



HAL
open science

Le tournant esthétique dans l'éthique de la cour de la Renaissance italienne au XVIe siècle

Iuliia Nikitenko

► **To cite this version:**

Iuliia Nikitenko. Le tournant esthétique dans l'éthique de la cour de la Renaissance italienne au XVIe siècle. Philosophie. 2021. dumas-03545739

HAL Id: dumas-03545739

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03545739v1>

Submitted on 27 Jan 2022

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

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

Iuliia. NIKITENKO

**Le tournant esthétique dans l'éthique de la cour de la
Renaissance italienne au XVI siècle**

UFR 10 – Directeur de l'UFR : Philippe Büttgen
Mémoire de Master 2

Mention : Recherche

Parcours : Histoire de la Philosophie

Directeur du parcours : Mr Jean-Baptiste BRENET

Directrice du mémoire : Mme Marie-Dominique COUZINET

Résumé

La présente étude vise à analyser une rupture supposée entre le beau et le bien et le renversement de la tradition de *kalos kagathos* dans l'éthique de la cour de la Renaissance italienne. Afin de le faire, l'auteur propose un examen des notions clés pour les traités sur le comportement, à savoir, celles de la *maniera* et de la *grazia*. Vu que les mêmes notions étaient incontournables dans le discours artistique, nous essayons de comprendre en quel rapport étaient les discours éthique et esthétique dans notre cas et quelles sont les conséquences de leur interaction. Notre but ainsi est de voir le processus d'esthétisation de l'éthique pour questionner finalement si cela a contribué à la transformation de l'idée du beau et de ces usages.

Summary

The present study aims to analyze a supposed dissociation between the beautiful and the good and the reversal of the tradition of *kalos kagathos* in courtly ethics of Italian Renaissance. In order to accomplish this analysis, the author offers an examination of key notions for discourses on courtly behavior of that time, namely, those of *maniera* and *grazia*. Since the same notions were also crucial for the artistic theory of the period, we try to understand the relationship between ethical and aesthetic discourses and to articulate the consequences of their interaction. Doing so, we are looking to describe the process of ethics' aestheticizing in order to finally question if and to what extent it contributed to the transformation of the idea of beauty and its use.

Mots-clés

grazia – *maniera* – Castiglione – Pontano – cour italienne du XVI^e siècle – théorie artistique de la Renaissance – néoplatonisme italien

Keywords

grazia – *maniera* – Castiglione – Pontano – XVIth century Italian court – Renaissance artistic theory – Italian neoplatonism

Mémoire de Master 2 en Histoire de la philosophie,
dirigé par M^{me} Marie-Dominique Couzinet

**Le tournant esthétique dans l'éthique de la cour de la Renaissance italienne
au XVI siècle**

Iuliia Nikitenko

Université Paris I Panthéon-Sorbonne,
UFR de Philosophie

Septembre 2021

TABLE DES MATIÈRES

<u>Introduction</u>	<u>3</u>
<u>1. Maniera dans l'éthique de la cour et le discours artistique : pratique, artificialisme et personnalité</u>	<u>9</u>
<u>2. Grâce: esthétisation de la société et instrumentalisation du plaisir</u>	<u>23</u>
2.1. Les significations du mot grazia et ses antécédents: χάρις , venustas	<u>25</u>
2.2. Le De sermone de Giovanni Pontano et les transformations de la grâce	<u>33</u>
<u>3 Apogée: grâce et sprezzatura de Castiglione; leggiadria de Della Casa - instrumentalisation du plaisir</u>	<u>40</u>
3.1. Aspect social de la grâce dans le milieu de la cour	<u>40</u>
3.2 Aspect esthétique de la grâce: la rhétorique et la théorie néoplatonicienne de l'amour et de la beauté	<u>49</u>
<u>Conclusion</u>	<u>76</u>

Introduction

«Ce n'est que depuis peu de temps que les hommes se consacrent à cette profession de la Courtisanerie, qui, pour ainsi dire, est réduite presque à un art et à une discipline, comme on le voit»¹ a écrit Baldassar Castiglione (1478-1529) dans le *proemio* écarté de l'édition définitive du *Courtisan* (Il libro del cortegiano, 1528). Trente ans après dans son traité de savoir-vivre *Galateo* (Il Galateo, ovvero de' costumi, 1558) Giovanni Della Casa (1503-1556) affirme qu' «être poli, agréable et d'une belle manière» est soit «une vertu, soit quelque chose de très semblable à la vertu»².

