

Zibaldone

AVERTISSEMENT

Les numéros entre crochets [4526] dans le corps du texte renvoient à la pagination du manuscrit autographe de Leopardi.

Ces mêmes pages signalées par l'auteur dans le texte sont notées en italique (voir p. 4526).

Les mots et les passages en italique suivis d'un astérisque * sont en français dans le texte, dans leur orthographe originale.

[1] Beau-Palais. Un chien dans la nuit, depuis la ferme, au passage du promeneur¹.

*Era la luna nel cortile, un lato
Tutto ne illuminava, e discendea
Sopra il contiguo lato obliquo un raggio...
Nella (dalla) maestra via s'udiva il carro
Del passegger, che stritolando i sassi,
Mandava un suon, cui precedea da lungi
Il tintinnio de' mobili sonagli.*

[La lune était dans la cour, illuminait
Tout un pan de mur, et descendait
Oblique, sur le mur voisin, un rayon...
Sur (de) la grand-route on entendait
L'attelage du voyageur qui, écrasant les cailloux,
Renvoyait un son que précédait de loin
Le tintement des grelots agités².]

Avianus raconte ainsi dans une fable qu'une paysanne menaçait l'un de ses enfants de le donner à manger au loup s'il ne s'arrêtait pas de pleurer. Un loup qui passait par là ayant entendu ce que disait la femme crut qu'elle parlait sérieusement. Il se posta devant la porte de la maison et attendit toute la journée que la femme lui apporte sa pitance. Comment il put rester si longtemps sans que la femme s'aperçoive de sa présence, ne prenne peur ou ne le chasse à coups de cailloux, cela, seul Avianus le sait. Et il ajoute que le loup resta sur sa faim parce que l'enfant s'était endormi et que, de toute façon, il n'aurait pas été en danger. Après avoir attendu sans bouger jusqu'au soir, il retourna bredouille chez sa femme et lui dit ce que l'on peut lire chez l'auteur³. (Juillet ou août 1817.)

Une dame d'un certain âge demanda à un jeune homme de lui faire lire quelques-unes de ses compositions regorgeant de mots anciens. Après les avoir lues, elle lui dit qu'elle n'y entendait rien car ces mots n'étaient pas en usage à son époque. Le jeune homme répondit : – J'aurais pourtant cru qu'ils l'étaient, car ils sont fort anciens⁴.

1. Les notes appelées par un chiffre arabe sont du traducteur et débutent à la page 2185. Toutes les notes appelées par une lettre sont de l'auteur et se trouvent en pied de page.

*Tutta la notte piove
E ritornan le feste a la dimane:
Fan del regno a metà Cesare e Giove.*

[Il a plu toute la nuit,
Et les fêtes sont remises au lendemain :
César et Jupiter se partagent l'empire du monde¹.]

En littérature, on passe du néant à la médiocrité, puis de la médiocrité au vrai, et de là au raffinement ; il est sans exemple que, de celui-ci, on soit jamais retourné au vrai. Les Grecs et les Latins italiens. Le goût délicat des gens de lettres n'existe qu'avant d'être corrompu. Par ex., les auteurs de langue vulgaire du XVI^e siècle péchaient par défaut plus que par excès, et ils étaient pourtant parfaitement capables d'apprécier le beau, ou le beau véritable, ce qu'ils faisaient effectivement.

Le XIV^e siècle fut le commencement de notre littérature et non son sommet, car il ne compta que trois grands auteurs. Le XV^e siècle ne fut ni une corruption ni [2] un raffinement du XIV^e siècle, mais plutôt le sommeil d'une littérature qui, ayant laissé place à l'érudition, n'était pas encore corrompue et péchait plutôt par insuffisance. Politien, Pulci. Le XVI^e siècle fut le véritable prolongement du XIV^e siècle et le sommet de notre littérature. Puis vint le raffinement du XVII^e siècle, qui se changea simplement en corruption d'un autre genre au XVIII^e siècle. Mais le bon goût ne revint plus parmi les gens de lettres et, à mon avis, ne reviendra pas, car si de rien on peut passer à quelque chose de bon, du meilleur ou du corrompu, je pense qu'on ne le peut pas.

L'objet des beaux-arts n'est pas le Beau, mais le Vrai, c'est-à-dire l'imitation de la Nature. Si tel était le cas, on aimerait toujours davantage ce qu'il y a de plus beau, et l'on s'élèverait ainsi vers une perfection métaphysique qui, dans les arts, écœure plus qu'elle ne plaît. Je ne parle pas ici du beau compris dans les seules limites de la nature, auquel cas c'est l'imitation de celle-ci qui fait tout le plaisir des beaux-arts, mais du beau en soi ; comme je viens de le dire, la plus grande beauté devrait alors nous procurer le plus grand plaisir, et la description d'un monde idéal nous plaire bien davantage que celle de notre monde. On voit chez tous les poètes, et en particulier chez Homère, que le but des beaux-arts n'est pas seulement la beauté naturelle. Tout grand poète aurait dû sinon rechercher le plus haut degré de beauté naturelle possible, alors qu'Homère a fait d'Achille, ou des dieux, etc., un portrait infiniment moins beau qu'il n'aurait pu, et Anacréon serait un plus grand poète qu'Homère, etc. Nous sentons bien que nous préférons Achille à Énée, etc., preuve que le poème de Virgile n'est en rien supérieur, etc. Passions, morts, tempêtes, etc., nous plaisent singulièrement en dépit de leur laideur lorsqu'elles

sont bien imitées, car l'homme, si Parini dit vrai dans son discours sur la poésie¹, ne déteste rien tant que l'ennui et se plaît toujours à voir du nouveau, si laid soit-il. Tragédie. Comédie. Satire. Elles ont pour objet la laideur et c'est pure question de mots que de disputer si elles sont ou non de la poésie. Il suffit que tous les tiennent pour de la poésie, notamment Aristote et Horace, et que moi, sous le nom de poésie, j'entende aussi ces trois genres. Voir Dati, *Pittori*, Sienne, 1795, p. 57-66².

La laideur doit, comme le reste, avoir sa place quelque part : on la trouvera rarement dans la poésie épique et lyrique, souvent dans la comédie, la tragédie ou la satire, mais c'est là une question de mots, etc., comme je l'ai dit ci-dessus. Si l'on ne décrit que rarement la bassesse, c'est parce qu'elle a rarement sa place en poésie (excepté dans les satires, les comédies et la poésie bernésque³), et non parce qu'elle ne peut être l'objet de la poésie. Or, une même chose pouvant appartenir à plusieurs genres, et ces genres être plus ou moins dignes, [3] rien n'interdit que, parmi les différents genres de poésie, l'un ait plus particulièrement pour objet la beauté, un autre la douleur, un autre encore la laideur et la bassesse ; que l'un soit plus noble et plus digne que l'autre et qu'ils n'en soient pas moins tous des genres de poésie et, enfin, que l'objet de ces genres ne puisse appartenir également à la poésie et aux arts d'imitation, etc.

La perfection d'une œuvre d'art ne se mesure pas à la perfection du Beau, mais à la perfection de l'imitation de la nature. Or, s'il est vrai que la perfection des choses consiste en substance dans la parfaite réalisation de leur objet, quel est donc l'objet des beaux-arts ?

La poésie n'a pas pour fin l'utile, bien qu'il puisse lui convenir. Le poète peut rechercher expressément l'utile et l'atteindre (comme l'a peut-être fait Homère), sans qu'il soit pour autant le but de la poésie, comme le paysan peut se servir d'une hache pour faucher le blé ou accomplir quelque autre tâche sans que ce soit là le but de la hache. La poésie peut être utile accessoirement, comme la hache pour faucher, mais l'utile n'est pas sa fin naturelle, nécessaire à son existence. Ce rôle est dévolu au plaisir puisqu'il revient naturellement à la poésie de plaire.

*Sentia del canto risuonar le valli
D'agricoltori ec.*

[On entendait les vallées résonner du chant
Des laboureurs, etc.]

Nous devrions prendre plus de plaisir à voir une plante ou un animal réels que peints ou imités de quelque autre façon, dans la mesure où l'imitation laisse toujours quelque chose à désirer. Or c'est à l'évidence

tout le contraire qui se produit : il apparaît donc bien que la source de tout plaisir, en art, n'est pas le beau, mais l'imitation.

Le xv^e siècle cessa de créer du beau, mais il en conservait l'idée intacte. Incapable lui-même de belles réalisations, il les appréciait et les recherchait; d'où l'importance de l'étude des classiques et le règne de l'érudition dans ce siècle. Le xvi^e siècle redevint productif grâce aux acquis du xv^e siècle et aux avancées du xiv^e siècle. Mais le xvii^e siècle, qui n'était pas faible, mais plutôt corrompu, était non seulement incapable de bien faire, mais méprisait, voire rejetait les grandes œuvres. Voilà pourquoi on oublia Dante, Pétrarque, etc., qui n'étaient plus alors imprimés. Le début du xviii^e siècle ne nous a pas fait retrouver nos forces mais seulement le bon goût et l'amour des études classiques; la première moitié de ce siècle ressemble pourtant au xv^e siècle, et l'on ne fait pas plus cas de cette dernière époque de renaissance car elle ne produisit aucune œuvre d'art (tout comme le xv^e siècle) en dehors de la *Merope*¹, et fut si brève qu'une vie d'homme suffit pour voir s'y succéder la corruption, la renaissance et la décadence. Notre littérature retomba une nouvelle fois (dans l'imitation et l'étude des modèles étrangers), et, durant la seconde moitié du xviii^e siècle et le début du xix^e siècle, nos [4] dernières œuvres d'art apparurent. Elles sont le fait de ces écrivains que la corruption n'a pas atteints, et que peu de gens seulement peuvent apprécier, etc. Mais l'art s'est aujourd'hui incroyablement développé; tout est art et encore art; il n'est presque plus rien de spontané, mais on recherche la spontanéité à tout prix au moyen d'une étude infinie sans laquelle il est impossible de l'obtenir, et sans laquelle, pourtant, Dante, Pétrarque, l'Arioste, etc., ainsi que tous les grands auteurs des xiv^e et xvi^e siècles, l'obtenaient au plus haut point (particulièrement en ce qui concerne la langue). Car notre époque s'enracine aujourd'hui dans la corruption (sans compter que nous vivons entre gens corrompus) et un grand travail est désormais nécessaire pour l'éviter – en particulier celle de notre époque qui s'empare de nous avant même que nous pensions à nous en défendre, et enfin celle des époques passées, car nous connaissons désormais tous les vices des arts et cherchons à nous en préserver. Mais nous n'avons plus la simplicité des Grecs, des Latins et des auteurs des xiv^e et xvi^e siècles, puisque nous avons traversé des temps corrompus et sommes devenus d'habiles artistes. Aussi est-ce grâce à notre habileté et à notre art que nous évitons les vices, mais nous ne les évitons pas naturellement, comme les anciens le faisaient sans le savoir – eux qui ne cherchaient pas à les éviter et qui n'en étaient pas même affectés, puisque l'art était alors à son commencement et n'était pas encore corrompu. Ils étaient comme des enfants qui ignorent encore tout du vice; nous sommes comme des vieillards qui le connaissent mais l'évitent grâce à leur jugement et à leur expérience. Et nous avons effectivement beaucoup plus d'art et de jugement que les anciens qui tombaient dans certains

