

**La « correction amiable »**  
**Formes de la controverse poétique**  
**dans les débuts de la théorie poétique vernaculaire**  
**au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>**

Roland Béhar, E.N.S., Paris

Plusieurs polémiques littéraires marquent le XVI<sup>e</sup> siècle européen : la polémique sur l'imitation cicéronienne touche les lettres néo-latines du premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, celle sur la *Gerusalemme liberata* du Tasse fait rage au cours de des deux dernières décennies et celle sur le *Pastor fido* de Guarini, enfin, agite les esprits presque au seuil du siècle suivant<sup>2</sup>. L'objet de ces discordes littéraires est, respectivement, le style latin, la définition du poème héroïque et celle de la tragi-comédie autrement dit : des questions soulevées par la lecture des théoriciens antiques, Cicéron, Quintilien, puis, à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'Aristote de la *Rhétorique* et de la *Poétique*. La poésie lyrique, qui ne bénéficie pas, quant à elle, d'une définition livrée par l'autorité de l'Antiquité, n'échappe pas non plus à cette vague de polémiques. Outre la construction du poème, la

---

<sup>1</sup> Cet article réalisé dans le cadre du LABEX OBVIL a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence Nationale de la Recherche au titre du programme Investissements d'avenir portant la référence ANR-11-IDEX-0004-02. Nous tenons à remercier pour leurs suggestions Mercedes Blanco, Muriel Elvira, François Cornilliat et les relecteurs anonymes de la revue *Atlante*.

<sup>2</sup> Cf. Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2 vol.

théorie de la fable ou de la vraisemblance – questions aristotéliennes<sup>3</sup> –, les débats sur la poésie lyrique posent le problème de la *langue*. Pour Pétrarque et ses imitateurs dans les différentes langues vernaculaires, le *Canzoniere* devient non seulement le modèle d'une forme poétique inédite, mais aussi l'un des soutiens, les plus revendiqués, des discours sur la dignité de la langue « vulgaire », notamment depuis que Pietro Bembo érigea dans ses *Prose della volgar lingua* le poète de Laure en autorité absolue de la poésie<sup>4</sup>.

Vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, plusieurs controverses agitent les lettres vernaculaires : en France, à propos de la *Défense et illustration de la langue française* (1549) de Du Bellay ; en Italie, autour de la chanson *Venite all'ombra de' gran gigli d'oro* (1554) d'Annibal Caro ; en Espagne, un peu plus tard, à l'occasion de la publication par Fernando de Herrera des *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega* (1580). Dégénérant rapidement en polémiques, ces controverses naissent de la diffusion d'écrits théoriques programmatiques – de manifestes, pourrait-on dire. Or, chacun de ces trois auteurs – Du Bellay, Caro et Herrera –, à la fois poète et théoricien, représente un moment essentiel de l'évolution de la poésie vernaculaire dans son pays. Tous trois défendent un classicisme esthétique, doublé d'une vision du poète comme *poeta doctus*, issue des doctrines diffusées depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle par Ange Politien et ses disciples : le poète doit être humaniste et son art doit se nourrir non seulement de l'inspiration de la Muse, de son *ingenium*, mais aussi de toute l'*ars* que lui offre son érudition. Plusieurs similitudes invitent à rechercher les raisons structurelles qui ont pu faire naître ces trois controverses à peu d'années d'intervalle dans les principales langues romanes. Elles examinent la dignité de la poésie vernaculaire, recherchant des modèles pour anoblir la langue vulgaire, les modèles à imiter.

---

<sup>3</sup> Cf. sur ces problèmes et les longues discussions qui en traitèrent au XVI<sup>e</sup> siècle, Teresa CHEVROLET, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007.

<sup>4</sup> La bibliographie sur la poésie lyrique au XVI<sup>e</sup> siècle serait presque inépuisable. Qu'il suffise de citer deux ouvrages très différents par l'ampleur et l'orientation, qui posent la question en des termes généraux suggestifs : Nicola GARDINI, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milan, Bruno Mondadori, 1997 et François CORNILLIAT, *Sujet caduc, noble sujet. La poésie de la Renaissance et le choix de ses « arguments »*, Genève, Droz, 2009.

Elles opposent en outre les partisans des règles de l'art – les professionnels de la rhétorique et de l'enseignement des lettres – à ceux de l'inspiration. En outre, elles sont l'indice non seulement de l'importance croissante de la langue « vulgaire », mais aussi de la conscience croissante de l'existence d'un domaine autonome des lettres, qui ne saurait se réduire à ce que la rhétorique et la poétique en disaient, et que l'on ne nommait pas encore la littérature.

Plus que leur contenu, bien établi par les historiens de la littérature, ce sont leurs similitudes formelles que l'on se propose d'envisager ici, afin de suggérer l'existence d'un « genre » de la controverse littéraire au XVI<sup>e</sup> siècle, avec des caractéristiques formelles communes et que l'on cultive dans certaines situations : un auteur adopte une position théorique nouvelle en se fondant sur sa qualité de *poeta doctus*, il est attaqué par un second personnage qui représente des positions plus conservatrices, puis il est défendu avec vigueur par ses pairs. La réfutation de l'attaque s'accompagne d'une contre-attaque violente, en style satirique, et donc poétique et figuré, qui peut même prendre certaines formes de mise en scène éditoriale.

Dans l'examen successif des trois controverses, française, italienne et espagnole, on dégagera plus particulièrement une double récurrence. D'abord celle d'un motif : celui de la correction ironique, par laquelle le critique s'en prend à l'auteur de la proposition poétique inacceptable – l'expression de « correction amiable » est de Barthélemy Aneau s'en prenant à Du Bellay. Ensuite celle du personnage fictif du maître d'école correcteur – Quintil, Pasquin, Bachiller ou Prete Jacopín –, qui permet à la critique d'accroître son efficacité rhétorique.

### **La France : Aneau contre Du Bellay (1549-1550)**

En France, plusieurs controverses agitent la communauté littéraire sous François I<sup>er</sup>. Cette prolifération est sans doute le souvenir d'une culture de la dispute et de la querelle, où l'on reconnaît l'empreinte des exercices dialectiques de la scholastique, depuis la Querelle des femmes au XV<sup>e</sup> siècle et le débat sur le

*Roman de la Rose*. À travers Christophe de Longueil et Étienne Dolet, la querelle du cicéronianisme avait déjà révélé une tendance française à défendre la pureté stylistique inspirée de Cicéron – mouvement qui se prolongera dans la défense du *tullianus stylus*<sup>5</sup>.

Des querelles littéraires moins portées par la question de l'imitation des Anciens secouèrent les esprits dans les mêmes années. On mentionnera particulièrement l'échange satirique entre Clément Marot et le poète François de Sagon, au fil d'une suite d'épîtres. L'affaire commença par un mot hérétique que Sagon aurait entendu de la bouche de Marot, qu'il menaça de dénoncer et que celui-ci faillit frapper à l'arme blanche. Les adversaires séparés poursuivirent leur différend par mots interposés. En prenant le nom de Fripelippe, son prétendu valet, Marot s'en prit à Sagon – dont il fait un Sagouin –, et celui-ci fait porter la réponse par son page « Matthieu Boutigny », transformant Marot en « Rat Pelé ». De part et d'autre, un cercle d'amis vint au secours de chacun des adversaires et une suite d'écrits aux titres éloquent voit le jour<sup>6</sup>, finalement rassemblés dans un recueil en 1537, encore réédité en 1539 : *Plusieurs traictez par aucun nouveaulx poètes du différent de Marot, Sagon et la Hueterie*.

Au cours des années 1530-1540, la controverse se mue aussi en un instrument de la politique française. Dès 1537, Guillaume du Bellay faisait publier par Robert Estienne les *Exemplaria litterarum*, une série de lettres de controverse où l'on défend la position de François I<sup>er</sup> à l'encontre de Charles-Quint<sup>7</sup>. Le recueil réunit les pièces du différend entre le roi de France et l'Empereur : cette forme

<sup>5</sup> Cf. Marc FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 2002, p. 110-111.

<sup>6</sup> *Rabais, du caquet de Frippelippes et de Marot, dict Rat-pelé ; Apologie faite par le grant abbé des Conardz, sur les invectives Sagon, Marot, la Hueterie, pages, valets, Iraquetz ; De Marot et Sagon les treues, donnes jusqu'à la fleur des febues par lauctorité de labbé des Conardz ; Epistre à Marot pour luy monstrer que Frippelippes avoit faict sottte comparaison des quatre raisons de Sagon à quatre oysons ; Le Frotte-groing du Sagouyn avec scholies exposante lartifice, et ainsi de suite.*

<sup>7</sup> Le titre complet en est : *Exemplaria litterarum quibus & christianissimus Galliarum rex Franciscus, ab adversariorum maledictis defenditur & controversiarum causae ex quibus belle hodie inter ipsum & Carolum Quintum imperatorem emergerunt explicantur : unde ab utro potius stet ius aequumque lector prudens perfacile deprehendet*, Paris, Robert Estienne, 1537.

rend le lecteur juge de la querelle. À sa suite, les années 1540 vont abonder en ce type d'écrits opposant deux partis<sup>8</sup>.

Cette même décennie voit surgir la controverse sur l'orthographe française, liée, à la suite de l'ordonnance royale de Villers-Cotterêts (1539), à la définition de la langue vernaculaire<sup>9</sup>. S'y impliquent déjà certains de ceux qui s'opposeront à Du Bellay lorsque celui-ci publiera sa *Défense et illustration de la langue française* (1549) : en une suite d'écrits publiés entre 1548 et 1550, Peletier du Mans et Des Autels s'en prennent à Louis Meigret, partisan d'un renouvellement de l'orthographe (*Traicté touchant le commun usage de l'écriture française*, 1545).

Sur cette toile de fond, la dynamique de la querelle entre Joachim Du Bellay et Barthélemy Aneau, qui éclate à la suite de la publication de la *Défense et illustration de la langue française* (1549), se perçoit plus clairement. À peine la question de la noblesse de la langue vulgaire est-elle posée en France qu'elle suscite un débat. Des controverses antérieures, l'opposition entre Du Bellay et Aneau reprend aussi les formes. Au début de la *Défense et illustration de la langue française*, Joachim Du Bellay invite implicitement à la controverse en l'anticipant : « L'auteur pryé les Lecteurs differer leur jugement jusques à la fin du Livre, et ne le condamner sans avoir premierement bien veu, et examiné ses raisons. » Formule que l'on trouvait déjà chez Étienne Dolet dans *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre*<sup>10</sup>, qui crée, si l'on peut dire, un *criticus in fabula*.