Ces deux ouvrages ont les représentations parfaites de la culture de ce cercle restreint de gens de la cour. L'ouvrage de Castiglione a connu un énorme succès. Il a été promptement traduit en latin et dans les principales langues européennes et a été réédité plusieurs fois. Uniquement la version originale a vu plus d'une quarantaine d'éditions avant la fin du XVI^e siècle. Certainement le succès du *Courtisan* s'explique par le fait que «l'Europe des cours s'est reconnue dans l'œuvre du gentilhomme mantouan».³ Le *Galateo* de Giovanni Della Casa publié trente ans après le *Courtisan* développe le même idéal d'un homme de la bonne société, mais dans un cadre moins élaboré philosophiquement. Cette dernière circonstance témoigne cependant que les idées de Castiglione ont été vraiment assimilées par le milieu auquel il s'était adressé. Le *Galateo* à son tour était la source d'inspiration pour les multiples traités sur le savoir-vivre et manuels de bonnes manières. Le titre même de cet ouvrage est entré dans la langue italienne pour désigner de belles manières.

Les deux ouvrages marquent approximativement les bornes chronologiques et géographiques dans lesquelles nous restons dans la présente étude. C'est pourquoi notre intérêt principal sera les textes italiens du XVI^e siècle. En outre, la citation de Castiglione montre qu'il y avait non seulement la classe distincte des hommes de la cour, mais que ce

1 Traduction française: Maria Teresa Ricci, « La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, p. 235. Texte italien: « Non è però forse mai per lo addietro, se non da non molto tempo in qua, fattasi tra gli uomini professione di questa Cortegiana, per dire così, e riduttasi quasi in arte e disciplina, come ora si vede? ». Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». Castiglione, *il Libro, la Storia*, Rome, Bulzoni, 2000, pp. 480-489; Baldassarre Castiglione, *Lettere del conte Baldessar Castiglione ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi. Volume primo [-secondo]*, In Padova, Comino, 1769, p. 193.

2 Giovanni Della Casa, *Il Galateo di messer Giovanni Della Casa, ovvero, Trattato de' costumi e modi: che si debbono tenere, o schifare nella comune conversazione*, Milano, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2011, 115 p.

3 Alain Pons, « Présentation de Baldassar Castiglione », in *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, p. II.

cercle restreint était en train de se définir ou redéfinir, autrement dit, que c'était le moment d'une prise de conscience pour ce groupe social. Nous supposons que la construction de son éthique faisait aussi partie de ce processus d'auto définition. Mais dans quel sens et pourquoi nous parlons de l'éthique de la cour? Quelle est cette éthique? Est-il légitime de traiter les ouvrages de Castiglione et de Della Casa parmi les expressions de cette éthique?

Si nous reprenons le point de vue partagé par les penseurs de l'époque restant fidèles à la tripartition de la philosophie morale instaurée par Aristote, nous verrons que le sujet principal d'éthique était le comportement d'un individu⁴. En outre, l'éthique vise à définir les conditions de la vie heureuse et accomplie et cherche les moyens qui pourraient les assurer.

Les traités de Castiglione et de Della Casa remplissent parfaitement ces conditions. Cependant il y a une nuance importante: il ne s'agit pas dans ses textes de l'homme dans sa généralité, mais d'un homme dans les conditions spécifiques, celles de la cour.

Une autre chose qui exige l'explication est la formule «tournant esthétique» dans notre titre. En quelle sens nous parlons de l'esthétique? Pourquoi nous supposons qu'il s'agit d'un tournant et de quelle sorte de tournant s'agit-il?