travers (qu'ils ignoraient) qu'un écolier éviterait aujourd'hui. Vices d'Homère, excès de concepts de Pétrarque, épaisseur de Dante, manies du xvii^e siècle de l'Arioste, du Tasse, traductions de l'*Énéide* par Caro, etc. Aujourd'hui, nos grandes œuvres (peu nombreuses puisque nous sommes encore plongés dans la corruption, dont bien peu parviennent à émerger) seront toutes sans défauts, absolument parfaites, mais elles seront finalement sans grande originalité car nous n'aurons plus Homère, Dante et l'Arioste. Exemple manifeste avec Parini, Alfieri, Monti, etc. Ce que j'ai dit plus haut apparaît clairement : d'enfantins et purs, les arts sont devenus mûrs et corrompus (comme les hommes ont des vices passé un certain âge) mais en vieillissant et en se repentant, ils ne retrouveront plus la force de l'enfance et de la jeunesse. Après avoir été corrompus chez les Grecs et les Latins, les arts ne sont pas ressuscités; ils sont en train de le faire à notre époque : exemple à ce jour unique au monde et à partir duquel on peut tirer les conséquences pratiques de ce que j'affirme. À ceci près que les grands poètes et certains écrivains d'aujourd'hui sont à ceux des xiv^e et xvi^e siècles ce que les Grecs du siècle d'Auguste et des siècles impériaux, comme par exemple Denys d'Halicarnasse, Dion, Arrien étaient à Hérodote, Thucydide, Xénophon : mais ceux-ci avaient traversé un siècle plus faible que corrompu et s'y trouvaient encore.

[5] Comme les enfants et les jeunes gens du meilleur caractère qui s'abandonnent parfois, de par leur malice naturelle, à quelque travers mais n'en demeurent pas moins très différents des hommes adultes et mauvais, les anciens, qui ne connaissaient ni n'aimaient les vices des arts, y tombaient parfois en raison du penchant naturel de l'esprit à l'artifice, sans s'apercevoir qu'il s'agissait là de vices. Ils n'en différaient pas moins infiniment des artistes adultes des xvii^e et xviii^e siècles, enracinés dans la corruption. Aujourd'hui, pour peu qu'il ait étudié, chacun voit au premier coup d'œil que ce sont des erreurs et que les anciens se sont trompés. Par ex., qui ne voit à présent tout le ridicule et l'affectation des lamentations d'Olympie, etc., chez l'Arioste ou de celles d'Herminie, etc., chez le Tasse¹? Et pourtant, comme l'art était jeune et dépourvu d'expérience, ces grands poètes ont commis ces erreurs en toute bonne foi; quant à nous, dont l'art est ancien, avec notre lucidité et notre connaissance des époques corrompues, nous nous en moquons et les évitons. Mais cette lucidité et cette connaissance sont la mort de la poésie, etc. Comment soutenir que l'Arioste, par exemple, eut un art souverain lorsqu'il tombait si souvent dans des travers que de nos jours l'artiste le plus médiocre reconnaît au premier du coup d'œil? Ce n'était pas son art, mais son esprit qui était souverain, net, sans tache et surtout sans retouche.

Pour nous garder des vices et de la corruption de l'écriture, il nous faut à présent étudier sans relâche les classiques et les imiter abondamment, bien plus qu'il n'était nécessaire aux anciens de le faire. Conditions sans lesquelles on ne saurait être un grand écrivain, mais qui ne permettent pas pour autant d'égaliser les modèles.

Tel le cocher guidant ses chevaux dévalant sur la route : il tiendra les rênes pour ne pas se laisser trop vivement emporter.

*Padron, se con lamenti e con rammarichi
Si rimediassè a le nostre miserie,
Bisognerebbe comperar le lagrime
A peso d'or: ma queste tanto possono
Le disgrazie scemar, quanto le prefiche
Svegliare i morti con le loro istorie:
Ne' guai non ci vuol pianto ma consiglio.*

[Seigneur, si par nos plaintes et nos regrets
Nous pouvions remédier à nos misères,
C'est à prix d'or qu'il faudrait
Acheter les larmes. Mais elles ne peuvent
Pas plus diminuer les peines que les pleureuses
Éveiller les morts par leurs histoires :
Dans le malheur, mieux vaut la réflexion que les larmes.]

[6] Un Monsieur que l'on interrogeait sur l'origine d'une antique statuette de Jupiter en terre cuite répondit : – Je m'étonne que vous ne vous soyez pas aperçu qu'il s'agit là d'un Jupiter de Crète, voulant dire «de terre cuite», mais paraissant dire «de l'île de Crète», où Jupiter fut élevé².

Système des beaux-arts.

But: le plaisir; but secondaire parfois: l'utile. Objet ou moyen d'atteindre le but: l'imitation de la nature, non pas nécessairement du beau. Cause première du but produit par cet objet, ou grâce à ce moyen: l'étonnement; puissance du merveilleux et désir de celui-ci inné chez l'homme; tendance à croire au merveilleux; l'étonnement est ainsi produit par l'imitation du beau comme par celle de toute autre chose réelle ou vraisemblable; d'où le plaisir produit par la tragédie, etc., qui résulte non de la chose imitée, mais de l'imitation comme source d'étonnement. Causes secondaires et relatives aux divers objets imités: la beauté, le souvenir, l'attention prêtée à des choses que l'on voit tous les jours sans y prendre garde, etc. Cause première du plaisir suscité par l'étonnement, etc., et donc du plaisir suscité par les beaux-arts: l'horreur naturelle de l'ennui chez l'homme; rechercher les causes de cette horreur, etc. Causes des défauts dans les beaux-arts. Disproportion, disconvenance, objets et propos déplacés, c'est à cela seul (contre ceux qui croient que les arts ont pour objet le beau) que se ramènent la lâcheté, la laideur, la difformité, la cruauté, l'obscénité, la perfidie, tous ces défauts qui, représentés ou employés à propos, n'en sont plus car ils plaisent et provoquent l'étonnement grâce à l'imitation; ils redeviennent des défauts lorsqu'ils sont déplacés, comme, par exemple, dans des vers anacréontiques l'image d'un

cyclope, ou, bien souvent, dans une épopée, le portrait d'un personnage hideux, etc. Les autres défauts et vices, l'affectation, etc., se ramènent presque tous à l'inconvenance et à l'in vraisemblance issues de l'inadéquation naturelle entre les attributs de cette chose invraisemblable: ainsi, l'esprit qui saisit [7] l'inconvenance des attributs conçoit l'in vraisemblance de la chose. Les diverses branches de l'imitation forment les divers objets des beaux-arts et, par exemple, les divers genres de poésie; ceux-ci sont d'autant plus dignes et plus nobles que leurs objets le sont davantage: un genre qui aura pour objet la laideur sera un genre peu estimable et l'on ne devra pas l'associer, par exemple, à l'épopée, même si un tel genre suscite lui aussi l'étonnement et donc le plaisir au moyen de l'imitation:

Du beau	Du Sublime	Du Terrible	Du ridicule et des vices, etc.
Épopée, Poésie lyrique, etc.	Poésie lyrique Épopée, etc.	Tragédie, etc.	Comédie, satire, poésie bernésque, etc.

Différentes branches du beau.
Beau délicat – gracieux – amène
– élégant. Voir Martignoni, etc.;
Annali di scienze e lettere, n° 8,
p. 252-254¹. Il peut exister un
beau délicat et un beau non déli-
cat. Hercule et Apollon. Beau
sublime. Jupiter.

[8] Essayez de respirer artificiellement, ou de faire consciemment l'une de ces nombreuses choses que l'on fait naturellement: vous n'y arriverez qu'avec beaucoup d'efforts et moins de succès. Ainsi, l'excès d'art nuit: ce qu'Homère disait parfaitement avec naturel, nous ne pouvons, consciemment et avec d'innombrables artifices, le dire que médiocrement, en sorte que nos efforts sont toujours plus ou moins découverts. Voir p. 461.

Difficulté d'imiter: il est plus facile d'en faire plus que de faire la même chose. La juste mesure est d'autant plus difficile à trouver que l'égalité parfaite est rarissime dans la nature. De là l'étonnement produit par l'imitation et le plaisir engendré par cet étonnement. Voir Quintilien, liv. 10, chap. 1². Il est donc plus aisé d'exprimer le beau idéal que le beau naturel, même s'il est inférieur au beau idéal.

J'ai deux grands doutes au sujet des beaux-arts: je me demande si à notre époque le peuple peut être juge des œuvres d'art et si un prototype du beau existe réellement dans la nature, indépendamment des opinions et de l'habitude, qui est une seconde nature. La première question m'inspirera quelque pensée que je transcrirai plus tard; à propos de la seconde,

j'observe que ce qui nous paraît convenir à un sujet (et l'on peut dire que la beauté tient tout entière dans la convenance) correspond à ce que nous sommes habitués à y voir; et inversement, ce qui ne nous semble pas convenir, etc. Aussi l'objet qui possède des propriétés auxquelles nous sommes habitués nous paraît-il beau, et laid ou défectueux celui qui ne les possède point; et ce, même si dans la nature il en va tout autrement. Par exemple, les chiens d'une certaine race nous paraissent affreux quand ils n'ont pas les oreilles coupées, etc. Que l'on songe aussi au pouvoir de la mode, notamment par rapport à la beauté des femmes, etc. J'ai le sentiment qu'il n'existe guère dans la nature que les grandes lignes de la beauté, comme l'harmonie, les proportions et toutes qualités analogues qui ne se retrouvent en tout bel objet que sous la lumière naturelle, et qu'en revanche, mettre en relief un bel objet, dépend entièrement de notre opinion. Pour illustrer ce propos on peut donner d'innombrables exemples. Je les répartirai en deux catégories: dans la première, ceux qui prouvent la diversité des opinions concernant les objets naturels; dans la seconde, ceux qui prouvent la diversité des opinions concernant les objets imités, c'est-à-dire relevant du domaine des beaux-arts.

Nature

Beaux yeux: bleus chez les Grecs, noirs chez nous. Beaux cheveux: blonds en Italie au XVI^e siècle, noirs aujourd'hui. Opinions très diverses des Barbares sur la beauté, montrant bien qu'il n'en existe pas d'idée déterminée dans la nature. Voir Camper, *Dissertation sur le beau physique*¹. Chevaux à la queue coupée. Chiens aux oreilles rognées. Opinions et idées de nos paysans sur la beauté: voir les beautés décrites dans la *Beca* et la *Nencia*², non par dérision, mais parce que ce sont celles-là qui plaisent aux gens de la campagne. Du beau idéal qu'exprimerait par exemple un peintre maure, quels que fussent son génie et son inspiration. Le beau idéal n'est [9] autre que l'idée que l'artiste se fait de la convenance selon les opinions et les usages de son temps et de son peuple. Barbe et cheveux, taillés ou non.