De fait, la *Défense et illustration* s'en était implicitement prise avec violence à l'*Art poétique* (1548) de Thomas Sébillet et c'est pour le défendre que Barthélemy

---

<sup>8</sup> Cf. Sophie ASTIER, *Un affrontement de papier. La place de l'imprimé dans la guerre entre François I<sup>er</sup> et Charles Quint (1542-1544)*, Paris, Thèse de l'école des Chartes, 2009, avec résumé : <http://theses.enc.sorbonne.fr/2009/astier>

<sup>9</sup> Sur ces controverses, cf. Claude LONGEON, *Premiers combats pour la langue française*, Paris, Le Livre de Poche classique, 1989.

<sup>10</sup> Cf. Étienne DOLET, *La Maniere de bien traduire d'une langue en aultre*, Lyon, É. Dolet, 1540, « Au lecteur » : « Ly, et puis juge : ne juge toutesfois devant que d'avoir veu mon Orateur françoys, qui (possible est) te satisfaira quant aux doubttes, où tu pourras encourir lisant ce livre. » Cité par Jean-Charles Monferran, in Joachim DU BELLAY, *La Deffence, et illustration de la langue françoise (1549). Édition et dossier critique*, éd. J.-C. MONFERRAN, Genève, Droz, 2008 (2<sup>e</sup> éd.), p. 70, note 12. Sur les fondements rhétoriques du texte de Du Bellay, voir également Joachim DU BELLAY, *Œuvres complètes, Deffence et illustration de la langue françoise*, éd. Francis GOYET et Olivier MILLET, Paris, Honore Champion, 2003, ainsi que Francis GOYET, éd., *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, Librairie générale française, 1990.

Aneau se rend à l'invitation de Du Bellay et feint de se plier aux lois de la civilité pour le corriger :

*Puis qu'il t'a pleu me communiquer par publicque impression, un tien œuvre, duquel le tiltre est (ainsi que tu l'as escript) La Deffence, et illustration de la langue François, avec la suycte, de l'Olive, Sonnetz, Anteroticque, Odes, et Vers Lyricques. Je t'en remercy.*

*Or attendu que après la fin de l'Epistre, tu me fais une petite priere, de différer mon jugement jusque à la fin de l'œuvre : et ne le condamner, sans avoir premierement bien veu, et examiné tes raisons. Soies certain que ceste requeste me ha semblé estre tant civile : que je heusse esté incivil de le faire autrement<sup>11</sup>.*

Les observations d'Aneau relèveront, selon sa propre expression, de la « correction amiable » :

*Et pourtant, après l'avoir leu, et releu, et bien examiné les raisons : je ne l'ay pas condamné (suyvant ta deffense) mais bien y ay noté, et marqué aucuns poinctz, qui me semblent dignes de correction amiable, et modeste, sans aucune villainie, injure, et calumnie, ne simple, ne figurée. En quoy je certes estime que non seulement ne seras offensé : mais aussi m'en sauras gré : pour avoir accompli l'office que tu loues, et à bonne raison, au chap. 11. du 2. livre de ton œuvre en Quintil Horatian<sup>12</sup>.*

À chaque étape de la *Défense et illustration* répond une observation du « Quintil », « second Aristarque » dont la fonction est définie par Horace dans son *Art poétique* :

*Puis notera par jugement agu  
Ce que faudra muer : y mettant marque.  
Brief ce sera un second Aristarcque.*

<sup>11</sup> Quintil Horatian, in J. DU BELLAY, *La Deffence...*, op. cit., p. 304.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 304-305.

*Et ne dira : Pourquoi offenseray je  
Un mien amy : et fascheux luy seray-je ?  
Pour telz fatras, et menue follie ?<sup>13</sup>*

« Quintil » devient le symbole des critiques vétilleux, comme Maurice de la Porte le caractérisera dans ses *Épithetes* de 1571 : « Quintils : Audacieux, severes, repreneurs, odieux. Quinctil ou Quintil Varon, estoit homme qui volontiers lisoit les vers des poetes romains, & en jugeoit fort librement : A ceste cause ceux-la sont appellés Quintils, qui jugent temerairement les labours studieus d'autrui<sup>14</sup> ».

Du Bellay lui-même en évoque la figure dans sa *Défense et illustration* et Aneau la reprend à son avantage, retournant contre Du Bellay le dispositif critique prévu par celui-ci. Au centre de ce dispositif, il place l'invocation de l'amitié. Cette correction qu'Aneau annonce « amiable » s'accomplira sous les auspices d'Horace, dont les hommes de lettres étaient unanimes à reconnaître l'autorité. Ce langage commun permet à Aneau, épris de mesure et d'équilibre, d'adopter un cadre formel qui n'est plus celui de la dispute (*disputatio*) scolastique : la controverse littéraire ne relève plus de l'Université, mais de l'espace public défini littérairement par le genre de la satire, dont Horace est depuis l'Antiquité le représentant attitré.

Quel est l'objet de la dispute de ces deux lettrés ? Il y en va d'un conflit de personnes et, comme souvent, de générations. Du Bellay, dans la *Défense*, s'en est pris non seulement à Sébillet, mais surtout, aussi, au poète attitré de la cour, Mellin de Saint-Gelais, dont il se moquera plus tard encore dans son *Poète courtois*<sup>15</sup>. L'attaque de Du Bellay par Aneau, qui partage en bonne part sa culture, est donc aussi une défense de Mellin de Saint-Gelais, dont Aneau devait

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 305-306.

<sup>14</sup> Cité d'après Kees MEERHOFF, *Rhétorique et poétique au XVI<sup>e</sup> siècle en France: Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, E. J. Brill, 1986, p. 135.

<sup>15</sup> Il écrit dans son manifeste, anticipant l'objection qui pourrait lui être faite : « Et si vous autres me mettez en avant un Mellin Monsieur de Saint Gelais, qui compose, voire bien sur tous autres, vers lyricques, les met en Musicque, les chante, les joue, et sonne sur les instrumens, je confesse, et say ce qu'il sait faire mais c'est pour luy. Et en cela il soustient diverses personnes, et est Poète, Musicien, vocal, et instrumental. Voire bien d'avantage est il Mathematicien, Philosophe, Orateur, Jurisperit, Medecin, Astronome, Theologien, brief *Panepisthemon*. Mais de telz que luy ne s'en trouve pas treize en la grand douzaine, et si ne se arrogue rien, et ne derogue à nul. » (*Quintil Horatian*, in J. DU BELLAY, *La Deffence...*, *op. cit.*, p. 351-352)

se sentir plus proche. Kees Meerhoff a montré la finesse de la lecture du texte de Du Bellay par Aneau, qui relève dans la *Défense* les traces du dialogue de Speroni, dont il cite même contre Du Bellay des passages que celui-ci avait consciemment élagués pour son imitation. Aneau est débiteur des vues de Melanchthon et d'Érasme, notamment du *De copia*, au *Ciceronianus* et à la *De recta latini graecique sermonis pronuntiatione* (1528). François Cornilliat a montré que, pour exagérée que fût la critique de Du Bellay par Aneau, elle touchait juste<sup>16</sup> : lui reprochant sa volonté d'innovation, elle s'en prenait aussi à son ambition, comme le feraient également, en cette même année 1550, Sébillet dans sa préface à sa traduction de l'*Iphigénie* d'Euripide (« n'en affectant ne louenge d'industrie n'immortalité de nom »)<sup>17</sup>, ou encore Des Autels<sup>18</sup>. Aneau fustige l'« insolence » de Du Bellay : il est de ces « immortaliseurs d'eux mesmes » : mais, « comme de leurs Poemes le subject est caduc, muable, mortel, et perissable : ainsi seront leur œuvres sur cela fondez<sup>19</sup>. »

En dernière analyse, Aneau s'en prend à son espoir insensé de trouver dans les lettres la source à une gloire qu'il lui conviendrait mieux de chercher dans l'au-delà de la rhétorique : la sagesse de la philosophie et de la théologie, selon l'ordre traditionnel des savoirs. Comme l'écrit François Cornilliat,

dans la mesure où tout le monde partage des postulats comparables quant au caractère « caduc » des œuvres humaines, et quant à la hiérarchie des sujets possibles, on peut néanmoins s'interroger sur l'enjeu exact d'une telle justice. Quintil dénie aux « immortaliseurs » [*i.e.* Du Bellay, Ronsard et toute la Pléiade] le droit de parler par figure, et littéralise leurs hyperboles, en leur prêtant, quant à leur avenir, une naïveté qu'ils n'auront aucun mal à démentir<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Cf. F. CORNILLIAT, *Sujet caduc, noble sujet...*, *op. cit.*, III, chap. I.

<sup>17</sup> Citation d'après K. MEERHOFF, *Rhétorique et poétique...*, p. 166.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Quintil Horatian*, in J. DU BELLAY, *La Deffence...*, *op. cit.*, p. 360. La formule des « immortaliseurs d'eux mesmes » renvoie à la préface de la traduction d'*Iphigénie* par Sébillet.

<sup>20</sup> Cf. François CORNILLIAT, *Sujet caduc, noble sujet...*, *op. cit.*, p. 419.



L'affirmation hyperbolique d'une poésie rédemptrice par ses seuls moyens, indépendamment de tout autre type de discours, modifie l'organisation même de l'ordre des discours :

Même si le poète conserve la ressource de prétendre le contraire, l'hyperbole immortalisante n'est pas une simple « manière de parler » : elle est transformatrice, en ce qu'elle instaure un mode de discours propre au poème, dont les « orateurs » et autres docteurs ne savent que faire ; et d'hésiter entre l'assimilation (les poètes font la même chose que nous), la discrimination (les poètes font semblant de faire ou de ne pas faire la même chose que nous), et l'incompréhension (mais que diable font les poètes ?). L'hyperbole ne « prouve » pas que la poésie soit immortelle, ni même moins mortelle ; mais elle construit, entre poésie et immortalité, une corrélation qui se passe d'autre preuve<sup>21</sup>.