Les citations par lesquelles nous avons commencé notre recherche nous guident vers la réponse à ces questions qui est aussi liée à la spécificité des conditions de la vie de la cour. De belles manières requêtes du courtisan sont, d'une part, le résultat d'un art et d'une discipline, comme l'a souligné Castiglione. D'autre part, d'après Della Casa, elles sont égales ou pareilles à la vertu. Ainsi dans le contexte de la cour, la vertu comme catégorie traditionnelle de l'éthique acquiert une forme nouvelle. Une action pour être jugée vertueuse doit correspondre à ce qui est considéré comme louable dans la société.

Comme il était remarqué par Jean-Louis Fournel, XVI^e siècle est le moment où la cour réunit deux fonctions, celle du salon aristocratique et celle du conseil gouvernemental⁵. Par conséquent, la beauté, l'élégance de l'action accomplie obtiennent une grande importance et deviennent une condition de la louange et appréciation de l'action par la société.

Alors, d'une part, au milieu de la cour il y avait une mise en avant de la forme extérieure de l'action. Le discours artistique de l'époque, d'après Robert Klein, a été marqué

4 Charles B. Schmitt, Quentin Skinner et Eckhard Kessler, dir., *The Cambridge history of Renaissance philosophy*, Cambridge [England]; New York, Cambridge University Press, 1988, pp. 303-305.

5 Jean-Louis Fournel, « Savoir-vivre et savoir-faire dans le Livre du courtisan de Baldassar Castiglione (1528) : les aléas de la mondanité et de la politique », in *Transactions of the State Hermitage*, Saint-Pétersbourg, The State Hermitage Publishers, 2005, pp. 79- 87.

par un processus identique⁶. Par le discours artistique nous entendons ici le corpus de traités sur les arts particuliers, comme *L'Art d'édifier* (De re ædificatoria, 1485) de Leon Battista Alberti (1404-1472), les biographies des artistes avec une évaluation de leurs œuvres, comme *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, 1550) de Giorgio Vasari (1511-1574) et, enfin, les textes écrits par les artistes eux-mêmes. En suivant Robert Klein nous tenons ce discours pour une expression de la pratique artistique contemporaine.

Vu tout cela, il faut remarquer qu'il y a plusieurs difficultés qui se posent. Premièrement, une lecture parallèle de traités sur le comportement et le discours artistique. Il s'agit d'un problème de périodisation et de progressions variées des processus dans les différentes sphères de la culture. Nous sommes bien conscients que les ouvrages d'Alberti et Vasari ne peuvent pas illustrer le même phénomène de la pratique artistique, sinon dans son développement.

Deuxièmement, même si nous supposons que le comportement du courtisan a été vu comme l'art par les théoriciens, il faut rendre compte que l'idée de l'art à l'époque était différente de celle que nous avons aujourd'hui. La séparation des beaux-arts n'a pas été accomplie. Donc, la médecine où la navigation étaient appelées l'art au même titre que la peinture ou la musique.

Troisièmement, l'esthétique comme une discipline philosophique n'est née qu'à partir du XVIII^e siècle. À partir de la publication en 1750 d'*Aesthetica* par Alexander Gottlieb Baumgarten, l'esthétique devient «une théorie non de la beauté elle-même, mais du jugement qui prétend évaluer avec justesse la beauté, comme la laideur».⁷ Par conséquent nous ne pouvons appliquer le terme d'esthétique aux époques précédentes qu'anachroniquement et sous réserve. Cependant, l'accent mis sur le jugement et l'évaluation de la beauté était aussi distinct dans les traités de comportement. Il était essentiel pour le courtisan que ses belles manières soient reconnues comme telles.

Comme le montre Paul Oskar Kristeller, à l'époque il n'y avait pas de traités d'esthétique. À sa place il y avait les traités sur les arts particuliers qui portaient sur les moments techniques de l'art considéré ou bien les traités sur le beau comme tel. Ainsi l'art

6 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 149.