Beaux-Arts

Peinture, etc., des Chinois. Musique des Turcs. Voir Martignoni, *Annali di scienze e lettere*, n°8, p. 245, note où l'on traite aussi de musique française et italienne. Chez nous, les édifices de pierre nue ne choquent pas, alors que revêtus d'un crépi blanc ou coloré, ils sont ridicules. C'est l'inverse chez les Chinois, qui trouveraient nos façades tout à fait brutes et grossières.

Les Français ont certaines exagérations familières si fréquemment employées qu'elles sont devenues de véritables expressions appartenant à la langue et non à tel ou tel écrivain ou orateur. Elles donnent une idée de l'éternelle affectation et du ton exalté avec lesquels sont écrits, pourrait-on dire, tous leurs livres: «Jamais personne ne fut plus fidèle à son roi.» «Aucun ne fut plus reconnaissant d'un bienfait.» (*Aucun ne fut**, etc.) «On ne vit jamais autant d'amour ni de constance.» On remarquera également que, pour exprimer une même chose, il faut recourir, dans un même livre, à deux, trois ou plusieurs personnes. On verra bien souvent qu'en parlant de quelque écrivain médiocre, ils diront par exemple qu'il a toute la tendresse de Racine et tout l'esprit de Voltaire, qu'il est sublime comme Corneille et simple comme La Fontaine, qu'il nous touche comme Bourdaloue, nous émeut comme Massillon, nous transporte comme Bossuet. Et l'on s'étonnera de voir qu'un auteur possédant à lui seul (à les entendre) les principales qualités des plus grands – dont chacun ne possède qu'une seule – ne leur soit pas supérieur et ne soit pas connu dans tout le pays; un auteur dont vous entendez peut-être le nom pour la première fois.

Pour mener à bien un certain nombre d'activités manuelles qui comportent un risque (de se tromper, de briser quelque chose, etc.), il est indispensable de ne pas penser au danger et de s'engager hardiment. Ainsi, non seulement les poètes de l'Antiquité (notamment Homère) ne pensaient pas au risque de [10] se tromper, mais ils avaient à peine conscience de son existence; aussi faisaient-ils preuve d'une grande hardiesse, usant de cette belle négligence qui révèle l'œuvre de la nature et non celle de l'effort. Mais nous, qui sommes si timides, non seulement nous n'ignorons pas qu'il est possible de se tromper, mais surtout nous avons sans cesse sous les yeux l'exemple de ceux qui se sont trompés ou se trompent; par conséquent, nous pensons toujours au danger (avec raison, car 1. le goût corrompu du siècle nous conduirait facilement aux plus grandes erreurs, 2. nous constatons l'échec de nombre d'auteurs qui, jouissant d'une certaine liberté de penser et d'écrire, accouchent de monstres, comme par exemple les romantiques aujourd'hui) et nous n'osons pas nous écarter, je ne dis pas de l'exemple des anciens et des classiques que beaucoup savent pourtant abandonner, mais de ces règles (excellentes et classiques, mais qui n'en sont pas moins toujours des règles) que nous nous sommes mises dans la tête. Nous nous contentons de voler au ras du sol, n'osant jamais nous élever avec cette liberté désinvolte, sûre d'elle-même, insouciant et, dirais-je même, ignorante, qui est nécessaire aux plus grandes œuvres de l'art. Dès lors, de crainte de faire des œuvres exécrables, nous ne tentons point d'en faire d'excellentes et en donnons de médiocres, non de cette médiocrité que blâme Horace¹ et qui en poésie est insupportable, mais d'une médiocrité passable: travaillée, étudiée, polie et repolie, dotée d'harmonie expressive, de beaux vers, d'une belle langue, imitée à la perfection des classiques, ornée de

belles images et de belles comparaisons rendues par une parfaite exactitude des mots (ce qui trahit surtout l'art) : tout ce qu'il faut, en somme, mais on n'y retrouve rien de durable et d'universel ; il n'est plus d'Homère ni de Dante ni d'Arioste ; bref, Parini et Monti sont fort beaux mais n'ont aucun défaut. Voir p. 461.

La plus grande qualité de Plaute est la force comique, qui n'est rien d'autre que cette vivacité des personnages obtenue par le moyen du ridicule et qui, au moment où elle vivifie l'action (contrairement au grand sérieux des comédies de Térence, dont César dit à juste titre qu'il manque de force comique¹ – puisque l'action important peu par elle-même et n'occupant pas la place qu'elle a dans la tragédie, reste faible et comme lettre morte si elle n'est pas continuellement égayée et renforcée par le ridicule), atteint le but de la comédie, c'est-à-dire détourne [11] du vice, chose qui s'accomplit principalement par le ridicule. Mais les mœurs (ἦθη) ont peu d'importance chez Plaute. Chacune de ses œuvres a quelque chose de vrai (du moins en général) ; cependant 1. toutes les physionomies se ressemblent : c'est toujours à peu près le même parasite, le même père, le même esclave traître, le même fils chenapan, la même prostituée, etc. ; 2. les traits qui différencient parfois une figure d'une autre sont grossiers : par exemple, cette amoureuse sera loyale, cette autre perfide ; ce père sera souple, cet autre dur ; ce fils sobre, cet autre luxurieux et ainsi de suite, etc. ; 3. on trouve parfois beaucoup de naturel dans une belle scène pleine de charme ou dans la comédie tout entière ; mais alors, les personnages disent ce que chacun dirait en pareille situation, et bien que leurs façons de parler soient très naturelles, tirées de la réalité et rendues avec la plus grande finesse et le plus grand naturel, elles ne sont pourtant pas adaptées aux caractères et aux mœurs particulières du personnage. En somme, il n'y a pas chez Plaute de figure entièrement et parfaitement déterminée et mise en relief, et les mœurs qu'il dépeint sont celles d'un genre, par ex. le genre du père, ou d'une espèce, par ex. l'espèce du bon père ou celle du père irascible, et non d'un individu, ce que l'on voit également chez Térence, qui est par ailleurs bien supérieur à Plaute et plus naturel dans sa description des mœurs, ayant pénétré plus profondément le cœur de l'homme, etc. Il arrive parfois aussi que le naturel et la vraisemblance ne soient pas maintenus chez Plaute, en particulier à la fin des comédies où les personnages se décident de manière trop inattendue, selon la seule volonté du poète, bien que rien ne laissât prévoir qu'ils étaient disposés à prendre une pareille décision. Toutefois, il semble que Plaute ne cherche qu'à faire rire et à satiriser ; il ne s'intéresse pas à la vraisemblance, mais recherche plutôt à dessein l'inattendu – non pas l'inattendu vraisemblable qui est de mise en poésie, mais l'inattendu invraisemblable et grossier, qui est précisément ce qu'il y a de plus ridicule ; comme à la fin des *Bacchides*² où par malice il fait en sorte que ces deux vieillards tombent soudainement amoureux des prostituées

qu'ils étaient venus réprimander ; et encore dans cette scène du *Câble*¹ où il introduit une querelle de *licet licet* [on pourrait, on pourrait] et autres répliques indéfiniment répétées, dans un moment d'emportement où il est inconcevable que ces personnages puissent se livrer à de tels jeux.

[12] Chez Ovide, l'art de créer et de nous présenter des images ne s'appelle pas efficacité mais pertinence, etc.

Avec leur prononciation, les Français ôtent aux innombrables mots qu'ils ont empruntés au latin, à l'italien, etc., cette sonorité expressive qu'ils avaient à l'origine et qui est l'un des plus grands mérites des langues, etc., etc. Par exemple, *nausea* [nausée] en latin et en italien, avec ce *au* et ce *ea*, imite à merveille le geste et le bruit que fait un homme lorsque son estomac se soulève et que sa bouche et son nez se tordent. Mais *nosé*² n'imite rien et ressemble à ces choses qui, privées d'esprit, de sel, d'humeur, de graisse, etc., restent comme des résidus inertes [*capo-morti*]. (*capogatti* [tournis], etc., et non *capigatti*). Voir ces pensées, p. 95.

Voici une observation de la plus grande importance au sujet des traductions, dont je ne sais si personne l'a jamais faite et dont je ne vois personne qui en ait profité. Nous trouvons bien souvent chez l'auteur (grec par ex.) que nous traduisons un composé, un mot qui nous semble hardi et nous nous efforçons, pour le rendre, de lui trouver un équivalent ; et l'ayant fait, nous sommes satisfaits. Mais bien souvent, tel composé ou tel mot est en tant que tel non seulement hardi, mais délibérément formé par l'auteur pour qu'il fasse cet effet sur les lecteurs grecs et ressorte dans le texte comme le font les mots flambant neufs, et comme le font souvent, chez nous autres Italiens, les mots d'Alfieri, par ex. *spiemontizzare* [« dépiémontaniser »]³, etc., etc. Donc, vous qui traduisez, quand bien même vous auriez trouvé un mot correspondant, approprié et parfaitement équivalent à celui de l'auteur, vous n'aurez cependant rien fait si ce mot n'est pas nouveau et ne produit pas sur nous l'effet qu'il produisait sur les Grecs. Or, c'est là la plus courante des maladresses. En effet, si en traduisant vous rencontrez ce mot sans le comprendre, vous le chercherez dans des dictionnaires qui l'attribueront à un classique, qui l'expliqueront au moyen de mots ordinaires, et vous le rendrez par un mot ordinaire, sans vous demander d'abord si l'auteur que vous traduisez est le seul à l'avoir employé et, enfin, s'il fut le premier à le faire, car ce mot pourrait fort bien être passé dans l'usage après lui et avoir néanmoins été hardi, nouveau et expressif lorsqu'il fut employé pour la première fois. En voici un exemple. Lucien, dans les *Dialogues des morts* (Hercule et Diogène), emploie le mot *ἀντανδρον*⁴. Cherchez dans les lexiques, ils l'expliquent ainsi : *succedaneus*, etc., mais si vous traduisez par « substitut », ou que sais-je, vous n'atteindrez jamais l'efficacité burlesque et satirique de ce nouveau mot de Lucien qui

signifie *contrappersonna* [homme pour homme] et qui possède, par sa nouveauté, un attrait et une force particulière spécifiquement destinés à faire rire. (N.B. J'ignore si Lucien est le seul à employer ce mot : les dictionnaires n'en donnent pas d'exemple, aussi pourrait-il être tout simplement un mot courant. Il faudrait chercher dans de meilleurs dictionnaires, dont je ne dispose pas pour le moment ; cet exemple tomberait peut-être à l'eau, mais, vrai ou faux, il suffit cependant pour apprécier la justesse de ma proposition et de mon observation.) Ce que j'ai dit des mots vaut également pour les tournures, les phrases, etc., etc., etc.