Il en va, en d'autres termes, de la condamnation de l'attitude de ces poètes qui s'arrogent la prérogative d'une poésie qui cesse d'être inféodée aux autres disciplines pour se placer à leur tête et se servir d'elles — ce qui reprenait en réalité l'affirmation néoplatonicienne de la supériorité de la poésie sur les autres sciences : le poète devient un écrivain total, selon une idée que Peletier du Mans développerait dans son *Art poétique* (1555). Un scénario similaire se répètera dans les controverses autour de Caro et d'Herrera.

### **L'Italie : Caro contre Castelvetro (1554-1570)**

La seconde controverse, italienne celle-ci, porte derechef sur la définition de la poésie, plus particulièrement de la poésie lyrique. Elle naît en 1554 autour d'une chanson d'Annibale Caro, attaquée par Ludovico Castelvetro et défendue par Caro avec tout l'arsenal de la rhétorique de Pasquin. Les effets de cette controverse se prolongent jusque dans l'*Hercolano* (1570) de Benedetto Varchi. Le point de départ n'en est pas un texte programmatique, tel que la *Défense et*

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

*illustration de la langue française*, mais un poème, une *canzone* encomiastique doublée d'un commentaire présentant ce poème comme modèle d'une poésie vernaculaire pétrarquiste. Cette différence ne doit cependant pas faire illusion. Si la *Défense et illustration* est un écrit littéraire, elle a une dimension politique : la question de la langue est capitale dans la France des années 1540. De même discerne-t-on des enjeux politiques à l'arrière-plan des oppositions littéraires éclatant entre Caro et Castelvetro qui contribuent à définir les traits de la nouvelle littérature italienne avant l'apparition de poètes tels que le Tasse, Guarini et Marino<sup>22</sup>.

Politique, la controverse l'est déjà par son origine : la chanson *Venite all'ombra de' Gran Gigli d'oro*, publiée en 1554 par Annibale Caro (1507-1566), alors au service d'Alexandre Farnèse, célèbre l'alliance de celui-ci avec la dynastie française des Valois. La chanson commençait ainsi :

*Venite à l'ombra de' gran Gigli d'oro,  
Care Muse, devote a' miei Giacinti:  
Et d'ambo insieme avinti  
Tessiam ghirlande a' nostri Idoli, & fregi.  
E tu Signor, ch'io per mio sole adoro,  
Perche non sian da l'altro sole estinti;  
Del tuo nome dipinti,  
Gli sacra: ond'io lor porga eterni pregi.*

---

<sup>22</sup> Pour l'analyse du contexte politique de la polémique, cf. Salvatore LO RE, « "Venite all'ombra de' Gran Gigli d'oro." Retrosceca politici di una celebre controversia letteraria (1553-1559) », *Giornale storico della Letteratura italiana*, CLXXXII, 2005, p. 362-397. Cf. en outre Enrico GARAVELLI, « Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554-1555) », in « *Parlar l'idioma soave* ». *Studi di Filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, Novara, Interlinea Edizioni, 2003, p. 132-33, Claudio DI FELICE, « L'Apologia di Annibal Caro: strategie di redazione e promozione editoriale », in Diego POLI, Laura MELOSI & Angela BIANCHI, éd., *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita. Atti del Convegno di Studi (Macerata, 16-17 giugno 2007)*, Macerata, EUM, 2009, p. 503-520. Du même, il est intéressant de consulter « Aspetti della lingua nell'Apologia di Annibal Caro : l'incidenza di *Motti e proverbi* », consultable en ligne sur le site de l'université de Caen : <http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/Article-Caro-juillet2014.pdf>. Enfin, voir l'utile synthèse de Giancarlo ALFANO, « Il Commendatore, la Civetta e le Muse pigmee », in Sergio LUZZATTO & Gabriele PEDULLÀ, éd., *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Turin, G. Einaudi, 2011, p. 165-170.

*Che por degna corona à tanti Regi,  
 Per me non oso: e 'ndarno altri m'invita:  
 Se l'ardire, e l'aita  
 Non vien da te. Tu sol m'apri, e dispensi  
 Parnaso, & tu mi desta: & tu m'aviva  
 Lo stil, la lingua, e i sensi,  
 Sí, ch'altamente ne ragioni, & scriva<sup>23</sup>.*

Le panégyrique du prince, comme dans d'autres exordes épiques ou même bucoliques<sup>24</sup>, confère une autorité nouvelle à la voix du poète. Cette chanson, d'ailleurs aussitôt traduite en français par Du Bellay, devenu l'ami de Caro lors de son séjour à Rome (1553-1557), allait constituer longtemps le modèle même de la chanson encomiastique<sup>25</sup>. La *canzone* politique est la forme poétique qui se développe à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, même si en Espagne elle ne triomphe qu'avec Fernando de Herrera<sup>26</sup>.

Cette chanson au succès immédiat, commentée aussitôt par un juriste de Modène résidant à Rome, Aurelio Bellincini, ami de Caro, ne tarda pas à être critiquée par Ludovico Castelvetro (1505-1570), également de Modène, qui traita Bellincini de « piètre grammairien » (*grammaticuccio*). Le débat porta d'abord sur la qualité du poème, conçu par Caro dans le droit fil de l'imitation de Pétrarque. Castelvetro multiplie les reproches, critiquant le ton, le choix des métaphores ou encore l'emploi de termes qu'on ne trouverait pas sous la plume du poète de Laure. Il excipe de son autorité de professeur de rhétorique afin de disqualifier Caro comme poète. La polémique naît donc d'un débat autour de l'art d'imiter Pétrarque, ce qui implique une réflexion à la fois sur la langue « vulgaire » qu'il

<sup>23</sup> Nous citons le texte de l'*Apologia* de Caro, p. 11, dont on trouve plus bas la référence complète.

<sup>24</sup> Voir sur ce point, Roland BÉHAR, «*Tu mihi...*»: variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora», *Nueva revista de filología hispánica*, 61-1, 2013, p. 65-98.

<sup>25</sup> Elle est encore citée comme telle dans, par exemple, une édition commentée de poèmes de Malherbe par Gilles MENAGE (1613-1692) : *Les Poésies de M. de Malherbe, avec les observations de Monsieur Menage*, Paris, Thomas Iolli, 1666, p. 324.

<sup>26</sup> Voir, avec bibliographie, Roland BÉHAR, «*Los sagrados despojos de la veneranda antigüedad*»: estilo poético y debate literario en torno a Fernando de Herrera », in Josep SOLERVICENS & Antoni-Lluís MOLL, éd., *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*, Barcelone, Punctum & Mimesi, 2011, p. 165-201.

s'agit de cultiver par l'imitation du poète de Laure et sur ce qui définit la poésie lyrique – dont la *canzone* est la forme la plus illustre, comme l'ont mis en avant tous les commentaires de Pétrarque et, en premier lieu, les *Prose della volgar lingua* (1525) de Pietro Bembo.

Usant de la fiction de Pasquin, Caro rétorque à la fois par l'argumentation rhétorique et par l'invective poétique. La polémique qui s'ensuit a déjà été abondamment étudiée, jusque dans ses moindres répercussions politiques, mais c'est ici sa forme qui nous intéresse. Par son ton, elle fut bien plus acerbe que le débat autour de la *Défense et illustration*. Si la controverse commença par une série de remarques ponctuelles adressées par Castelvetro au poème de Caro, elle dégénéra bientôt : Castelvetro fut attaqué par de nombreux amis de Caro qui l'accablèrent de poèmes venimeux. L'ensemble finit par revêtir la forme d'une pasquinade, mise en scène par les partisans de Caro dans leur édition des textes de la controverse, avec une violence croissante, depuis les réponses apportées point par point aux objections jusqu'aux sonnets assassins. À cet égard, la polémique entre Caro et Castelvetro est exemplaire. Elle définit un genre littéraire propre à la polémique : elle en révèle et réunit toutes les possibilités. Le procédé de la polémique n'est en lui-même pas nouveau. En pleine controverse, Castelvetro reconnaît que Caro et ses partisans déploient contre lui l'arsenal polémique que Bartolomeo Fazio avait engagé contre Lorenzo Valla. La comparaison se voudrait à son avantage, Castelvetro s'identifiant au grand humaniste du *Quattrocento*. Elle montre surtout sa conscience de la continuité d'un dispositif littéraire qui, de génération en génération, configure la République des Lettres.

Le dossier élaboré par les amis de Caro vers 1555 finit par être publié, à Parme, en 1558, sous le titre d'*Apologia de gli Academici di Banchi di Roma, contra M. Lodovico Castelvetro da Modena*<sup>27</sup>. La controverse adopte des formes fictives

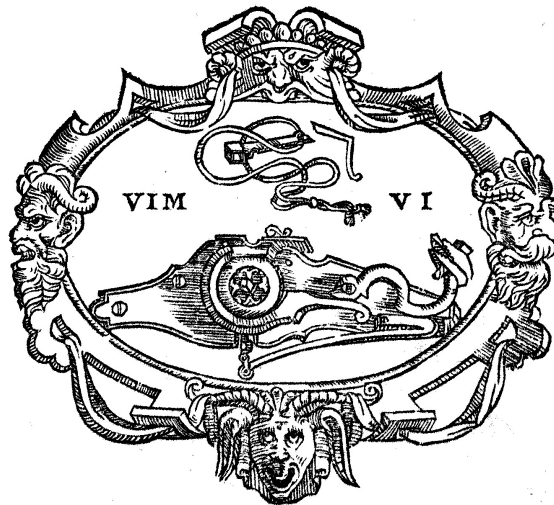
---

<sup>27</sup> Le titre complet en est : *Apologia de gli Academici di Banchi di Roma, contra M. Lodovico Castelvetro da Modena. In forma d'uno Spaccio di Maestro Pasquino. Con alcune operette, del Predella, del Buratto, di Ser Fedocco. In difesa de la seguente Canzone del Commendatore Annibal Caro. Appertinenti tutte à l'uso de la lingua toscana, al vero modo di poetare*, Parme, Seth Viotto, 1558.

pour s'exprimer : l'apologie sera « sous forme d'une dépêche » (« *in forma d'uno spaccio* »), placée sous l'autorité de Maître Pasquin, et composée par les académiciens « *di Banchi* », du nom d'une des rues menant à la place où se dresse à Rome la statue de Pasquin. L'ouvrage culmine dans une suite de sonnets *caudati* à la manière de l'Arétin, dont le succès est attesté par le fait que le peintre Agnolo Bronzino prit la suite de Caro, se jetant dans la polémique avec une autre série de sonnets burlesques non publiés dans l'*Apologia*. Quelques lettres enfin viennent couronner l'ouvrage, indiquant la parenté de l'apologie avec le genre du recueil épistolaire, qui fleurissait ces mêmes années en Italie.