7 Jacques Darriulat, «Esthétique», in *Grand dictionnaire de la philosophie*, sous la dir. de Michel Blay, Paris, Larousse, CNRS éd., 2003, p. 385.

était vu depuis l'antiquité et Moyen Âge comme un métier, c'est-à-dire, plutôt d'un point de vue professionnel. En revanche, la beauté, par exemple chez Aquinas, n'a pas été associée avec les arts, mais était traitée dans le cadre de la métaphysique.⁸ Ainsi il y avait une distance entre les arts et ce que nous appelons les beaux-arts aujourd'hui, entre le discours sur l'art et sur la beauté, et entre ces deux types de discours et notre esthétique contemporaine.

C'est ces ruptures que nous tenterons de questionner dans notre étude à travers la lecture parallèle des traités du comportement, du discours de l'art et la philosophie néoplatonicienne de la beauté. Alors l'expression «tournant esthétique» dans notre titre d'une part représente un détour vers la perception et le jugement sur la beauté qui se manifeste dans l'éthique de la cour, d'autre part, une interpénétration de la tradition antique et médiévale de la pensée sur l'art, généralement aristotélicienne, et de la théorie du beau, généralement platonicienne, qui s'est accomplie dans l'éthique de la cour. Nous supposons que cette interpénétration marque un détournement de la tradition de *kalos kagathos* et réunit d'une autre façon le beau et le bien dans la figure du courtisan accompli.

Remarquons enfin, que le lien entre les arts de l'époque et le discours néoplatonicien était également depuis longtemps un sujet de discussion. Dans son ouvrage classique *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*⁹, André Chastel défend la thèse selon laquelle, à la fin de XV^e siècle le statut de l'art s'élève grâce à l'idée que l'artiste participe à la vérité supérieure. Selon lui, cette idée est issue de l'influence du néoplatonisme florentin. Anna Debenedetti, dans sa thèse inédite *Dans l'ancre des nymphes: études sur les rapports entre la pensée magique de Marsile Ficin et les premières théories de l'art à Florence au XV^e siècle*¹⁰, propose un point de vue alternatif. Selon elle, les coïncidences entre la théorie de l'art et les ouvrages de Ficin ne confirment pas l'influence de Ficin sur celle-ci, mais sont le résultat de leur contemporanéité ou plutôt de l'influence des théories de l'art sur Ficin et sa pensée magique.

En tout cas, que ce soit la pensée néoplatonicienne florentine qui ait influencé la théorie de l'art de XV^e siècle, ou l'inverse, ou que toutes les deux aient une certaine

8 Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, no. 4, 1951, p. 509.

9 André Chastel, *Art et humanisme à Florence : au temps de Laurent le Magnifique, études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

10 Ana Debenedetti, *Dans l'ancre des nymphes : études sur les rapports entre la pensée magique de Marsile Ficin et les premières théories de l'art à Florence au XV^e siècle*, Thèse de doctorat, Paris, EPHE, 10 janvier 2015.

similitude en étant les produits de la même épistémè dans le sens foucauldien, l'existence d'un lien entre eux semble certaine.

Un élève d'André Chastel, Robert Klein dans son ouvrage *L'esthétique de la technè*¹¹, examine les interactions entre les idées platoniciennes et aristotéliennes dans la théorie de l'art d'une période postérieure, notamment à l'art maniérisme (approximativement 1520-1580). Il montre qu'à partir du Moyen Âge l'idée de la technè aristotélienne dominait le discours de l'art, qui réunissait les arts qui deviendraient plus tard les arts libéraux et d'autres métiers. Plus tard, avec le processus de la «libération» des arts, l'influence des idées néoplatoniciennes sur ceux-ci devient plus remarquable. Toutefois, l'influence aristotélienne ne disparaît pas et l'idée de la technè se transforme dans le discours artistique dans l'idée de *maniera*. Au premier plan surgissent la subjectivité, l'importance de la forme extérieure de l'ouvrage et de l'expérience, l'originalité de concept artistique. Klein essaye de suivre ce développement, il remarque que plus tard cette quête de l'originalité qui souvent avait pour but d'étonner le spectateur et le goût pour la forme et l'illusion deviennent les traits caractéristiques de l'art baroque.