[13] Je ne suivrais pas ceux qui pensent que certains passages sublimes de la Bible dépassent tout autre passage sublime de n'importe quel auteur. Ils mettent en avant la grandeur matérielle des images : ils disent, par ex., qu'il est plus puissant de mesurer l'eau avec la main et peser la ciel à l'empan (*Isaïe*, 40, 12) que de foudroyer Até et Rhodopé, et emplir de terreur le cœur des mortels, faire s'ébranler l'Olympe d'un hochement de tête, etc., etc. On ne peut évidemment rien dire au sujet de Dieu qui ne soit infiniment en dessous de la vérité, et la Bible (la Bible bien moins encore que d'autres livres) ne parle jamais de choses qui, au regard de la vérité, ne lui soient de très loin inférieures. Pourtant, j'oserais dire que ces expressions bibliques font figure d'exagération dans la poésie humaine et qu'en matière de valeur poétique, il est absolument préférable de parler d'un Jupiter hochant la tête et secouant l'Olympe, d'un Neptune traversant des pays en deux pas, d'un Mars blessé poussant un cri semblable à celui de dix mille et abattant soudainement les deux armées grecque et troyenne (*Iliade*, 5)¹, de la chute de ce même dieu qui, étendu au sol, occupe sept arpents de terrain (*Iliade*, 27, 407), que de faire usage de toutes ces sublimes images bibliques. Il faut en effet dans la poésie humaine quelque chose d'absolument mesuré, car la mesure est le lieu éminent de la vérité et de la nature qu'il ne faut jamais outrepasser, pas même avec le vrai : le sublime doit fortement ébranler le lecteur, mais sans l'anéantir par des images outrepassant nos forces. C'est ce que fait la poésie humaine. Mais la poésie divine, comme l'Écriture, doit réellement ébranler et outrepasser toute capacité humaine ; ces images (pourtant bien loin d'être exagérées par elles-mêmes) conviennent parfaitement à ce genre de poésie radicalement différent du nôtre et que nous ne pouvons imiter sans commettre de faute poétique. Par ailleurs, je pense que ces images conviennent à ce genre de poésie, mais je ne crois pas, comme certains l'affirment, qu'on les doive à une plus grande perception de la majesté divine que sauraient exprimer les poètes hébreux, mais plutôt au goût oriental (Borgno, *Dissertazione sopra i Sepolcri del Foscolo*, Milan, 1813, p. 86, note 1) ; pour en être immédiatement convaincu, il suffit d'étudier les passages de la Bible qui ne traitent ni de Dieu ni de choses sublimes, comme par exemple le *Cantique [des cantiques]* qui ne parle au contraire que d'amour et de choses délicates décrites pourtant avec les

mêmes grandes métaphores, les mêmes puissantes comparaisons et les mêmes excès qui dérivent en vérité d'un goût oriental, dont je ne nie pas toutefois qu'il puisse accroître l'inspiration et la force poétique et divine des images et des expressions citées plus haut, etc.

L'efficacité d'une expression s'apparente bien souvent à sa nouveauté. Il arrive fréquemment qu'une expression usuelle soit forte, authentique et énergique, mais le fait même de l'employer lui ôte sa force et l'épuise. En la remplaçant par une autre expression moins forte et peut-être moins appropriée mais neuve, le poète produira un effet puissant sur l'imagination du lecteur, il éveillera en lui des images que l'autre expression n'aurait pas pu susciter, et sa phrase sera réellement plus efficace, non pas en elle-même, mais du fait de sa nouveauté.

On peut observer dans les poésies de Monti (et particulièrement dans les cantiques) la [14] beauté, la nouveauté et l'efficacité d'images particulièrement sublimes, mais retenir aussi, dans un tout autre registre, l'indolence et pour ainsi dire la sveltesse, l'agilité et la désinvolture de l'expression ; une expression vraiment heureuse pour les choses et les images les plus difficiles ; sa noblesse désinvoltée et la rapidité de son style, à laquelle s'ajoutent le choix et l'assemblage de mots (ou l'un ou l'autre séparément) associés à des objets et à des images n'ayant en soi rien de noble ou presque ; la grandeur sublime des représentations fantastiques de son imagination, la grâce et la force de ses descriptions, la facilité et le bonheur de certaines rimes très inattendues, comme entre quelques noms propres, fort éloignés du propos, amenés là avec une hardiesse et une désinvolture admirables (facilité dans laquelle Monti eut un grand prédécesseur, outre Dante, en la personne de Menzini avec ses satires) ; enfin, l'efficacité provoquée par la nouveauté de nombreuses expressions, etc. : autant de choses qui forment un style personnel, élégant (d'une élégance, d'une noblesse, etc., qu'il atteint souvent à l'aide de mots latins appropriés et insérés dans la composition avec une grande adresse, de façon désinvoltée et douce), un style efficace, noble et bien à lui ; enfin, un genre de poésie que l'on peut qualifier d'original et dont la plupart des couleurs ne se trouvent pas chez Dante, qui est toujours plus sauvage et, en matière de style, rarement aussi indolent, souple, harmonieux, désinvolté, gracieux et même délicat, etc. ; enfin, l'assurance et la franchise de la touche, aussi bien quant à l'expression, qu'aux idées, aux images, etc.

Ce sont là de grandes vérités, mais qu'il faut bien peser : la raison est ennemie de toute forme de grandeur ; la raison est ennemie de la nature ; la nature est grande, la raison est petite. Je veux dire par là qu'un homme atteindra d'autant plus difficilement à quelque grandeur que l'empire de la raison sera plus fort sur lui ; peu d'hommes peuvent être grands (et il n'y en a peut-être aucun en art et en poésie) si ce n'est sous l'empire des

illusions. Voilà pourquoi ces choses que nous qualifions de grandes, par exemple une conquête, sortent généralement de la norme et consistent en un certain désordre – désordre condamné par la raison. Exemple: la conquête d'Alexandre, qui n'est qu'illusion. Ce qui est extraordinaire nous semble grand et j'ignore si, abstraitement parlant, ce qui est extraordinaire est supérieur à ce qui est ordinaire: peut-être lui sera-t-il même parfois bien inférieur du point de vue abstrait; peut-être que tel homme extravagant et connu, une fois comparé à un homme ordinaire et inconnu, lui sera inférieur. Néanmoins, puisqu'il est extraordinaire, on dit qu'il est grand; mais même la petitesse, quand elle est extraordinaire, nous incite à dire qu'elle est grande. La raison ne comprend pas tout cela; nous sommes au siècle de la raison (ne serait-ce que parce que ce vieux monde a plus d'expérience et de froideur) et il y a peu de grands hommes, et bien peu peuvent le devenir, surtout en art. Même celui qui est vraiment grand sait aujourd'hui mesurer et connaître sa grandeur, sait analyser froidement son caractère, examiner le mérite de ses actes, en tirer des pronostics, décrire soigneusement sa vie par des réflexions subtiles et profondes: ce sont là les plus puissants ennemis, les plus terribles obstacles à la grandeur; on connaît désormais précisément la nature des illusions et on les entretient avec une certaine [15] complaisance, tout en sachant très bien ce qu'elles valent. Comment est-il donc possible que les illusions, une fois découvertes, restent *durables* et *fortes*? qu'elles nous poussent à faire de grandes choses? et sans illusions, comment la grandeur peut-elle exister, comment peut-elle être espérée? (Voici un exemple de l'opposition entre nature et raison: tel malade est condamné et mourra certainement dans quelques jours. Pour l'alimenter, comme sa maladie le nécessite désormais, ses parents font beaucoup de sacrifices dont ils souffriront réellement, même après la mort du malade; le malade n'en retirera aucun bienfait et cela prolongera même sa douleur car il souffrira plus longtemps. Que dit la raison nue et sèche? Vous êtes fous de l'alimenter. Que dit la nature? Vous êtes des barbares et des gredins si vous ne faites pas l'impossible pour l'alimenter et le soulager. Notons que la religion se range du côté de la nature.) La nature est donc ce qui pousse les grands hommes à faire de grandes actions. Mais la raison les en éloigne; voilà pourquoi la raison est ennemie de la nature; la nature est grande et la raison est petite. On trouvera une autre preuve de cette inimitié si l'on pense à tant d'efforts utiles (en matière de santé comme en tout autre domaine) que la nature répugne à accomplir, à sa répugnance à faire cent autres choses nécessaires ou utiles que recommande pourtant la raison. Et inversement, la nature incline vers mille autres choses nuisibles, inutiles, interdites, illicites et condamnées par la raison: ces appétits naturels conduisent souvent la nature à se nuire et à se détruire elle-même.

Je termine en ce moment de lire, dans le n° 91 du *Spettatore*, les observations de Lodovico di Breme¹ sur la poésie moderne ou romantique,

comme on voudra la nommer. Comme j'y ai vu une série de raisonnements susceptibles d'embrouiller et d'inquiéter – ma nature me portant à douter des choses que l'on tient pour indubitables –, et comme j'ai en mon esprit les réponses que l'on peut et doit faire à de tels raisonnements, je les écris pour ma propre tranquillité. L'auteur veut (comme tous les romantiques) que la poésie moderne soit fondée sur l'idéal qu'il appelle pathétique et que l'on appelle plus communément sentimental. Il distingue avec raison le pathétique du mélancolique, le pathétique étant, dit-il, cette profondeur du sentiment qu'éprouvent les cœurs sensibles grâce à l'impression que produit sur leurs sens une chose naturelle, comme la cloche de notre village natal (pour reprendre son exemple) et, ajouterais-je, la vue d'un paysage, d'une tour en ruine, etc., etc. Telle est finalement la différence qu'il établit entre la poésie moderne et antique, les anciens n'éprouvant pas, ou bien moins que nous, ces sentiments. Aussi sommes-nous, selon lui, supérieurs *en cela* aux anciens, et puisque c'est *en cela* que consiste véritablement selon lui la poésie, nous sommes de ce fait infiniment plus poètes que les anciens. (Et telle est la poésie de Chateaubriand, de Delille, de Saint-Pierre, etc., etc., pour ne rien dire des romantiques, qui s'en distinguent peut-être aussi en quelques points, etc. Et ce pathétique est celui que les Français appellent *sensibilité** et que nous pourrions appeler *sensitività*.) Ainsi donc, c'est ce pathétique, cette profondeur de sentiment qu'il faudrait éveiller dans les cœurs, et c'est en cela que le plus grand art du poète consisterait naturellement. Et c'est là que Breme et tous les romantiques, comme Chateaubriand et ses disciples, etc., etc., s'égarent. Qu'est-ce qui éveille de tels sentiments chez les hommes? La nature, la nature en sa pureté, telle qu'elle est, telle que la voyaient les anciens: dans la nature, les situations ne sont pas arrangées volontairement, mais surgissent spontanément: cet arbre, cet oiseau, ce chant, cette construction, cette forêt, cette montagne, [16] tout surgit par soi-même, sans artifice, sans que cette montagne sache en aucune façon susciter de tels sentiments ni que d'autres s'y ajoutent qui puissent les éveiller, sans aucun art, etc., etc. Ce sont ces objets, et c'est finalement la nature elle-même qui éveille de tels sentiments grâce à une force inscrite en son sein qui n'emprunte rien à personne. Que faisaient donc les anciens? ils dépeignaient si simplement la nature, ces objets et ces situations qui éveillent par leur force propre ces sentiments et savaient si bien les dépeindre et les imiter que nous voyons ces objets eux-mêmes dans leurs vers, c'est-à-dire qu'il nous semble les voir, dans la mesure du possible, tels qu'ils sont naturellement; et parce qu'ils éveillent naturellement en nous ces sentiments, une fois dépeints et imités à la perfection, ils éveillent en nous les mêmes sentiments, et ce d'autant plus que le poète a choisi les objets, les a montrés sous leur véritable jour et nous a disposés avec art à en recevoir l'impression; tandis que, dans la nature, les objets en général étant pris dans un ensemble confus, nous n'y prêtons pas attention en les voyant (ici intervient la grande capacité des arts

