition, traduction annotée.

Mots clés : Robortello Horace Paraphrase Poétique Humanisme Ars

Résumé : Ce travail présente une édition et une traduction annotée de la paraphrase à l'*Art poétique* d'Horace de Francesco Robortello, philologue de la Renaissance célèbre pour son commentaire à la *Poétique* d'Aristote. La paraphrase paraît en 1548 à Florence, au sein du volume qui contient le commentaire à Aristote. Elle est rééditée à Bâle en 1555 avec le commentaire à la *Poétique*. Cette paraphrase prend place au sein de la nébuleuse des commentaires à l'*Art poétique* d'Horace qui se multiplient à la Renaissance.

Cette étude montre que la paraphrase de Robortello s'inscrit dans une tradition du commentaire qui remonte à l'Antiquité et qu'elle se distingue des autres commentaires humanistes par sa forme et par l'intégration de nombreuses références à la *Poétique* d'Aristote.

Title : *Francisci Robortelli Vtinensis paraphrasis in libellum Horatii qui vulgo de arte poetica inscribitur*. Introduction, edition, translation with commentary.

Keywords: Robortello Horace Paraphrase Poetics Humanism Art

Abstract: This work consists of an edition and a translation with commentary of the paraphrase to Horace's *Art of Poetry* by Francesco Robortello, a Renaissance philologist famous for his commentary on Aristotle's *Poetics*. The paraphrase was published in 1548, in Florence, and belongs to a volume that contains the commentary on Aristotle. It was published again in Basel in 1555 with the commentary on Aristotle's *Poetics.* This paraphrase is part of the myriad of commentaries on Horace's *Art of Poetry* that proliferated during the Renaissance.

This study shows that Robortello's paraphrase is part of a tradition of commentary that goes back to Antiquity and that it differs from other humanistic commentaries by its form and by its many references to Aristotle's *Poetics.*