Nous voudrions appliquer la méthode de Klein à l'examen de l'éthique de la cour. En effet, les traits que Klein trouve dans l'activité artistique de l'époque sont aussi caractéristiques à l'activité du courtisan chez Castiglione et Della Casa. Conformément à cela, le cadre de notre étude sera fourni par les notions clés dans le domaine de l'éthique de la cour et celle du discours artistique, ces notions sont la *maniera* et la grâce.

Notre première partie sera donc consacrée à l'examen de la notion de la *maniera* dans son développement historique et son utilisation dans les domaines de l'art et du comportement. Cette analyse nous permettra de faire surgir les similarités et les divergences dans le traitement de ce terme et de ce qu'il signifie que nous allons examiner dans les parties postérieures. Nous allons voir que dans le domaine de l'art ainsi que dans l'éthique de la cour *maniera* suppose l'artificialité et transmissibilité et marque le revalorisation de la forme extérieure.

Dans la deuxième partie nous procédons par l'analyse de l'autre terme, celle de la grâce. La grâce, étant une notion clé pour l'éthique de la cour et le discours artistique de l'époque. Nous allons voir que, selon plusieurs auteurs, grâce qui devient une caractéristique indispensable d'une œuvre d'art et accompagnement fréquent de la *maniera*, a été repris par

11 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017.

les théoriciens de l'art de la théorie du comportement, notamment, du *Courtisan*. Comme dans le cas de *maniera* nous commençons par l'histoire de la notion et par l'examen de ses antécédents divers. Cela nous permettra d'établir la source de la grâce construite chez Castiglione et Della Casa. Nous allons voir que l'influence de la rhétorique il y avait très présent. Puis nous nous livrons à l'étude des vertus spécifiques de l'homme urbain dans *De sermone* de Giovanni Pontano (1426-1503), un ouvrage qui marque un stade transitoire et montre la transformation de l'éthique traditionnelle de l'action à l'éthique de la représentation qui atteint son épanouissement dans les ouvrages de Castiglione et Della Casa.

La dernière partie nous consacrerons à l'analyse de la grâce dans l'éthique de la cour. Pour montrer sa spécificité et les influences dont elle a subi, d'une part, de la rhétorique et la pensée aristotélicienne, d'autre part, de la théorie néoplatonicienne de la beauté, nous menons notre analyse d'une manière suivante. Comme nous supposons que la spécificité de la grâce dans l'éthique de la cour procède du contexte sociale de la cour. Nous allons explorer l'aspect social de la grâce et son rôle dans les rapports horizontaux et verticaux dont participe le courtisan. En deuxième temps nous allons rapprocher l'aspect «esthétique» de la grâce, c'est-à-dire, son rapport avec la construction et la perception des images. En effet, nous allons voir que chez Castiglione il y a deux sortes de grâce: une grâce artificialiste construite par le courtisan et une grâce naturelle ou divine aperçue par lui. Nous essayons de comprendre, si ces deux espèces de la grâce sont totalement distinctes ou bien si la réinterprétation de la théorie néoplatonicienne a marqué la grâce artificialiste et vice versa.

1. *Maniera* dans l'éthique de la cour et le discours artistique : pratique, artificialisme et personnalité

Dans cette partie nous essayons de vérifier l'hypothèse selon laquelle il y a eu une mise en valeur contemporaine de l'individualité et de l'artificialité dans les pratiques artistiques et comportementales. Nous supposons que cela confirme la mise au premier plan de la *maniera* dans la pratique artistique. Cette notion polyvalente qui désignait en même temps un procédé dans le sens technique, l'objet du jugement sur l'art d'un maître et l'artifice transférait l'accent de la théorie critique, de *quoi* à *comment*, c'est-à-dire du contenu à la forme de l'œuvre. Liana Cheney parle d'un décalage entre la forme et le contenu, caractéristique du *Mannerist art*, qu'elle explique par l'artificialité de la forme et par l'ambiguïté du contenu.¹²