d'imitation qui, en nous présentant sous un jour extraordinaire les objets communs, c'est-à-dire les objets ainsi imités, nous permet de les considérer dans la poésie, alors qu'on ne les perçoit pas dans la réalité, et d'en tirer des réflexions, etc., etc., qu'ils ne suscitent pas dans la réalité parce qu'ils sont communs, comme le dit Gravina dans la *Ragion poetica*¹). Aussi, pour que ces objets engendrent de tels sentiments, il faut savoir les choisir avec soin : les anciens obtenaient donc sans peine ce grand effet que réclament les romantiques, et ils l'obtenaient d'une façon telle qu'ils nous ravissaient, nous élevaient et nous plongeaient dans un océan de douceur – et tous les âges, tous les siècles, tous les grands hommes et tous les grands poètes qui sont venus après eux en sont témoins. Mais quoi? ces poètes qui imitaient ainsi la nature et la présentaient aux lecteurs pleine de sentiments, ou bien ne la ressentaient pas eux-mêmes ou bien n'affirmaient pas la ressentir : très simplement, comme les pâtres, ils décrivaient ce qu'ils voyaient et n'y ajoutaient rien d'eux-mêmes. Tel serait le grand péché de la poésie antique, qui ne serait plus même poésie, les modernes l'emportant sur les anciens, etc., etc. Mais les romantiques ne s'aperçoivent pas que, si de tels sentiments sont issus de la nature *nue*, il faut, pour les éveiller, imiter la nature *nue*; et que ces objets simples et innocents qui, *par leur force propre*, engendrent *inconsciemment* ces effets sur notre esprit, doivent être transposés tels quels dans la poésie; et enfin, que lorsque ces objets sont correctement et divinement imités, il s'y ajoute cet étonnement et cette attention aux moindres détails que l'on n'aurait pas remarqués dans la réalité mais qui se révèlent dans l'imitation, et éveillent nécessairement en nous ces mêmes sentiments que les romantiques recherchent et ne savent susciter que de très loin. Ils ne se sont pas aperçus non plus que le poète imite d'autant moins qu'il parle en son nom et ajoute quelque chose de lui-même (chose déjà notée par Aristote², auquel on revient sans s'en apercevoir, qu'on le veuille ou non) et que le caractère sentimental n'est pas le fruit de ce qui est sentimental, mais de la nature, *telle qu'elle est*, et qu'il faut enfin imiter la nature *telle qu'elle est*, ce que les anciens ont fait – d'où la très grande simplicité sans spasme ni évanouissement d'une comparaison d'Homère et d'une ode d'Anacréon, qui suscitent en vous une multitude d'images et vous emplissent l'esprit et le cœur incomparablement plus que cent mille vers sentimentaux; car le poète parle quand la nature parle. Ils ne s'aperçoivent [17] précisément pas que ce grand idéal de notre temps, cette connaissance intime de notre cœur, le fait d'en analyser, d'en prévoir et d'en distinguer une à une les moindres émotions – cet art en somme psychologique – détruit l'illusion sans laquelle il n'y aura jamais de poésie, détruit la grandeur de l'esprit et des actions (voir ce que j'ai dit dans une autre pensée³); ils n'ont pas vu que, tandis que l'homme (au sens large) s'éloigne de cette enfance où tout est singulier et merveilleux et où l'imagination paraît sans limites, de cette enfance propre au monde du temps des anciens comme elle est propre à chaque homme en son

temps, il perd la capacité d'être séduit, devient artificieux et moqueur, ne sait plus s'émuvoir pour une chose dont il connaît la vanité, tombe entre les mains de la raison et, s'il s'émeut encore (*parce que seul notre esprit a changé, et non notre cœur*), ce maudit esprit le conduit à rechercher tous les secrets de cette palpitation et chaque inspiration, chaque poème s'évanouit. Ils ne s'aperçoivent pas non plus que le langage de la nature s'est perdu, que le caractère sentimental n'est rien d'autre que le vieillissement de notre esprit qui ne nous permet plus de parler qu'avec art et, enfin, que cette sainte simplicité qui ne peut disparaître de la nature puisque la nature ne vieillit pas avec l'homme, que cette simplicité, qui seule peut éveiller ces sentiments vrais et doux que nous sommes allés chercher, ne nous appartient plus comme elle appartenait aux anciens et que, par conséquent, pour parler comme parle cette simplicité, comme l'enseigne la nature, et pour éveiller ces sentiments que seule la nature peut éveiller, il est nécessaire, en ce bien triste siècle de raison et de lumières, que nous nous fuyions nous-mêmes et que nous observions comment les anciens parlaient, eux qui étaient encore enfants et qui voyaient et dépeignaient la sainte nature avec des yeux sans malice ni curiosité malsaine mais pleins d'ingénuité et de pureté. Finalement, ils ne s'aperçoivent pas que ces amis de la seule nature en viennent dans les faits à exalter l'art et que nous autres, amis de l'art, nous en sommes venus véritablement à exalter la nature. Il serait à propos de parler ici de l'affectation, qui est le vice général des beaux-arts qui embrasse pour ainsi dire tous les vices, et de voir comment le caractère sentimental se transforme très facilement en pure affectation et comment, inversement, il arrive bien souvent à celui qui voudrait éveiller ces sentiments de les éteindre, alors que la vision ou la description du même objet naturel les aurait peut-être éveillés, et comment enfin ces sentiments sont d'une infinie pudeur, etc., etc. Mais en réduisant ainsi la poésie moderne au seul pathétique (quand bien même vous le distingueriez autant que vous voulez du mélancolique, comme je l'ai dit plus haut), Breme admet en quelque sorte que le sublime, l'impétuosité, l'exultation, la jubilation (je sais bien que la joie peut également être pathétique, mais non dans les cas dont je parle), la grâce désinvolte et finalement toute la poésie antique, l'épopée, la poésie lyrique quand elle n'est pas sentimentale, les chants de triomphe, les descriptions de batailles, les psaumes de David, les odes d'Anacréon, etc., etc., etc., ne sont pas de la poésie, ou du moins ne paraissent plus tels aux modernes, ou ne doivent plus être cultivés par les modernes (et pourquoi continuer à le faire si l'on n'admet pas ce qui précède). Comment une telle folie, si difficile à admettre, aurait-elle pu venir à l'esprit d'un homme aussi savant? Virgile ne serait-il donc poète que dans le quatrième livre de l'*Énéide*, dans l'épisode de Nisus et Euryale, et que sais-je encore? N'y aura-t-il [18] donc plus qu'un seul genre de poésie? Une même composition devra-t-elle n'avoir plus qu'un ton unique? (Et après tout cela on se plaint de la monotonie des fables antiques.) Mais quoi? Avons-nous

effectivement changé de nature? N'y a-t-il plus de joie sans en passer par la mélancolie, n'y a-t-il plus de colère, de grandeur et de hauteur de pensée sans un assaisonnement pathétique, etc., etc.? (Si la poésie est un art d'imitation dont le but est le plaisir, elle ne doit pas imiter une seule chose, qui serait une unique source de plaisir, etc. Et, d'une manière générale, il ne semble pas que Breme fasse grand cas de la nature et de la fin de la poésie qui consiste à donner du plaisir grâce à l'étonnement suscitée par l'imitation, etc.) Mais ce sont là des folies sur lesquelles il est inutile de s'attarder. À suivre attentivement les raisonnements de Breme, on y découvre une contradiction cachée, mais très réelle et fondamentale tant pour son propre système que pour le romantisme. Il commence par affirmer que les anciens étaient totalement crédules et se persuadaient de mille folies, que l'ignorance, la crainte, les préjugés, qui fournissaient alors une grande matière à leur poésie, ne peuvent plus en donner à notre temps; il semble finalement évident qu'il en vient à conclure que notre poésie a besoin d'être raisonnable, à la mesure des lumières de notre temps, et il dit effectivement qu'il revient à la religion, à la philosophie et aux lois sociales de l'alimenter, etc., etc. Ainsi parlent les romantiques. Mais s'il en est ainsi, l'illusion disparaît; et si le poète ne peut plus produire d'illusions, il n'est plus poète, et parler d'une poésie raisonnable, c'est comme parler d'une bête raisonnable, etc., etc. Les romantiques, loin de faire une poésie raisonnable, se mettent en quête de mille superstitions et des choses les plus folles qui se puissent penser. Breme affirme ensuite qu'aujourd'hui aussi l'imagination est vigoureuse et désire être conquise, emportée etc. *et MÊME séduite* (et voilà où il voulait en venir) pourvu que ce ne soit pas par des choses *ABSOLUMENT arbitraires ni éloignées du Vrai*, etc. Dans ces mots, et particulièrement dans le *même* et le *absolument*, il me semble apercevoir très clairement l'étroitesse du métaphysicien qui, voyant la ligne de son raisonnement se tordre et plier, cherche à y remédier par les mots. Mais puisque vous affirmez finalement que notre imagination a besoin d'être séduite (et Breme le confirme ensuite sans ambiguïté dans bien d'autres passages), votre raisonnement tombe totalement à l'eau: quand l'un de nous se met à lire une poésie en sachant qu'il doit être séduit et en désirant l'être, il croira tout autant à ce qui est vraiment faux qu'à ce qui l'est moins, autant à Milton qu'à Homère, autant aux spectres de Bürger qu'à l'enfer de l'*Odyssée* et de l'*Énéide*. Et il est pitoyable d'affirmer que les fictions ne doivent pas être *absolument arbitraires*, comme si l'imagination des modernes pouvait n'être trompée que par un certain degré de fausseté seulement, et comme si notre intellect, pris par la lecture et les duperies de l'imagination, ne percevait pas également la fausseté des inventions de Klopstock et de celles d'Homère et de Virgile. Tout se résume à cela: notre imagination peut-elle et doit-elle ou non être séduite par la poésie? si oui, c'est à coups de crachats qu'on attaquera tous vos raisonnements; le poète doit penser à séduire de son mieux, et s'il ne sait pas séduire, c'est sa faute et