La page de titre traduit cet assemblage textuel placé sous l'autorité de l'académie fictive « *di Banchi* », tout en annonçant qu'il y va d'une dispute, voire d'un duel, comme le laissent pressentir le chien de fusil qui orne la page, accompagné du *motto* « VIM VI » (« à la force, par la force ») :

**A P O L O G I A**  
**D E G L I A C A D E M I C I**  
**D I B A N C H I D I R O M A,**  
**C O N T R A M. L O D O V I C O**  
**C A S T E L V E T R O D A M O D E N A.**  
**In forma d'uno Spaccio di Maestro Pasquino.**  
**Con alcune operette,**  
**DEL PREDELLA,**  
**DEL BVRATTO,**  
**DI SER FEDOCCO.**  
*In difesa de la seguente Canzone del Commendatore*  
**A N N I B A L C A R O.**  
*Appertinenti tutte à l'uso de la*  
*lingua toscana, & al uero*  
*molo di poetare.*




---

Nous citerons par cette édition, mais on peut aussi consulter l'édition critique dans les *Opere*, éd. Stefano Jacomuzzi, Turin, Utet, 1974.

La construction de l'ouvrage est la suivante (pagination d'après l'édition *princeps*) :

- Lettera di Maestro Pasquino* (p. 3)  
     *Canzone del Caro, in Lode de la casa di Francia* (p. 11)  
     *Censura del Castelvetro sopra la canzone precedente* (p. 15)  
     *Replica del Castelvetro contra la medesima Canzone del Caro* (p. 17)
- A I Lettori.* (p. 22)  
     *Risentimento del Predella* (p. 23)
- Pasquino.* (p. 150)  
     *Rimenata del Buratto* (p. 151)
- Pasquino.* (p. 202)  
     *Sogno di Ser Fedocco, a Messer Lodovico Castelvetro* (p. 203)
- Pasquino* (p. 215)  
*Pasquino* (p. 221)  
     *Mattacini* (p. 226)
- Pasquino* (p. 233)  
     *Corona* (p. 237)
- A i lettori* (p. 241)  
*Lettere* (p. 242) [Caro à Varchi, Lucia Bertana à Caro, Caro à Bertana, Bertana à Caro, Caro à Bertana, Caro à Giovan Ferretti, *a la corte del Re Catolico*].  
*Tavola de la contenenza del Libro* (p. 269, non numérotée).

Le *Risentimento del Predella* est le texte essentiel du « dossier ». Le personnage, Predella, explique qu'il ne peut s'empêcher de répondre à l'attaque<sup>28</sup> Sa réponse sera méthodique, procédant point par point (« *capo per capo, secondo il vostro ordine* »). Cet ordre transforme en autant de thèses les remarques alignées par Castelvetro le long du texte. Pour y répondre, Caro retourne à ce que Castelvetro dit dans sa « censure ». Les « oppositions » ou « objections » sont systématiquement réfutées, comme l'avaient été celles de Pic de La Mirandole ou de Luther dans les disputes doctrinales de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle : le commentaire stylistique devient dispute théorique. Le texte du

<sup>28</sup> [Annibale Caro], *Apologia...*, *op. cit.*, p. 23: « *Io, che sono usato di tacer sempre, & d'udir solamente gli altri parlare; non mi posso contenere di non rispondere à uoi Messer Lodouico Castelvetro, sentendo le friuole, & le pazze cose, che v'è parso di dire contra la canzone del Caro: e'l modo villano, & dispettoso, con che l'havete dette. Che farebbe da l'un canto ridere, da l'altro stomacare i Muricciuoli, non che le Predelle.* »

*Risentimento del Predella* est suivi de la *Rimenata del Buratto* commençant également sur le ton de la correction<sup>29</sup>.

Le métier de critique du *buratto* accumule les motifs satiriques, tel celui de la dissection imaginaire du cerveau de Castelvetro, dont Maître Pasquin, au début du *Songe de Ser Fedocco*, mentionne par ailleurs la nature de verre.

Après la réponse méthodique aux objections dans le *Risentimento*, le discours sérieux de Caro se double d'un discours satirique. Après la victoire dialectique, l'estocade. Dans l'immédiat, Caro l'emporte. Voué par la bouche de Maître Pasquin à la vindicte publique, Castelvetro pâtit d'une mort sociale et ne trouvera de vie qu'en dehors de la Péninsule italienne, comme expulsé d'un domaine littéraire vernaculaire qu'il contribuera pourtant, à long terme, à fonder.

Une consécration ultérieure du succès de Caro est *L'Hercolano, dialogo nel quale si ragiona generalmente delle lingue, et in particolare della toscana e della fiorentina, composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra'l Commendator Caro, e M. Lodovico Castelvetro* de Benedetto Varchi. L'ouvrage, portant sur la défense et l'illustration de la langue toscane, est à ce titre versé par la critique au dossier de la *questione della lingua*. Son point de départ est cependant encore la défense de Caro contre Castelvetro. Écrit entre 1560 et 1565, le dialogue est publié de manière posthume, à Florence, en 1570. La circulation manuscrite de l'ouvrage permet à Castelvetro, qui allait mourir cette même année 1570, d'y répondre encore dans sa *Correzione d'alcune cose del Dialogo delle lingue di Benedetto Varchi* (Bâle, 1571). En 1582 à nouveau, Girolamo Muzio y répond encore dans sa *Varchina*. Varchi reprenait dans *L'Hercolano* la thèse de Caro qui, dans l'*Apologia* de 1558, distinguait l'*uso parlato* et l'*uso letterario* — ce qui fait de ce dialogue une contribution à la *questione della lingua* du XVI<sup>e</sup> siècle. L'*Apologia*

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 151 : « Voi non hareste compitamente il vostro dovere, messer Lodovico Castelvetro, se non ve ne dessi una scossa anch'io di mia mano, perche non basta, che'l Predella habbia presa, & sostenuta la difensione del Caro, ne che egli habbia mostro, quanto leggiermente, & malignamente havete ripreso lui; che bisogna riprendre, & castigar voi: & mostrare al mondo in qualche parte, chi vuoi siete: & quel che sapete. Et per cerner la farina da la crusca, secondo il mio mistiero, comincerò un poco a dimenarmi intorno. »

de Caro est même rééditée en 1573, ce qui put relancer sur le marché du livre européen la fortune d'une controverse qui avait désormais déjà fait couler beaucoup d'encre.

Beaucoup d'encre et même de sang. Au détriment de Castelvetro, la polémique déborde le champ littéraire, prenant une dimension à la fois politique et doctrinale. Un partisan de Caro, Alberico Longo, tombe en juin 1555 sous les coups d'un poignard. On incrimine Castelvetro, accusé de sympathies réformées depuis sa traduction des *Loci communes* de Melanchthon ; condamné par l'Inquisition (1560), il est contraint à l'exil à Bâle, puis à Vienne, à la cour de Maximilien II, à qui il dédie sa traduction de la *Poétique* d'Aristote<sup>30</sup>. Face au paria humaniste, Caro apparaît en poète courtisan dont la carrière est couronnée de succès. Poète satirique dès sa jeunesse<sup>31</sup>, il connaît rapidement les honneurs : commandeur de Malte, il s'illustre par sa traduction italienne de l'*Énéide* et se voit chargé par le cardinal Alexandre Farnèse, dont il est très proche, du programme iconographique de la Villa Farnèse à Caprarola<sup>32</sup>.

L'*Apologia* de Caro marque la naissance d'un nouveau genre éditorial et littéraire. En livrant toutes les pièces du dossier à l'imprimerie, l'*Apologia* tient à la fois de la compilation proposée de la dispute sur l'imitation, à la manière de l'édition par Cinzio de la controverse autour de Politien (1535), et du recueil des *carmina* de Pasquin (1544). Livre composite, écrit à plusieurs mains, présentant

---

<sup>30</sup> La plupart de ses œuvres furent publiées durant cet exil : la *Giunta fatta al ragionamento degli articoli et de verbi di messer Pietro Bembo* (Modène, 1563), la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta per Lodouico Castelvetro* (Vienne, 1570), voire de manière posthume : la *Correttione d'alcune cose del Dialogo delle lingue di Benedetto Varchi, et vna giunta al primo libro delle Prose di m. Pietro Bembo doue si ragiona della vulgar lingua fatte per Lodouico Castelvetro* (Bâle, 1572), les *Rime del Petrarca brevemente esposte per Lodouico Castelvetro* (Bâle, 1582) et l'*Esaminatione sopra la retorica a Caio Herennio fatta per Lodouico Castelvetro, e dedicata all'altezza serenissima del signor Duca di Modana* (Modène, 1653). Sur la figure de Castelvetro, voir Roberto GIGLIUCCI, éd., *Lodovico Castelvetro: filologia e ascesi*, Rome, Bulzoni, 2007 ; Massimo FIRPO & Guido MONGINI, éd., *Ludovico Castelvetro: letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento: atti della 13. giornata Luigi Firpo, Torino 21-22 settembre 2006*, Florence, Olschki, 2008 ; enfin, Stefano JOSSA, « All'ombra di Renata. Giraldis e Castelvetro tra umanesimo ed eresia », *Schifanoia*, 28/29, 2005, p. 247-254.

<sup>31</sup> Influencé, dans sa *Nasea*, par les poèmes de Burchiello et de Berni, Caro tourne en dérision l'emphase et le style ampoulé de l'humanisme latin de cour, adresse une lettre *A G.F. Leoni*, commente la *Ficheide* de Molza et compose son *Orazione di Santa Maria Nafissa*.

<sup>32</sup> Clare ROBERTSON, « Annibal Caro as Iconographer. Sources and Method », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, p. 160-181.



divers types ou genres de textes – ce qui le rapproche de la *satira* – et dont le sens ne se réduit pas à la somme des écrits singuliers. Le recueil, en son ensemble, met en scène le débat littéraire, le donne à voir comme tel. Ce genre, dont la définition se distingue de celle des miscellanées, en partage la logique compilatoire : une fiction en organise les diverses parties – ici une « dépêche » (*spaccio*) du maître Pasquin, comme l’emploiera plus tard Giordano Bruno dans son *Spaccio de la bestia trionfante* (1584). De même que le « Quintil » d’Aneau, le « Pasquino » de Caro est une figure fictive qui permet d’organiser les échanges satiriques.