non celle du genre qu'il a choisi. Breme (et probablement tous ses sectateurs) commet une autre méprise lorsqu'il parle de la mythologie grecque en affirmant que la nature est la vie, que l'imagination humaine et la poésie se plaisent à imaginer que tout est vivant, c'est-à-dire que tout *a conscience de vivre*, et il s'attarde ici à magnifier [19] cette source de la poésie moderne qui consiste à ne rien regarder sans application, à *attribuer un sens à chaque chose et à reconnaître la vie sous toutes ses formes possibles*, en somme, à animer la nature au moyen d'*idées poétiquement analogues*, etc., etc. Il reconnaît donc non seulement que la nature s'anime, mais il le désire fondamentalement, et il dit opposer ce *système vital* à celui de la mythologie etc., et, par exemple, affirme que cette manière d'animer les choses diffère de celle des mythologues, en se servant d'un passage de lord Byron où celui-ci attribue des *soupirs parfumés* à une rose amoureuse. Mais quoi? il ne veut pas que la nature s'anime ainsi individuellement et, pour ainsi dire, indirectement, comme on le voit chez les mythologues qui personnifient les sentiments, les dieux et les plantes, etc., mais il veut qu'elle le fasse directement, sans *la convertir en formes individualisées, et en reconnaissant la vie sous toutes ses formes et pas exclusivement sous la forme humaine*, en somme que *tout* soit animé et sensible, sans que l'empreinte humaine soit partout présente. Mais Breme ne s'aperçoit pas – les romantiques ne s'aperçoivent pas – que ceux qui doivent animer la nature, ces poètes, sont des hommes qui ne peuvent naturellement et par un élan intime concevoir de vie dans les choses que de manière humaine; il ne voit pas qu'attribuer aux objets inanimés, aux dieux et finalement à leurs sentiments eux-mêmes, des pensées, des formes et des sentiments humains, est une chose tellement naturelle à l'homme que pour lui ôter ce vice il faudrait le refaire; il ne s'aperçoit pas que supposer dans les choses, par ex. inanimées, une vie différente de la nôtre, répugne à notre instinct ainsi qu'à notre nature, et que faire cela s'appelle le mauvais goût, le goût dit gothique, chinois; il ne s'aperçoit pas que le poète ne doit suivre ni la raison ni la métaphysique (étant admis que la raison préfère cependant pour *les choses qui ne vivent pas* une vie différente de la nôtre et égale, et ainsi parlerez-vous des dieux, etc.), mais qu'il doit suivre la nature et l'instinct; et que, pour autant que l'on puisse raisonner sur cet instinct, le cheval, par ex., s'il était pourvu de raison et d'imagination, attribuerait (le cheval serait alors raisonnable, et que personne ne se scandalise de ce que je vais dire) à Dieu et aux choses inanimées, etc., la figure, les sentiments et les pensées d'un cheval, et les autres animaux feraient de même. Cette pensée n'est pas la mienne, mais celle d'un ancien, Xénophane¹, tant il est vrai que beaucoup de choses que l'on croit nouvelles sont anciennes et qu'une grande part de la sagesse, que l'on considère comme inaccessible à ces esprits, est ancienne. Il ne s'aperçoit pas enfin que si la rose est amoureuse et soupire, la rose n'est, dans l'esprit du poète, rien d'autre qu'une femme; et si le métaphysicien peut supposer que cette rose vit d'une autre manière que nous, le poète ne le

peut pas, pas plus que son auditoire qui n'est pas composé de métaphysiciens mais du peuple; il ne s'aperçoit pas que lord Byron lui-même n'a pas su donner à sa rose (pas plus qu'aucun romantique à aucune autre chose) d'autres sentiments ou d'autres sens qu'humains, puisque nous pouvons à peine nous persuader qu'il peut exister d'autres sentiments ou d'autres sens, ni même imaginer ce qu'ils peuvent être, etc., etc. Quant à l'art de composer des poèmes et d'écrire, pour lequel Breme semble n'avoir que du mépris, je me contenterai de deux mots. Imiter la nature et susciter les sentiments que vous autres voulez, est-ce facile ou difficile? Et celui qui les éprouve peut-il être certain, s'il se met à écrire, de pouvoir les communiquer immédiatement aux autres? Si oui, je m'en réjouis et j'aurai plaisir à en faire l'expérience. Si ce n'est pas le cas, considérons que cette chose est l'une des plus difficiles [20], et même en sachant cela on n'a pas fait la moitié du chemin. Or, si mille ou cent mille personnes éprouvant des sentiments et les ressentant avec force ont écrit sans réussir à provoquer chez les autres les mêmes sentiments et s'ils ne sont lus par personne; si d'infinis exemples et d'infinies raisons prouvent la force du style, si une image identique produit un grand effet chez un poète de valeur et n'en produit aucun chez un poète inférieur; si l'on considère que Virgile sans art n'eût pas été Virgile et que, en poésie, tel un beau corps vêtu de haillons, dirais-je, la beauté des sens sans la beauté du style, de l'ordre, du choix, etc., est insupportable, illisible et condamnée, non pas par les préjugés, mais par le temps, ce juge incorruptible et implacable; si par la propriété, l'élégance, la noblesse, etc., des mots, de la langue et des *idées*, par le choix, l'ordre, l'agencement, on habille la poésie de vertus infinies et indispensables, etc. – alors l'art et l'étude approfondie de l'art sont nécessaires, et principalement à notre époque, pour les raisons que j'ai plus d'une fois évoquées au cours de ces réflexions. Et nous voyons que les grands auteurs, ceux que le monde entier vénère et qui sont donc infiniment au-dessus des préjugés, sont finalement ceux qui sont véritablement et éternellement grands, sans quoi il n'y aurait plus rien de grand ni même aucun espoir de grandeur à venir. Nous voyons que Cicéron (et l'éloquence est très semblable à la poésie) poussa très loin, et beaucoup plus loin qu'on ne peut l'imaginer, l'étude de son art, de la langue, de la grammaire et des modèles grecs, etc.: mais toute cette étude ne fit pas de lui un homme quelconque, un pédant, un imitateur, ou que sais-je: elle le fit devenir un Cicéron. Et sachez, Monsieur Breme, que si Cicéron, en tant qu'orateur et écrivain, ainsi que Pindare et Horace, vous déplaisent, je vous dis adieu sur-le-champ, mécontent de ne pas l'avoir su avant. (On a déjà vu plus haut que le caractère primitif des choses s'apprend des anciens.)

Breme oublie cette observation philosophique pourtant ancienne selon laquelle les moyens les plus simples, les plus vrais et les plus sûrs sont ceux que les hommes trouvent en dernier, en toutes choses: dans les arts et les métiers comme dans la vie. Ainsi, la simplicité et le naturel sont ce

qu'atteint en dernier celui qui a des émotions et veut les exprimer, etc., car il rencontre d'abord l'artifice et l'affectation; quant à celui qui n'a ni lu ni étudié et dont les autres disent qu'il est à l'abri des préjugés de l'art, qu'il est innocent, etc., celui-ci n'écrit pas avec simplicité, et fait même tout le contraire. Nous le voyons chez les enfants qui se mettent pour la première fois à la composition: leurs écrits n'ont aucune simplicité ni aucun naturel; si tel était le cas, les meilleurs écrits seraient assurément ceux des enfants; mais on n'y voit au contraire qu'exagérations, affectations et préciosités assez grossières; et la simplicité qu'on y trouve n'est pas simplicité mais enfantillage: ainsi pourrait-on dire de certaines chansons populaires, etc., etc., qui en un sens sont simples – mais comparez un peu cette simplicité avec celle d'Anacréon qui semble indépassable et voyez si vous pouvez encore parler de simplicité. Donc, le but de l'art que ceux-là réprouvent n'est point l'art, mais la nature, l'art suprême étant le naturel et la dissimulation de l'art, que les débutants ou les ignorants, qui en ont fort peu, ne savent pas dissimuler, mais ce peu transparait et écœure d'autant plus qu'il est plus grossier. Les neuf années d'Horace¹, dont Breme se moque, ne sont en rien destinées à accroître les artifices de la composition, mais au contraire à les réduire, ou mieux, à les cacher tout en les accroissant, c'est-à-dire à se rapprocher toujours plus de la nature qui est le but de toutes ces études et de toutes ces corrections, etc., dont Breme et les romantiques se raillent en se contredisant eux-mêmes: car tandis [21] qu'ils injurient l'art et exaltent la nature, ils ne se rendent pas compte que moins il y a d'art, moins il y a de nature.

Le poète doit imiter et dépeindre la nature non seulement à la perfection, mais aussi avec naturel, car on n'imité la nature qu'avec naturel. Ovide la dépeint sans naturel, c'est-à-dire qu'il poursuit tellement ses sujets qu'il ne parvient à nous les faire voir, toucher et sentir qu'après d'infinis efforts (il lui faut une page pour montrer ce que Dante montre en trois vers) en faisant preuve de plus d'obstination que d'efficacité; il lasse rapidement, et n'est guère plaisant, parce qu'il ne sait cacher son art et ne cesse de tourner autour de ses objets (non seulement il est dangereusement intempérant et insatisfait, mais il ne sait dessiner un caractère en quelques traits, car il lui faut être long pour être clair); il manifeste son application, et l'application chez les poètes est contraire au naturel. Les poètes doivent montrer, outre les objets imités, une belle négligence, qui est celle que nous voyons chez les anciens, maîtres de cet art substantiel et très nécessaire, celle aussi que nous voyons chez l'Arioste, Pétrarque, etc., celle qui ne manque cependant que trop aux meilleurs auteurs classiques modernes, celle enfin à laquelle ne conduisent ni ne peuvent conduire ni le sentiment, ni le système de Breme, ni les poésies françaises modernes; car cet aspect du sentiment lui-même révèle une certaine application, etc., c'est-à-dire révèle le poète qui parle.

On voit en somme chez Ovide un désir de dépeindre et de montrer des caractères, etc., difficilement réalisable avec des mots, et l'on sent son acharnement. Chez Dante, on ne le ressent pas : il semble qu'il ne désire que raconter et faire un usage simple des mots, puisque tel est leur usage ordinaire ; il peint délicieusement, sans que le travail soit visible, sans insister sur tel ou tel détail : *il levait la main, la serrait et la retournait un peu* et que sais-je encore (comme le font les romantiques férus de descriptions et plus généralement les poètes descriptifs français ou anglais, mais aussi les prosateurs, etc., tellement en vogue ces derniers temps) : en somme, il y a de la négligence chez lui, mais pas chez Ovide.

*Si come dopo la procella oscura
Canticchiando gli augelli escon del loco
Dove cacciogli il vento (nembo) e la paura ;*

*E il villanel che presso al patrio foco
Sta sospirando il sol, si riconforta (si rasserena)
Sentendo il dolce canto e il dolce gioco ;*

[Comme après l'obscur tempête

Les oiseaux sortent en chantant de leur refuge
Où le vent (la nuée) et la peur les faisaient s'abriter ;

Et le paysan près du foyer

Espère la venue du soleil, se reconforte (se rassérène)
En entendant leur doux chant et leur doux jeu ;]

La plupart des œuvres utiles nous procurent indirectement du plaisir en nous montrant comment l'atteindre ; la poésie nous le procure directement en nous l'administrant.