À la différence des miscellanées, l’ordre des pièces a son importance dans le recueil de controverse. La logique de violence monte jusqu’à l’apogée des sonnets satiriques, où l’argumentation dialectique cède entièrement la place à la rhétorique. Cette violence provient de la modification progressive de la modalité discursive : de l’examen des reproches, auxquels sont apportées autant de réponses, on en vient au ridicule des erreurs de pensée, pour passer enfin à la condamnation de la personne. Les attaques ne sont plus rationnelles mais *ad hominem*, sur le modèle des satires d’un Juvénal, dont le modèle est régulièrement invoqué. Dans une gradation de la violence, la *dispositio* de l’ensemble ressemble à celle du discours d’invective. Comme si la controverse, usant de plus en plus des armes de la polémique, se déployait dans le temps, grâce à la fiction du discours placé dans la bouche de maître Pasquin, dont les interventions, parfois très brèves, marquent la présence constante tout en ne laissant pas d’indiquer l’intention critique du recueil.

En cela, l’*Apologia* de Caro reprend en partie le procédé dont l’oncle de Joachim Du Bellay, Guillaume, avait déjà usé dans ses *Exemplaria litterarum* de 1537 où il rendait publique une série de lettres appuyant la cause du roi de France. De même, Caro, pour défendre un poème à visée politique, publie une série d’écrits, d’argumentation théorique les uns, satiriques les autres. Son *Apologia* représente ainsi une avancée par rapport aux échanges français autour de la *Défense et illustration* de Du Bellay, dont Caro fut l’ami lors de son séjour

romain. On pourrait d'ailleurs supposer au moins une inspiration commune à Caro, à Aneau et à Du Bellay, du moins dans leur reconnaissance des contraintes formelles de l'échange.

D'une controverse à l'autre, on observe cependant un renversement des positions qu'on pourrait trouver ironique : Caro adopte l'attitude d'Aneau pour défendre une position en réalité plus proche de celle de Du Bellay. Plus que la comparaison des positions, c'est la reprise des formes qui nous intéresse ici, même si c'est l'intérêt pour l'art poétique qui assure le succès de l'une et de l'autre, et qui va propager leur exemple en Espagne. Ces formes s'engendrent en phases successives : à l'origine de la controverse se trouve un texte ; celui-ci fait l'objet d'observations ; l'auteur du texte d'origine leur répond par une apologie. Ce premier cercle peut ensuite se doubler d'un autre cercle d'écrits, conçus en faveur ou en défaveur du texte d'origine, écrits qui de la critique peuvent dégénérer jusqu'à la satire, comme dans le recueil de Caro.

### **Premières controverses hispaniques : Hurtado de Mendoza et Damasio de Frías**

Avant d'évoquer la controverse opposant certains théoriciens castillans aux commentaires que le Sévillan Herrera publia de la poésie de Garcilaso en 1580, il faut en rappeler deux antécédents hispaniques, qui ont pu contribuer à sa formation. Les controverses espagnoles des mêmes années, depuis celles, autoparodiques, de Diego Hurtado de Mendoza, jusqu'à celles, plus sérieuses, de Damasio de Frías, annoncent en effet la forme du débat entre Herrera et un anonyme « Prete Jacopín », sans doute l'amiral de Castille, proche par son inspiration de la poésie d'Hurtado de Mendoza et proclamant, contre les critiques d'Herrera, la qualité de la poésie de Garcilaso<sup>33</sup>.

Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'épître satirique est un genre assez répandu dans la Péninsule ibérique. On peut citer celles du médecin Francisco López de

---

<sup>33</sup> Voir les travaux de Juan MONTERO, de María Soledad SALAZAR RAMÍREZ et de Juan VARO ZAFRA cités dans les notes qui suivent, ainsi que Bienvenido MORROS MESTRE, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI : a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelone, Quaderns Crema, 1998, qui donne une perspective d'ensemble des polémiques qui vont être évoquées ici, ainsi que de certaines influences italiennes agissant sur elles.

Villalobos. Antonio de Guevara, de même, cultive ce genre. Il jouit d'une faveur particulière vers le milieu du siècle, comme l'a relevé Claudio Guillén<sup>34</sup>. Cependant, le genre de la controverse littéraire, selon Herrera, auteur de la réfutation des *Observaciones du prete Jacopín*, aurait été introduit en Espagne par Diego Hurtado de Mendoza :

*Pues sabed, que estamos en Tiempo, donde no vale el credito de opiniones grandes. Cada uno piensa que sabe, i que puede censurar aun las obras, que estan seguras i fuera de toda invidia. I tienen ya estos Críticos puesto el blanco en desalabar lo que unos estiman, i encarecer lo que vituperan otros. Mas perdóne Dios a d. Diego de Mendoça aver traído de Italia este género de escrevir*<sup>35</sup>.

La définition de la censure comme *genus scribendi* reflète la conscience, en Espagne, du développement d'un genre littéraire, parfois aussi éditorial. On en suit très rapidement le cheminement d'Italie en Espagne, justement dans les années où la France elle aussi s'enflamme. On conserve une *Carta de un bachiller de la Arcadia al capitan Salazar* (ca. 1550), attribuée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle à Hurtado de Mendoza, figure clé de la Renaissance littéraire espagnole<sup>36</sup>. Cette épître a fait l'objet d'une étude par Juan Varo Zafra<sup>37</sup>. Elle suppose la lecture d'un texte composé par un certain « capitaine Salazar », auquel Hurtado répond<sup>38</sup>. Le capitaine avait composé une lettre adressée à la duchesse d'Albe

<sup>34</sup> Claudio Guillén parle ainsi d'une « tremenda ola de epistolaridad que a mediados del siglo XVI recubre España e Italia, especialmente a partir del éxito de las Lettere de Aretino cuyo primer volumen se publicó en Venecia en 1537 » (C. GUILLÉN, *El primer Siglo de Oro*, Barcelone, Crítica, 1988, p. 71-72).

<sup>35</sup> Juan MONTERO, *La Controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Séville, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1987, p. 189.

<sup>36</sup> Voir notamment Antonio PAZ Y MELÍA, *Salas españolas o agudezas del ingenio nacional*, rééd. Ramón PAZ, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1964, p. VI et VII.

<sup>37</sup> Voir Juan VARO ZAFRA, « Diego Hurtado de Mendoza y las cartas de los bachilleres », *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 2010, p. 433-472, repris dans *id.*, *Estudios sobre la prosa de Diego Hurtado de Mendoza*, Grenade, Alhulia, 2011, p. 99-147.

<sup>38</sup> Ce texte n'est pas, comme l'a cru autrefois Bartolomé Gallardo et l'affirme encore María Soledad SALAZAR RAMÍREZ (*Damasio de Frías. Controversias literarias en la Corte Vallisoletana*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 2002, p. 57), *La Historia y primera parte de la Guerra que don Carlos Quinto [...] movió contra los Principes: y Ciudadanos rebeldes del Reyno de Alemania*, Naples, Juan Pablo Saganappo, septembre 1548. L'auteur de celle-ci, Pedro de Salazar, est en effet dit « vecino de Madrid » et ne provient donc pas de Grenade, comme le

rapportant en témoin oculaire la victoire de Mühlberg remportée sur l'Elbe contre la Ligue de Smalkalde (1547). Envoyée à la cour, lieu de toutes les médisances, la lettre fut sévèrement critiquée. Feignant de défendre le texte de Salazar, Hurtado en propose alors un éloge paradoxal au ton humoristique :

*Pero esta corte, como creo que lo sabréis, tiene algo de satírica, a causa de residir en ella el diablillo Observatodo; y a vueltas de la libertad que se han tomado los críticos de reprehender los vicios ajenos, se han metido igualmente en las necesidades de otros, hablando con perdón de vuestra merced; y como hay entre ellos hombres de delicado juicio que quieren partir el cabello en muchas partes y hilarlo tan delgado, han puesto más calumnias en vuestro libro que tiene letras, sin tener respeto a vuestra persona ni al grado de capitán que tenéis; a cuya causa, así por ser yo de Granada, como por seros aficionado por las nuevas que yo vos tengo, quise defenderos por buenas razones, pues con las armas no soy para ello, porque tengo un corazón mucho más afeminado que el que tenía Arteaga<sup>39</sup>.*

Le rapport de la lettre à la cour est essentiel : il dessine le cadre de la controverse qui, importée d'Italie, s'implante en Espagne d'abord dans les milieux auliques. La défense passe par la réfutation : « *Tornando al propósito, no embargante que todos os calumnien y reprehendan, digo que no tienen razón, antes son unas bestias (salvo honor).* » Et Hurtado de poursuivre :

*vuestro libro no es solamente bueno, más aún bonísimo; la razón es ésta, y notad este puntillo de sofista: si lo bueno de este mundo es alegrarse y holgarse, ¿cuán bueno será el que da materia para que los otros se huelguen y alegren, y cuanto mas bueno lo que alegra, y hace holgar, y cuanto mas os habéis de holgar vos, que nos habéis hecho*

---

correspondant d'Hurtado de Mendoza ; voir à ce sujet Lucas DE TORRE, « Carta del Bachiller de Arcadia y Respuesta del Capitán Salazar », *Revista de Archivos y Bibliotecas*, 1913, p. 291-319 et 352-363.

<sup>39</sup> Nous citons l'édition de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-d-diego-hurtado-de-mendoza--0/html/ff0f6abc-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_19.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-d-diego-hurtado-de-mendoza--0/html/ff0f6abc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.htm)), qui reprend les *Obras de D. Diego Hurtado de Mendoza, coleccionadas por D. Nicolás del Paso y Delgado*, Granade, Imprenta El Porvenir, 1864.

*tanto bien con vuestro libro, que jamás hombre lo leerá, por descontento que esté, que no se alegre y ría mucho con él? Y de esta manera podéis, Señor, ver, si fuésemos uno a uno, si podía yo sustentar vuestra parte y contrastar con unos reprehensores, sino que es un diablo tener que hacer con tantos*<sup>40</sup>.

De plus en plus sophistique, l'éloge paradoxal nourrit la dimension satirique : dès son introduction en Espagne, vers 1550, la controverse se perçoit comme un genre aux règles connues, la diffusion matérielle des écrits polémiques italiens et français y étant d'ailleurs bien attestée en Espagne. Un cas curieux est celui de la Bibliothèque de Barcarrota en Extrémadoure, où l'on retrouva en 1992 un exemplaire des *Plusieurs traictez, par aucuns nouueaulx poetes, du différent de Marot, Sagon et La Hueterie* (dans la seconde édition, de 1539)<sup>41</sup>. On trouve aussi et surtout en Espagne les textes de controverses littéraires plus classiques. Ainsi y compte-t-on encore aujourd'hui un exemplaire de la réédition de 1561 de la *Défense et illustration* de Du Bellay<sup>42</sup>, deux exemplaires de l'édition de 1558 de l'*Apologia*<sup>43</sup> et quatre de sa réédition de 1573<sup>44</sup>, enfin, cinq exemplaires de l'édition de 1570 de l'*Hercolano* de Varchi<sup>45</sup>.

L'influence du genre de la controverse est plus sensible encore dans un groupe de lettres, rédigées vers 1560 par Damasio de Frías, dans les cercles

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Trouvé à l'occasion dans les parois d'une maison du village de Barcarrota en compagnie de neuf autres livres et d'un manuscrit, le livre avait été emmuré au XVI<sup>e</sup> siècle par un certain Francisco de Peñaranda, commerçant en livres. Parmi ces livres, figure aussi l'exemplaire unique d'une édition jusqu'alors inconnue du *Lazarillo de Tormes* imprimé à Medina del Campo en 1554. On peut consulter la description du livre et sa reproduction numérisée à la page de la « Biblioteca de Extremadura » (Badajoz) : <http://roda.culturaextremadura.com/>, d'où l'on déduit que ce livre passa à un moment par les mains d'un certain Jehan Guerneau, dont on semble tout ignorer par ailleurs.

<sup>42</sup> Ioach. DU BELLAY, *La Défense et Illustration de la Langue Françoise: avec L'Olive de nouveau augmentes, La Musagnoeomachie, L'Anterotique de la vieille & de la ieune Amie, Vers Lyriques*, Paris, De l'Imprimerie de Federic Morel, 1561, conservé à Madrid, à la Biblioteca Nacional, R/ 10809(1).

<sup>43</sup> Madrid, Biblioteca Nacional, R/ 17939 et Madrid, Palacio Real, IX/3890.

<sup>44</sup> Saragosse, Universidad de Zaragoza, Biblioteca Universitaria, H-24-99 ; Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 678 (1) ; Madrid, Biblioteca Nacional, R/20512 ; Madrid, Universidad Complutense, BH FLL 18990.

<sup>45</sup> Palma de Majorque, Biblioteca Pública del Estado, 23124 ; Valence, Biblioteca Valenciana, XVI/426 ; Palma de Majorque, Biblioteca Pública del Estado, 23124 ; Valence, Biblioteca Valenciana, XVI/426 ; Madrid, Biblioteca Nacional, R/29499 ; Madrid, Universidad Pontificia Comillas de Madrid, XVI-2427 ; Madrid, Universidad Complutense, BH FLL 28573.

littéraires de Valladolid. Ces lettres soulèvent plus sérieusement que ne le faisait la *Carta de los bachilleres* des questions littéraires. Herrera, l'auteur de la *Réponse aux Observaciones del Prete Jacopín*, poursuit, après avoir mentionné Hurtado de Mendoza (« *perdóne Dios a d. Diego de Mendoza aver traido de Italia este genero de escrevir...* »), par l'évocation des conséquences de cette innovation : « *Porque dio atrevimiento a Damasio, para dezir mal del Inventario de Villegas [...] i después para juzgar estas Anotaciones en una mui prolixa carta, que envió dende Valladolid a un Platero, que estava en Sevilla.* » Damasio de Frías est ainsi présenté à la fois comme l'« héritier » d'Hurtado de Mendoza et, à travers lui, de la tradition italienne de la controverse et comme le premier censeur d'Herrera, à travers une lettre aujourd'hui perdue « à un orfèvre qui se trouvait à Séville » (*carta... a un platero que estava en Sevilla*). Le caractère ironique de l'adresse à un orfèvre rappelle les fictions employées par Aneau ou Caro, s'adressant à l'adversaire par le truchement d'un Quintil ou d'un Pasquin.

De fait, Damasio de Frías, homme de lettres attaché aux cercles de Valladolid dans les années 1560-1590, est parfaitement au courant de la culture italienne de son temps. Plusieurs de ses œuvres le prouvent, tel le *Diálogo de amor intitulado "Dórida". En que se trata de las causas por donde puede un amante (sin ser notado de inconstante) retirarse de su amor* (1593), étudié par Eugenio Asensio comme l'un des traités de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle espagnol reflétant le mieux les théories de la Renaissance italienne relatives à l'amour, dans le sillage de Ficcin et de Léon l'Hébreu<sup>46</sup>. Les emprunts aux *Dialogues d'amour* de ce dernier sont nombreux, mais Asensio a également montré l'importance pour Frías du *Dialogo d'amore* de Sperone Speroni et, peut-être, du traité *Sopra alcune questioni d'amore* de Benedetto Varchi. Par ailleurs, le *Diálogo de las lenguas* de Frías s'inspire manifestement du *Dialogo delle lingue* du même Speroni. Tout cela suffirait déjà à montrer à quel point Damasio de Frías connaît les écrits théoriques italiens de son temps – Varchi, entre autres, proche de Caro. On pourrait mentionner encore un point rapprochant Damasio de Frías de Caro : dans son *Lidamarte de*

<sup>46</sup> Cf. Eugenio ASENSIO, « Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid », *Nueva revista de filología hispánica*, XXIV, 1975, p. 219-234.

*Armenia*, roman d'aventures à la mode grecque, Frías s'inspire abondamment du *Daphnis et Chloé* de Longus, récit inconnu de la plupart des auteurs espagnols de l'époque, mais que Caro traduisit en italien dès 1537, la traduction française par Amyot datant de 1559. Quelle que fût la version connue de Frías, son œuvre suppose une connaissance des écrits contemporains français ou, plus probablement, italiens – ceux d'un Annibale Caro.

Or c'est justement ce connaisseur des lettres d'Italie et de ses polémiques poétiques qui se trouve à la croisée d'au moins trois controverses, connues par des lettres de sa plume : celle contre le *bachiller* Rivera et contre Jerónimo de los Ríos ; celle contre l'*Inventario* de Villegas ; enfin, celle contre Herrera. Une quatrième lettre de théorie littéraire, non polémique, propose le commentaire d'une *canción* de Salado – commentaire inspiré de celui de Jean Pic de La Mirandole sur une *canzone* de Girolamo Benivieni. Des trois lettres de controverse, deux sont conservées : celle contre le *bachiller* et contre Jerónimo de los Ríos, et celle contre Antonio de Villegas, auteur de l'*Inventario* (Medina del Campo, 1565), récemment retrouvée<sup>47</sup>. C'est surtout la première, adressée sans doute en 1560 au secrétaire Palomino, contre Jerónimo de los Ríos et le *bachiller* Rivera, qui nous intéresse ici. Comme Caro, Frías y défend sa propre production poétique contre les critiques formulées contre elle. Comme M<sup>a</sup> Soledad Salazar Ramírez le souligne, cette lettre ressemble beaucoup, par sa structure, au *Risentimento del Predella* d'Annibale Caro<sup>48</sup>. Pour prouver l'inconsistance de ces attaques, il suit les préceptes du *genus demonstrativum*, divisant sa lettre en *exordium*, *narratio*, *argumentatio* et *peroratio*. Chacun des quatorze points de l'argumentation évoque, comme le *Risentimento*, un reproche qui lui est adressé et le réfute. La technique – déjà celle d'Aneau et de Caro – sera reprise par Herrera répondant aux critiques (« *observaciones* ») que le Prete Jacopín lui fait pour défendre Garcilaso. De fait, dans sa défense contre les

<sup>47</sup> Cf. Juan MONTERO, « Noticia de un texto recuperado: la invective de Damasio de Frías contra Antonio de Villegas y su *Inventario* (Bancroft Library, Fernán Núñez Collection, Vol. 183, Fols. 117-190) », *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 14(2), 2003, p. 79-98.

<sup>48</sup> Cf. M<sup>a</sup> Soledad SALAZAR RAMÍREZ, *Damasio de Frías...*, *op. cit.*, p. 69.

attaques de Prete Jacopín, Herrera mentionne même les deux lettres de Damasio de Frías, celle contre Villegas et celle contre lui-même – mais cette dernière n’est pas conservée –, ce qui renforce la continuité d’une controverse littéraire à l’autre.

### Défense et illustration de la poésie espagnole : Garcilaso attaqué et défendu

En 1580, Fernando de Herrera publiait à Séville les *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, édition monumentale de l’œuvre du poète tolédan Garcilaso de la Vega (ca. 1499-1536), modèle de poésie castillane renouvelée sous l’influence de la Renaissance italienne, déjà « canonisé » comme tel par l’édition commentée de Salamanque en 1574, établie par Sánchez de la Brozas, dit « El Brocense ». Une polémique larvée, puis ouverte, se déclara bientôt entre les tenants des deux éditions, comme s’il s’agissait de revendiquer une certaine manière de lire un poète dont l’imitation définissait les modalités de la nouvelle poésie. Les cercles autour de El Brocense, académiques mais aussi auliques, soupçonnèrent vite Herrera de s’être servi de l’édition antérieure. Mais, surtout, il s’agissait pour eux de le disqualifier en s’en prenant d’une part à sa vanité, de l’autre à son incompetence : ce n’était qu’un piètre compilateur, polygraphe noyant le texte à commenter sous un flot d’annotations. C’est là, en substance, ce qu’affirmèrent les *Observaciones* diffusées sous forme manuscrite dès 1580 par un prétendu « Prete Jacopín », qui déployèrent contre Herrera tout l’arsenal de controverse décrit à propos d’Aneau, de Caro, d’Hurtado de Mendoza<sup>49</sup> ou de Frías. Peut-être Herrera les y invitait-il d’ailleurs lui-même, s’étant servi dans ses *Anotaciones* d’un argument de l’*Apologia* d’Annibale Caro,

---

<sup>49</sup> Comme le rappelle Juan MONTERO (*La Controversia...*, *op. cit.*, p. 39), la possibilité d’une influence de la *Carta de los bachilleres* sur la rédaction des *Observaciones* fut déjà suggérée par Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, t. I, p. 737.



que la réédition de 1573 avait par ailleurs rendu à nouveau d'actualité l'argument portait sur l'emploi de mots étrangers<sup>50</sup>.