Longin cherchait à comprendre (à la fin de son traité *Du Sublime*) pourquoi son époque fut si pauvre en âmes nobles et expliquait que c'était en partie à cause de la fin des républiques et de la liberté, et en partie à cause de l'avarice, de la luxure et de l'indolence¹. Or, ces raisons ne sont point l'origine de cet effet, mais les accompagnent. Tout ceci provient des progrès de la raison et de la civilisation, ainsi que de l'absence ou de l'affaiblissement des illusions, sans lesquelles la grandeur des pensées, la force, l'impétuosité, l'ardeur de l'esprit et les grandes actions – qui sont le plus souvent folies – n'existeraient pour ainsi dire pas. Lorsqu'un homme est éclairé, au lieu de rechercher de vains plaisirs et d'inutiles bienfaits comme la gloire, l'amour de la patrie, la liberté, etc., etc., il préfère poursuivre des plaisirs réels, c'est-à-dire des plaisirs charnels, obscènes [22], etc., terrestres en somme ; il recherche ce qui lui est utile, que ce soit de l'argent ou tout autre chose, et devient nécessaire-

ment égoïste ; il ne veut pas se sacrifier pour des chimères, se compromettre pour autrui, ni mettre en péril un bienfait aussi précieux que la vie et ses plaisirs substantiels, etc., pour un bienfait de moindre valeur, comme une louange, etc. (par ailleurs, la civilisation rend les hommes semblables les uns aux autres en traquant et en supprimant toute singularité, car en distribuant ses lumières et ses qualités, elle n'améliore pas la masse, mais la fragmente et, ainsi ramenée à une somme de petites parties, ne produit que de petits effets). D'où l'avarice, la luxure, l'indolence et enfin la barbarie qu'entraîne un excès de civilisation. Il ne fait néanmoins aucun doute que les progrès de la raison et la disparition des illusions engendrent la barbarie ; un peuple hautement éclairé ne devient pas nécessairement hautement civilisé, comme le croient les philosophes de notre temps, Mme de Staël¹, etc., mais barbare : et c'est ce vers quoi nous nous acheminons à grands pas, et si vite que nous y sommes presque. La plus grande ennemie de la barbarie n'est pas la raison mais la nature (que nous suivons comme il se doit) : elle nous administre des illusions qui, lorsqu'elles jouent leur rôle, civilisent réellement un peuple. Il est certain que personne ne songerait à dire que les Romains, lorsqu'ils combattaient les Carthaginois, et que les Grecs, pendant la bataille des Thermopyles, étaient barbares, tant ces deux peuples étaient à cette époque riches de puissantes illusions et fort peu philosophes. Les illusions existent naturellement et sont inhérentes au système du monde : les supprimer totalement, ou presque, c'est dénaturer l'homme et tout peuple dénaturé est barbare car il ne suit plus le cours du système du monde. La raison est une lumière. La nature veut être éclairée par la raison, et non incendiée. Ce dont je parle se produisit chez les Grecs et les Romains ; du temps de Longin, ils étaient déjà presque barbares sans qu'il n'y eût pourtant aucune intrusion étrangère ; la barbarie naquit toute seule dans leurs pays, dans ces pays extrêmement civilisés parce que la civilisation y était excessive. Cicéron prêchait les illusions. Voir en particulier les *Philippiques*, mais aussi tous ses discours politiques. Il essaie toujours de convaincre les Romains d'agir en suivant leurs illusions, en leur donnant toujours l'exemple des plus grands hommes, de la gloire, de la liberté, de la patrie, de la mort préférée à l'esclavage. Quelle honte ! Antoine, un tyran de cette espèce, est encore en vie, etc. Et cependant, Rome ne parvenait pas à en faire un ennemi de la patrie, Rome où en d'autres temps ce même Antoine, poursuivi comme un tyran ignominieux, aurait été poignardé au forum ou dans la curie, Rome où tant d'armées se seraient dressées contre lui et où il y avait tant de raisons d'espérer sa défaite. On calculait, on pesait, etc., ce qui, en d'autres temps, aurait été voté à l'unanimité sans même un instant de délibération. Cicéron prêchait en vain, les illusions de jadis n'existaient plus, la raison était là et l'on se moquait éperdument de la patrie, de la gloire, des intérêts d'autrui et de la postérité, etc. ; on était devenu égoïste, on pensait à son bien-être, on envisageait ce qui pourrait se

produire, sans ardeur, sans impétuosité ni grandeur d'âme, et l'exemple des grands hommes ne signifiait plus grand-chose [23] pour cette époque devenue si différente : on perdit ainsi la liberté, on ne parvint pas à conserver et à défendre ce que Brutus avait pourtant accompli sous l'emprise d'un reste d'illusion. Alors vinrent les empereurs ; la luxure et l'indolence régnèrent, et peu après, avec plus de philosophie, de livres, de science, d'expérience et d'histoire, on devint tout à fait barbare.

Et la raison, naturellement attirée par ce qui lui est utile, détruit les illusions qui nous lient les uns aux autres, dissout radicalement la société et rend les gens plus féroces.

Il semble que même l'amour du merveilleux doive se réduire à l'amour de l'extraordinaire et à la haine de l'ennui engendré par l'uniformité.

Vedendo meco viaggiar la luna.

[Voyant avec moi voyager la lune.]

Il n'est pas extravagant mais au contraire raisonnable et vrai d'affirmer que les époques héroïques sont parmi les plus anciennes. L'héroïsme, le sacrifice de soi et la mort glorieuse dont parle Breme (dans le *Spettatore*, p. 47) meurent avec les illusions, il n'y a pas un idiot qui les désire pour eux-mêmes à une époque comme la nôtre, si raisonnable, si philosophique et qui est, comme je le disais, tout à fait dépourvue d'héroïsme, etc.

Cette émotion lyrique qui inspire l'éloquence, éblouissant moins qu'elle ne persuade, et suscitant une sûre et douce émotion (surtout lorsqu'elle est tendre), ne se rencontre chez aucun lyrique, ancien ou moderne, à l'exception de Pétrarque, du moins à ce degré. Horace lui est peut-être supérieur par ses images et ses idées mais, pour cette émotion, cette éloquence, cette générosité, il ne peut être comparé à Pétrarque, dont le style possède en outre une simplicité et une candeur qui lui sont propres (je ne parle pas seulement des canzones d'amour mais spécifiquement des trois canzones lyriques : *O aspettata in ciel beata et bella* [Ô attendue au ciel, bienheureuse et belle], *Spirto gentil che quelle membra reggi* [Noble esprit qui dirige ces membres], *Italia mia ec.* [Mon Italie, etc.]¹ ; son style se plie et s'adapte toujours merveilleusement à la noblesse et à la splendeur de son propos (comme dans ce vers, *Pon mente al temerario ardir di Serse ec.* [Considère la téméraire audace de Xerxès, etc.]²) dans l'ensemble du poème comme dans le détail de ses parties où il atteint plus que jamais une noblesse d'expression supérieure et plus sublime ; son style se plie également à ses idées (comme dans le vers *Rade volte addivien che a l'alte imprese ec.* [Rarement il advient qu'aux hautes entreprises, etc.]³) même s'il y en a peu de très saillantes

dans ces trois canzones. Enfin, il se plie merveilleusement aux abondantes images de ces trois canzones, qui font partie intégrante du style et en constituent la sève, etc. (comme *Al qual come si legge, Mario aperse sì 'l fianco ec.* [Auquel, comme on le lit, Marius perça le flanc si bien, etc.], *Di lor vene ove il nostro ferro mise ec.* [De leurs veines où il plongeait notre fer, etc.], *Le man le avess'io avvolte entro i capegli ec.* [Que n'ai-je plongé mes mains dans ses cheveux, etc.]¹).

Testi use avec talent d'une forme d'expression poétique et élégante ; il ne manque pas d'images et en possède quelques-unes qui sont charmantes et gracieuses (comme lorsqu'il parle de David : *E allor che in Oriente il di nascea Usciva a pascer l'agne Su la costa del monte o lungo il rio* [Et tandis qu'à l'Orient le jour naissait, / il s'en allait faire paître l'agneau / sur le flanc des montagnes ou le bord du ruisseau] dans la canzone *Nelle squallide spiagge ove Acheronte* [Sur les tristes rivages où passe l'Achéron]²) ; il est assez grandiose et éloquent ; par ailleurs, ses idées, quoique sans nouveauté, ne sont pas mal agencées ni mal exposées ; il réussit également très bien dans ses canzones philosophiques à la manière d'Horace. Il imite souvent et traduit parfois Horace, mais il n'a pas son style vivant et ciselé, sa nervosité concise, sa force musculeuse, son énergie et son esprit ; il manque d'originalité et de nouveauté, et n'a pas véritablement de sublimité dans les concepts et les inventions. Mais toutes les qualités dont j'ai parlé, excepté la grandeur et l'éloquence, resplendissent principalement dans les canzones de la première partie, qui sont pour la plupart d'inspiration philosophique et horacienne, où le style est châtié et ne manque pas de grâce dans la manière et les concepts. En effet, dans les autres parties, bien qu'il y ait plus d'élévation, plus de démonstration de force, plus de faconde, des images plus énergiques, bien qu'il soit, en somme, plus pindarique, il est difficile de trouver une canzone qui ne soit péniblement, grossièrement, visiblement et obstinément barbouillée de la poix de son siècle. En revanche, dans la première partie, on aperçoit à peine çà et là certaines petites taches, et l'on pourrait peut-être même y trouver quelque canzone qui en soit tout à fait exempte et puisse paraître d'un autre siècle. En outre, l'expression formelle [24] devient moins élégante et moins nette, et souvent les mots, les locutions et les métaphores sont prosaïques. En somme, on aperçoit trop la fièvre, le mauvais travail et les retouches du XVII^e siècle.

En matière d'émotion, il n'y a guère que Pétrarque qui sache montrer non seulement de la générosité, mais aussi des élans pleins του πάθους [de passion], des images affectueuses (comme : *E la povera gente sbigottita ec.* [Et les pauvres gens effrayés, etc.]³) et tout ce qui constitue la véritable et la chaude éloquence. Et l'influence qu'a le cœur dans la poésie de Pétrarque donne à ses canzones (et plus particulièrement à celles sur l'Italie) la langueur et pour ainsi dire l'onctuosité de l'huile la plus suave,

quand, comparées aux siennes, les odes des autres poètes semblent sèches, dures et arides ; si la sublimité des autres poètes ne lui fait pas défaut, il possède de surcroît cette douceur et ce moelleux qui viennent du cœur.

Filicaia recherche le sublime et l'atteint, mais en ne cessant de parler de notre religion, il s'est mis à imiter le sublime *absolu* de l'Écriture. Et c'est précisément pour ce sublime absolu qu'on l'apprécie car, quand il ne le recherche ou ne l'atteint pas, il n'écrit rien qui sorte de l'ordinaire, ne fait preuve d'aucune grâce et n'a aucunement la variété de Testi, etc. Mais, même lorsque son style parvient à atteindre ce sublime absolu, semblable au style scripturaire ou prophétique, il n'en est pas pour autant plus plaisant car ses canzones sont monotones et les impressions de ce sublime absolu sont par trop fortes et s'estompent bien vite. Le lecteur s'y habitue, et cette monotonie enlevant au sublime ses effets, les odes deviennent fastidieuses. Ses meilleures canzones sont celles qui parlent du siège et de la libération de Vienne, et parmi celles-ci, à mon avis, celle qui commence par *Le corde d'oro eletta* [Les cordes d'or élues]. Elles sont émaillées çà et là d'expressions empruntées au XVII^e siècle. Les mots, les locutions, les métaphores, etc., prosaïques abondent, comme : *A tua Pietà m'appello* [J'en appelle à ta pitié], dans la première canzone, et dans la seconde, *E al tuo soldo arrolata è la vittoria* [Et la victoire est à ta solde]¹.

Avec Chiabrera, une nouvelle voie s'est ouverte pour les Italiens. Il est le seul poète pindarique, sans excepter Horace, qui soit sublime à la manière grecque d'Homère et de Pindare, c'est-à-dire au sein de vastes mais justes limites ; il n'est pas sublime à la manière orientale de Filicaia mais il l'est par sa simplicité adéquate et grecque, grâce au mélange τὸν λημιότων [des idées], comme dit Longin², c'est-à-dire par la réunion de certains éléments qui atteignent rapidement le sublime, un sublime tel que je le définis, rapide, sans manières, pindarique en somme. Ses images sont pleines de vigueur, son imagination est suffisamment féconde et inventive, il est prompt enfin, comme Pindare, à se réchauffer, à s'enflammer et à exalter les sujets les plus modestes en leur donnant immédiatement un air de grandeur et d'excellence. Il fut audacieux, ardent, véhément en affrontant les choses, audacieux par ses mots (comme *instellarsi, inarenare* [« s'enétoiler », « s'ensablonner »]), par ses locutions, ses constructions, par sa capacité à emprunter au grec et au latin les expressions du sentiment (comme dans la soixante-dixième canzone héroïque : *Meco non vo' che vaglia sì sconsigliata voce* [Je ne veux pas que vaille pour moi une voix si insensée], et ailleurs : *A me non scenda in cor sì ria parola* [Que ne me vienne dans le cœur un mot si coupable]³ ; notez que je parle de l'expression du sentiment et non des sentiments eux-mêmes) et à leur emprunter également des mots – ce qu'il fit parfois avec bonheur, comme dans la vingt-troisième canzone héroïque : *Qual non fe scempio sanguinoso acerbo L'aspro cor dell'Eacide superbo?* [Quel sanglant et âpre ravage ne rendit

âpre le cœur du superbe Eacide?], dans la soixante-et-onzième canzone : *Sol fe contrasto il gran sangue di Guisa ec.* [Seul s'opposa le noble sang de Guise, etc.]¹. Il imita également fort bien les Grecs, Pindare et Horace dans l'économie de la composition. Certes, il est parfois excellent pour les sentiments et les mots ; mais peu de passages sont réellement plaisants car, malgré ce que nous avons dit des qualités formelles de son style, il ne parvient presque jamais à la plénitude de l'expression, à la beauté parfaite de la composition telle qu'on la trouve chez Horace ; il est très souvent obscur dans ses constructions, en raison de ses ambiguïtés (non pas voulues, comme chez les auteurs du XVII^e siècle, mais involontaires ou irréflechies), la suppression des idées intermédiaires dans certaines transitions (même si cette suppression est naturelle, et quoiqu'un [25] poète ardent ne puisse passer d'une idée à l'autre sans quelque raison ou prétexte qui constitue en quelque sorte le lien entre plusieurs idées, ce lien est des plus subtils, il parvient à s'en passer aisément, ou, s'il en conserve quelque trace, le lien reste imperceptible pour le lecteur), et enfin dans sa manière de passer des prémisses aux conséquences, etc. ; en somme, il est assez souvent dénué de logique (mais ceci pourrait être une qualité parce qu'il est juste dans son imitation, ses sentiments et son génie ; il partage avec Pindare ce défaut d'être obscur) et a quelques manies du XVII^e siècle, mais qui sont assez rares et peuvent passer inaperçues ; il utilise certaines métaphores qui n'ont rien du XVII^e siècle, qui sont trop hardies, traitées à la manière de Pindare certes, mais d'une audace excessive, comme dans la quatorzième canzone héroïque qui parle des armées de Toscane : *Elle non tra i confin del patrio lito, Quasi belve in covili, Ma fero udir gentili Per le strane foreste aspro ruggito* [Hors des confins du rivage natal / Tels des fauves en leur tanière / Elles firent entendre doucement / En des forêts étrangères leur âpre rugissement] ; ou la quarante et unième canzone héroïque où les voiles sont comparées à des *plumes tissées*² (on pourrait justifier l'image du rugissement en la rapportant à celle des fauves, à laquelle elle renvoie, de sorte qu'il ne s'agit plus simplement de la métaphore d'une armée rugissante, mais d'armées changées en fauves ou assimilées à ces bêtes sauvages et par conséquent rugissantes, tout cela au moyen d'un énallage pindarique) ; il fait violence à la langue dans certains mots (comme les mots composés à la manière grecque : *ondisonante* [qui gronde comme les vagues], etc., qui répugnent à notre langue), dans les formes qu'il transpose mal du grec et du latin (puisque, comme je l'ai dit, il tombe rarement juste), dans les constructions et les locutions. Mais ce qui est plus grave et finit de l'achever, ce sont ces passages sentimentaux faibles, inégaux et redondants qui occupent parfois toute la canzone, ou presque ; son style n'est généralement pas heureux et sa langue peu cultivée (*neglexit linguae cultum* [il a négligé la culture de la langue], écrit Gravina dans sa lettre latine à Maffei³, et c'est la vérité), de sorte que les passages dont on peut dire qu'ils sont entièrement bons sont très rares, et si les images et les sentiments sont parfaits – ce qui arrive assez souvent –

, ils comportent manifestement beaucoup de défauts de style qui sautent aux yeux et finissent par dégoûter. S'il avait su faire des choix (*delectum rerum et limam amisit* [il a renoncé à faire des choix et des retouches], dit très justement Gravina, *loc. cit.*) et des retouches (ce dont il était incapable), il aurait été le plus grand poète lyrique pindarique qu'une nation antique ou moderne eût jamais connu et il n'aurait souffert la comparaison ni avec Horace ni avec aucun autre, si ce n'est Pindare lui-même. Sans ces défauts dans le choix et les retouches (pour les mots comme pour les choses), je n'hésiterais pas à le considérer comme un grand poète lyrique, car les défauts que nous avons relevés plus haut ne sont pas si graves, et l'on sait bien qu'un grand poète doit avoir de grands défauts. Or, puisque son style lyrique vit effectivement le jour en Italie grâce à ses défauts, c'est aussi par là qu'il disparut, et l'on ne peut prétendre que les canzones de Chiabrera sont de bonnes poésies lyriques, mais seulement affirmer qu'il fut un véritable poète lyrique.

Un examen subtil de l'art d'écrire révèle ceci : parfois, l'agencement pourrait-on dire fortuit des mots, quoique le sens donné par l'auteur [26] soit clair à première vue, fait naître une autre idée chez le lecteur. Or, c'est là une chose à éviter, en particulier lorsque cette idée ne convient pas, et principalement en poésie, où le lecteur est davantage enclin à l'imagination et se trouve plus aisément disposé à croire qu'à voir, aussi bien ce que le poète veut lui montrer que ce à quoi ce dernier n'avait pas songé ou ne voulait pas montrer. Voici un ex. : Chiabrera, dans la quinzième canzone funèbre intitulée *In morte di Orazio Zanchini* qui commence ainsi : *Benchè di Dirce al fonte* [Bien que de Dirce à la source...], strophe 3, vers 38 de la canzone et dans la douzième et avant-dernière strophe¹ : *Ora il bel crin si frange, E sul tuo sasso piange* [Or la belle chevelure se brise, et elle pleure sur ton rocher]. *Si frange* [se brise] signifie se heurter et le poète veut dire : se brise avec les mains, etc. Le sens est clair et ce *si frange* n'a rien à voir avec *sul tuo sasso* [sur ton rocher], et s'en distingue même absolument. Mais ici, pour le lecteur sur le point de se figurer ce qu'il lit, l'agencement accidentel des mots évoquera de prime abord une personnification de Florence (puisque Chiabrera parle de Florence personnifiée) heurtant sa tête et répandant sa chevelure sur le rocher de Zanchini, même si l'on se ravise immédiatement et comprend sans peine l'intention manifeste du poète. Que cette image convienne ou non, il est certain qu'elle n'est pas intentionnelle et que, par conséquent, même si cette illusion n'est que passagère, le poète doit l'éviter (ces mots de Chiabrera suffisent à servir d'exemple, même si cette image n'est pas réellement déplacée) sauf si elle lui plaît, ce qui pourrait être le cas. Mais une telle chose ne doit se produire que lorsque l'image illusoire ne nuit pas à la véritable image et qu'un repentir ne nous est pas nécessaire pour apercevoir la seconde, puisqu'on ne peut voir deux images en même temps, mais seulement successivement ; et si cela arrivait, le poète pourrait conserver cette illusion et

même la provoquer là où elle ne nuit pas à l'ensemble, parce qu'elle ne lui ferait aucun tort et qu'il est bon par ailleurs que le lecteur soit toujours entouré d'images. Et ce que je dis au sujet du poète vaut également pour les autres auteurs. Ce serait même la source d'un grand art aux puissants effets, capable de créer ce caractère vague et incertain, qui est spécifique et hautement poétique, et susceptible d'éveiller des images dont la raison ne serait pas évidente mais pour ainsi dire cachée, des images telles qu'elles sembleraient accidentelles et involontaires, comme inspirées non par le poète mais par quelque chose d'invisible et d'incompréhensible, par cet ondolement ineffable que ressent le poète profondément inspiré par la nature, la campagne, etc., et qu'il ne sait exprimer que de façon incertaine et vague. Il est donc très naturel que les images éveillées par ses mots donnent l'impression d'être accidentelles.

Les plus belles canzones de Chiabrera ne sont généralement rien d'autre que de très belles ébauches.

Redi écrit lui aussi dans ses lettres¹ que Filicaia a un style *prophétique* (les deux auteurs que je vais citer en parlent en ces termes) ; Crescimbeni dit la même chose de Guidi dans l'ouvrage qu'il lui consacra ; et même s'il lui semble, comme Chiabrera, avoir bu à la source grecque, *il n'en paraît pas moins avoir beaucoup emprunté aux Hébreux, et être plus proche du style prophétique que du style pindarique*. [27] Et il ajoute que l'on dit à son sujet dans un certain ouvrage *qu'il a trouvé son style en mélangeant quelques formes de Dante et de Chiabrera à certaines tournures orientales*. Et il ajoute aussitôt : *Et c'est certainement la raison pour laquelle on apprécie la nouveauté du style de Guidi dans notre langue*². Enfin, Crescimbeni rapporte les propos de Guidi lui-même, qu'il aurait entendu s'exprimer sur ce point et plus particulièrement sur sa traduction des six homélies³ : *il voulait laisser à la postérité ne serait-ce que l'ombre d'une parfaite IMITATION du style prophétique, y compris par rapport aux arguments ; c'est-à-dire un genre de poésie sacrée qui serait traitée à la manière de David et avec l'enthousiasme des Prophètes*.

Émule impuissant de Pindare, Guidi rechercha la grandeur et, pour l'obtenir, s'appuya sur les Orientaux et emprunta un grand nombre de formes et d'images à l'Écriture. Mais il lui manquait une imagination suffisamment forte et je ne trouve chez lui aucune nouveauté sinon par rapport à son époque, s'étant partiellement détourné du style du xvii^e siècle. Absolument dépourvu d'émotion, on ne peut véritablement dire qu'il manque d'équilibre, puisque toutes ses canzones sont pour ainsi dire également recouvertes d'une couche de parfaite médiocrité formelle et de froideur. Je ne sais comment on a pu prétendre qu'il avait fait passer dans ses vers le feu et l'enthousiasme de Pindare (ainsi la *Biblioteca Italiana*, n° 8, bibliographie⁴) alors que la lecture de *toutes* ses canzones