Que signifiait cette attaque ? Le pseudonyme du « Prete Jacopín » est similaire à celui du Quintil, du Pasquin ou de Bachiller. Il est loin d'être choisi au hasard. Le nom provient du domaine de la fiction, plus particulièrement du *Baldus* de Teofilo Folengo, aux chants VII, où le « Prete Iacopino » égrène un alphabet méchamment anticlérical, et VIII, où le Prete est le protagoniste d'un faux miracle. Ces deux scènes étaient tout sauf innocentes, au point que l'adaptateur castillan du *Baldus* les supprima dans sa transposition de 1542<sup>51</sup>. Il supprima jusqu'au nom du personnage. Le fait d'attribuer à « Prete Jacopín » les *Observaciones* suppose, outre la connaissance du *Baldus*, celle d'un de ses épisodes les plus controversés et que seuls des lecteurs avertis de la littérature italienne pouvaient comprendre.

Ce nom de « Prete Jacopín » cache un auteur dont l'identité demeure controversée. Ce qui demeure hors de doute, c'est l'origine castillane, et non andalouse, de cette attaque contre Herrera. Le « Prete » se dit de Burgos, mais son texte émane très probablement des cercles de Salamanque ou de Valladolid, associés au Brocense ou à Frías (qui a étudié à Salamanque de 1546 à 1554), au point qu'on a pu soupçonner en ce dernier l'auteur des *Observaciones*<sup>52</sup>. Plus souvent, cependant, ces *Observaciones* ont été attribuées au connétable Juan Fernández de Velasco. La provenance des *Observaciones* du cœur de la vieille

---

<sup>50</sup> Voir à ce propos Ubaldo DI BENEDETTO, « Fernando de Herrera : fuentes italianas y clásicas de sus principales teorías sobre el lenguaje poético », *Filología Moderna*, XXV-XXVI, 1966-1967, p. 21-46, ainsi que B. MORROS MESTRE, *Las polémicas...*, *op. cit.*, p. 288.

<sup>51</sup> Voir Alberto BLECUA, « Libros de caballerías, latín macarrónico y novella picaresca: la adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542) », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 34, 1971-1972, p. 147-239, ici p. 155-156.

<sup>52</sup> Une étude détaillée du rapport entre Damasio de Frías et Herrera a été livrée par Juan MONTERO, « Damasio de Frías y Herrera. Nota sobre unos roces literarios », *Archivo Hispalense*, 67, 1984, p. 115-121. La théorie selon laquelle Frías serait l'auteur des *Observaciones* a été proposée par M<sup>a</sup> Soledad SALAZAR RAMÍREZ, *op. cit.*, et déjà suggérée par B. MORROS MESTRE, *Las polémicas literarias...*, *op. cit.*, p. 263-298. Sur cette hypothèse, voir Juan MONTERO, « Don Juan Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera: de nuevo sobre la identidad de Prete Jacopín », in Pierre CIVIL, éd., *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, vol. 2, p. 997-1008, ici p. 1000.

Castille ne fait en tout cas guère de doute, ni la continuité formelle avec les textes des controverses antérieures.

Cette réaction castillane face à l'œuvre du Sévillan Herrera ne fut pas la seule. Eugenio Asensio a montré qu'El Brocense lui-même s'en prenait aux *Anotaciones* dans sa préface à la traduction des *Luisiades* de Camões par Luis Gómez de Tapia, également publiées en 1580, à Salamanque, et Herrera, dans sa *Respuesta*, mentionne également une lettre du poète Pedro Laínez envoyée depuis Madrid dès avant la publication des *Anotaciones*, qui reproche à Herrera de s'appuyer sur des poètes andalous au détriment de ceux de la vieille Castille<sup>53</sup>. De fait, le « Prete Jacopín » renvoie aussi dans ses *Observaciones* à un canon poétique bien différent de celui d'Herrera, qui regroupe les poètes Hurtado de Mendoza, fray Luis de León et Francisco de Figueroa.

Les *Observaciones* du Prete Jacopín se conçoivent elles-mêmes comme une défense de Garcilaso, contre les critiques qu'Herrera, dans son commentaire, lui aurait adressées. Il importe avant tout d'analyser le fonctionnement de ces *Observaciones*, similaires en bien des points aux attaques d'Aneau ou de Caro. Comme dans les modèles français et italien, les *Observaciones* s'ouvrent par une réflexion sur l'importance de l'amitié. Étant, dans le système humaniste inspiré de Cicéron, le fondement du rapport humain, l'amitié permet le dialogue : son invocation suppose la reconnaissance d'un même *ethos* – celui de l'humaniste – que tous les participants de la controverse peuvent avouer. Avant l'*amicitia*, cependant, le censeur, le Prete, s'en prend à l'amour-propre, qui rend aveugle, et que l'amitié a pour rôle de corriger :

*Una de las cosas, o la más principal, que los antiguos filósofos pretendieron en pintar ciego al Amor, fue darnos a entender que el que ama no se puede dezir que ve, sino que es ciego; pues muchas vezes el*

---

<sup>53</sup> Voir Eugenio ASENSIO, « El Brocense contra Fernando de Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso », *El Crotalón*, I, 1984, p. 13-24, rééd. in *id.*, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, presentación Luisa LÓPEZ GRIGERA, ed. al cuidado de Juan Miguel VALERO MORENO, Salamanque, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 311-323.

*afición es causa de que no sólo dexa de ver los defetos de la persona amada, mas que los juzgue por perfecciones*<sup>54</sup>.

Cet amour-propre rend intolérant aux critiques :

*De donde se dexa entender el daño que nos haze el amor propio, que, como dize Platón, es causa de que cualquiera juzgue su inorancia por sabiduría, haziendo que aunque todo lo inore crea que todo lo sabe. La cual confiança haze que cuando alguno nos reprehende nuestras faltas nos escueza i amargue, i en lugar de darle gracias, le cobremos odio*<sup>55</sup>.

Et de citer Sophocle et la licence qu'Ulysse prit, dans l'*Ajax* (v. 1328-1329), de dire la vérité à Agamemnon :

*At licebit amico vera dicere, nec  
minus mihi, quam antea amicitiam  
tuam retinere tamen et colere.*

*¿Por ventura sera lícito a un amigo dezirte verdad, quedando en tu gracia i amistad como antes? Esto mismo podría yo aora preguntar a V.M., si la satisfacción que tengo de su persona no me hiziese creer que no a de recibir desgusto de oír verdades dichas por un amigo. I no se espante de que le llame amigo no conociéndole de vista, pues sabe que entre los que no se an visto puede aver amistad, como la uvo entre Scipion y Massinisa, i otros muchos de quien avrá leído. Como a estos me a acaecido a mí, que no conociendo a V. M., como quien casi siempre a estado en esta ciudad de Burgos, su fama, letras, ingenio, me an hecho mui aficionado a sus cosas. Pues para mostrar esto quiero usar del mejor medio i más de amigo, que es dezir a V. M. algunas verdades libremente, siguiendo el parecer de Plutarco, que tratando de la amistad i adulación dixo: Libere loqui proprium amicitiae est, hablar libremente es propio de la amistad. Bien entiendo que pudiera aver escusado todo lo que e dicho si a solo V. M. mirara, pero eme alargado en ello porque este tratadillo podría llegar a manos de otros,*

<sup>54</sup> Juan MONTERO, *La Controversia...*, p. 107.

<sup>55</sup> *Ibid.*

*que no conociendo mi ánimo, unos le llamasen Apología, otros Sátira, otros Inectiva, otros Iaculatoria, nombres bien diferentes del desseo que tengo de servir a V. M. a quien suplico vea essas observaciones sobre las Anotaciones de Garcilasso, recebiendo mi buena voluntad y perdonándome si en algo anduviere demasiado*<sup>56</sup>.

Réflexion révélatrice sur la manière dont il convient de désigner le texte : *apologia, sátira, inectiva, iaculatoria*. Les *anotaciones* sont manifestement en rapport avec le modèle italien proposé par l'*Apologia* de Caro, comme le remarquent des contemporains de Herrera.

Juan de la Cueva, consolant par une longue épître en vers Cristóbal de Sayas (1585) « *a quien en una Academia anotaron un Soneto, I hizieron una inventiva contra la Poesia* »), s'en prend au censeur,

*que condena sin orden ni cordura,  
haziendo ostentacion de ingenio i letras  
cual hizo el Castelvetro, a la ecelente  
cancion del Caro, hecha al Rey de Francia:  
o el otro (cuyo nombre no se sabe)  
a las Anotaciones que an salido  
de Herrera el divino, a Garcilasso*<sup>57</sup>.

Ici, les *anotaciones* font l'objet de critiques, ou plutôt de condamnations sans ordre ni sagesse, comme le dit Juan de la Cueva, rapprochant ainsi Herrera de Caro, et le Prete Jacopín de Castelvetro. Cueva renvoie ainsi dos à dos Herrera et le Prete, reconnaissant en tous deux l'*habitus* de la critique, qu'il replace dans la longue tradition des polémiques littéraires dont Homère et Virgile avaient déjà fait les frais<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>57</sup> Cité d'après Juan MONTERO, *La controversia...*, op. cit., p. 22, qui cite d'après le ms. 82-2-5 de la bibliothèque Colombine de Séville, fol. 292r. Voir aussi J. MONTERO, « Otro ataque contra las Anotaciones herrerianas: la epístola *A Cristóbal de Sayas de Alfaro* de Juan de la Cueva », *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, 1986, p. 19-33.

<sup>58</sup> Voir particulièrement J. MONTERO, « Otro ataque... », art. cit., p. 25, où est montré comment Cueva emprunte son savoir des polémiques littéraires avant tout des *Poetices libri septem* de Scaliger (1561) et des *Anotaciones* (1580) de Herrera même.

Cependant, si l'on regarde de près les observations de l'anonyme détracteur d'Herrera, on voit qu'il s'en prend justement aux critiques qu'Herrera aurait faites à Garcilaso dans ses *Anotaciones* et qu'il développe donc une défense de Garcilaso, contre Herrera.

Seulement, le statut de Garcilaso est bien plus affirmé que celui d'un Caro ou d'un Du Bellay. Herrera lui-même a le plus grand intérêt à en rehausser l'image, même s'il la critique ponctuellement. De surcroît, Garcilaso n'était plus vivant pour défendre son œuvre.

On assiste, comme chez Aneau et Caro, à une mise en scène de la controverse :

*I lo primero que después de leído me parece es que por cierto se puede mui bien imprimir, pues en él no ai cosa contra nuestra santa fe católica. Mas, bien mirado, pudiérades escusarlo, porque de dos fines que el escritor puede tener no avéis conseguido ninguno*<sup>59</sup>.

La première fin serait de publier un écrit profitable par sa doctrine, la seconde d'accroître sa réputation. Aucune n'est atteinte : l'ouvrage de Herrera est superflu. Les pointes satiriques se multiplient alors, jusqu'à commenter, dans la seconde *Observation*, le choix du titre :

*No acertastes en el título de vuestro libro, el cual es Anotaciones sobre Garcilasso, siendo un comento más largo que todos los que escribieron Mancinelo, Probo, Servio i Donato ; más prolixo que los escritos de Orestes ; más pesado e importuno que su dueño*<sup>60</sup>.

Et de le corriger :

*Un poco más acertárades en llamarle comentario, I más en llamarle comento, que quiere dezir ficción o mentira, pues ai en él más que figuras i más que fueron los amores de Anachreón. I si estos títulos no os contentavan, llamáradesle Necedades del divino Fernando de Herrera sobre Garcilasso. Este era su ligítimo i devido título, éste era*

<sup>59</sup> Juan MONTERO, *La controversia...*, op. cit., p. 108.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 109.

*su natural i propio nombre. Mas a tiempo estáis de poderlo emmendar en la segunda impresión, con otras cosas que adelante diré*<sup>61</sup>.

Comme Aneau et comme Caro, « Prete Jacopín » incrimine la suffisance d'Herrera. La première « Observation » reprend, en le renversant, le procédé de la licence d'impression. Le « genre » de la controverse intériorise des normes régissant la publication du livre, l'établissement du lecteur en censeur, enfin le retournement du jugement contre son auteur. Il n'est pas jusqu'à l'image du mauvais grammairien, que Castelvetro avait évoquée en s'en prenant au *grammaticuccio* commentateur du poème de Caro, qui ne soit retournée contre Herrera, mauvais commentateur :

*Dezís también que no queréis hazer « oficio de gramático », i si bien lo miráis no hazéis otra cosa, pues por henchir vuestro libro traéis sin qué ni para qué más figuras que necesidades*<sup>62</sup>.

La fin des *Observaciones* conseille à Herrera, en toute « amitié », de recueillir les exemplaires de ses *Anotaciones* pour que celles-ci ne se diffusent pas davantage :

*Aunque arriba os pedí que me perdonádes, si en algo anduiesse demasiado, lo vuelvo a hazer agora de nuevo, suplicándoos procureis recoger la impression de vuestros Libros, que sigun an sido rescevidos los avreis tan baratos que ganeis despues dineros vendiéndolos para rocajeros, o suelos de pasteles*<sup>63</sup>.

La péroration culmine dans un nouveau et dernier renvoi à la culture satirique latine et italienne, anticipant en même temps la réponse d'Herrera ou de ses partisans, nouvelle marque de l'assimilation des règles de la controverse comme genre à part entière : « *I con que hagáis esto perdonaré la respuesta a estas observaciones, la qual si quisiéredes enviar, podrá venir encomendada a esta ciudad de Burgos.* » Flèche du Parthe enfin : Prete invoque deux précédents, latin et italien. Latin : le *Contre Ibis* d'Ovide, dont la cible porte un nom d'emprunt, Ibis, et qui à

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 146.

son tour s'inspirait d'une attaque de Callimaque contre Apollonios de Rhodes : « *donde quedo rogando a Dios os dé todo aquello que Ovidio desea para su amigo Ibis [...]* ». Italien : le *Baldus* de Folengo qui donne le modèle du nom du « Prete Jacopín » :

[...] *i los bienes que Merlino Cocayo dize que causa Saturno en estos versos:*

*Capitis dolor, hidropisia,  
Mazzuccus, lancum, carbones, morbida pestis,  
Angonaya, malum costae, quartanaque febris,  
Flegma, tumor ventris, vermes, colicique dolores,  
Petra vessigarum, cancar, giandussa, bognonnes,  
Franzosus, fersae, cagasanguis, roгна, varolae,  
Defectus cerebri, rabiesque frenetica, clauus,  
Stizza canina, dolor dentorum, scrophia, puvidae  
Goltones, posthema, tumor vel lergna vocatur  
Testiculi bropholae, tegnosaque codega, lepra,  
Schelentia, gulae siccitas, tum pectoris asma,  
Sanctique Antonij morbus, morena, podagra,  
Tysica febris, mugancae, tardaeque pedanae<sup>64</sup>.*

Juan Montero le relève dans son édition des *Observaciones*, l'endroit du *Baldus* ici cité provient d'une épître placée avant le poème non pas dans l'édition *princeps* (1517), mais dans celle de 1521 (rééditée en 1564, 1572, 1573, 1580, 1585, etc.). Cette longue liste de maladies y est souhaitée à Scardaffus Zaratanus, corrompueur du poème épique de Merlin de la *Chanson de Roland* ou du *Roland furieux*. En d'autres termes : selon Prete Jacopín, les *Anotaciones* d'Herrera sont à Garcilaso ce que le *Baldus* est au poème épique de l'Arioste.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 147.

## Conclusion

Comment se relie-t-elle, en dernière analyse, les controverses autour de Du Bellay, de Caro, d'Hurtado de Mendoza, de Frías et de Herrera ? La controverse tend à se constituer en un genre littéraire comme tel, proche de la miscellanée, combinant la forme sérieuse de la *disputatio* scolastique avec celle, plus littéraire, de la satire inspirée d'Horace, de Juvénal ou d'Ovide pour les Anciens, des *carmina* de Pasquin, des *sonetti caudati* ou des épigrammes pour les Modernes. De même, elle peut être à la fois en prose ou en vers. Plusieurs traditions confluent ainsi en un même et seul cadre, qui se consolide progressivement, tout en demeurant ouvert aux innovations de la satire qui pourront toujours être mises à profit. Cette évolution se confirmera d'ailleurs au-delà de celle autour de la poésie *culta* d'Herrera, lorsque le rôle de l'épigramme se renouvellera avec le remplacement des *sonetti caudati* employés par Caro par les dizains (*décimas*) dans la polémique autour de Góngora, à partir de 1614.

Devenue autonome, la controverse, qui se développe d'ordinaire entre des esprits aux formations finalement assez similaires, peut accepter des contenus divers et même servir des positions contraires. Aneau revêt le masque du Quintil pour attaquer Du Bellay, mais c'est Caro, ami romain de Du Bellay, qui met à profit la figure romaine du Maître Pasquin pour se défendre des attaques de Castelvetro. On aurait pu s'attendre, si c'était seulement par communauté de vues, à ce que ce fût Castelvetro qui prît le masque de Pasquin pour attaquer Caro. De même, c'est dans les cercles romains que Hurtado de Mendoza connaît sans doute cette controverse, qu'il transpose, déjà formée comme *genre*, à un degré supérieur. Ainsi se constitue la satire littéraire théorique<sup>65</sup>.

Ce genre de la controverse littéraire qui migre de langue en langue se définit par une pragmatique et une rhétorique, mais aussi par un contenu préférentiel: la poésie vernaculaire et les fondements et critères de sa nouvelle dignité. Son

---

<sup>65</sup> Développement également étudié, pour la même période de 1554 à 1610, par la thèse d'Eduardo Chivito Tortosa, qui considère les satires contre les mauvais poètes comme un « sous-genre » poétique. Voir E. CHIVITO TORTOSA, *Sátira contra la mala poesía. Antología de poesía satírica del Siglo de Oro*, Cordoue, Berenice, 2008.



trait singulier est que, chaque fois, semble se produire une fracture entre la rhétorique (Aneau / Castelvetro / Prete Jacopín) et la « littérature » (Du Bellay, Caro, Herrera), qui conquiert partiellement son indépendance.

Chaque fois, les règles bafouées reprochent son innovation à l'esprit indépendant. D'où la charge contre son égoïsmes et, par delà l'emploi d'arguments rationnels, le recours à des insultes *ad hominem*. La controverse marque un moment précis du développement du phénomène littéraire : à l'origine, se situe la revendication du domaine poétique par un sujet s'arrogeant des prérogatives théoriques inédites et donc choquantes. La controverse permet alors de distribuer à chacun son rôle, grâce à la fiction satirique – Quintil, Maître Pasquin, Bachiller, Prete Jacopín.

En mettant en scène le différend théorique, le genre acquiert sa légitimité. Cette fonction explique aussi sa diffusion de pays en pays, le différend théorique qu'il illustre se reposant en termes similaires en Italie, en France et en Espagne. La controverse devient le signe le plus sûr d'un empiètement des prérogatives individuelles sur un bien perçu comme commun. L'affaire étant publique, elle devait être traitée publiquement. Ce mouvement, loin d'être ponctuel, caractérise autant en Italie qu'en France et en Espagne une évolution de la *Respublica litteraria* vernaculaire, héritière partout de la latine dont elle reprend les formes. Se pose ainsi la question de la définition des nouvelles attributions et de la délimitation du nouveau domaine d'une littérature vernaculaire. Quelle que soit l'interprétation qu'on en donne, il semble certain que ces controverses soient un point nodal de cette histoire et qu'on ne puisse l'écrire sans les évoquer ni sans examiner comment elles infléchissent le cours de l'histoire et l'historiographie de l'époque<sup>66</sup>. Une comparaison de la controverse en Italie, en France et en Espagne devrait permettre une réflexion plus poussée sur les

---

<sup>66</sup> Pour un exemple plus tardif du rôle des polémiques dans la configuration d'un domaine littéraire autonome, on peut s'intéresser à la polémique autour de la poésie de Luis de Góngora, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui reprend certains des dispositifs polémiques du XVI<sup>e</sup> siècle. Voir Roland BÉHAR, « Homeromastix, Vergiliomastix... ¿Gongoramastix? », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 18, 2014, <http://e-spania.revues.org/23769>.

origines d'une poétique vernaculaire autonome, libérée de l'emprise de la rhétorique, telle qu'elle se profile à partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.