Ce terme, comme nous allons le voir, était aussi appliqué au comportement des hommes et leur mode de vie. Est-ce une pure coïncidence si la notion de *maniera* a obtenu à cette époque une attention tellement significative? Pouvons-nous dire que dans le comportement du courtisan, l'accent est aussi passé de ce qu'il fait à de quelle façon il le fait ? Enfin, nous nous demanderons, à quel point la manière dans l'éthique de la cour exprimait les mêmes qualités que la *maniera* dans la théorie contemporaine de l'art.

Pour nous fournir un cadre de lecture, nous allons utiliser les observations faites par Robert Klein sur les processus qui est à l'œuvre dans la théorie artistique de l'époque. Klein remarque que à la fin de la Renaissance il y a eu une mise en valeur progressive de la *cosa mentale*, c'est-à-dire que l'idée et l'invention devient plus importante que le travail manuel et la pratique (*usanza, pratica*). Or dans la pratique de collaboration du maître avec ses élèves, l'invention peut être empruntée, elle est considérée comme une chose impersonnelle. En revanche, l'œuvre du peintre est appréciée non pas pour son invention, mais pour son style individuel et personnel, la manière d'exécution¹³. Ainsi au début du XVI^e siècle la manière (*maniera*) acquiert une valeur esthétique.

12 Liana D.G. Cheney, dir., *Readings in Italian Mannerism*, New York, NY, Lang, 2004, p. 6.

13 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 148.

Klein appelle *maniera* «une frontière entre l'*ingegno* et le travail manuel de l'artiste»¹⁴. Ainsi la notion de *maniera* est liée à la fois à la valeur de l'art-fabrication, à une personnalité artistique (*ingegno* manuel) et à la conception de l'art en général. Ce qui est caractéristique de l'avènement de la *maniera*, c'est la valorisation de mode d'exécution qui dès ce moment-là devient l'objet principal du jugement esthétique. Autrement dit, dans un tel jugement le *comment*, le mode d'exécution, devient plus important que le *quoi*, ou le sujet, le contenu, la valeur morale de l'ouvrage.

Au début du XVI^e siècle la plupart des artistes italiens, constate Klein, avaient consciemment cultivé la singularité de leur style individuel, à l'exception de Léonard qui restait fidèle à l'universalisme quattrocentesque. Par ailleurs, Klein affirme que l'évolution de la *maniera* montre «une connexion étroite et régulière entre la transformation d'un *modus* en sujet et l'idée d'artifice»¹⁵. Il renvoie à *Idea* de Panofsky¹⁶ où celui-là cite la lettre de Michele Giustiniani¹⁷ publiée originellement en 1675¹⁸ en se référant au *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture (Raccolta di lettere sulla pittura scultura et architettura)* de Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775)¹⁹. Giustiniani distingue une façon de peindre « *di maniera* » ce qui suppose que le peintre, «*grâce à sa longue pratique du dessin et de couleur, représente dans sa peinture ce qu'il a dans son imagination (fantasia), en se réglant sur cette imagination même et sans utiliser aucune modèle* »²⁰. Il y a quelques points importants dans cette définition. Premièrement, la *maniera* est le résultat d'une pratique mais cette pratique libère le peintre de la nécessité de suivre la nature, le détache d'elle et permet d'aller de l'avant par son imagination. Autrement dit, la *maniera* représente dans cette définition une force libératrice de la pratique qui en se fondant sur l'imitation de la nature permet de s'en détacher, ce qui est à la fois hors de la théorie aristotélicienne de l'imitation de

14 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 149.

15 *Ibid.*, p. 150.

16 Erwin Panofsky, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, [Paris], Gallimard, 2015, pp. 249-250, n. 244.

17 Michele Giustiniani, *Lettere memorabili dell'abbate Michele Giustiniani, patritio genouese, de' signori di Scio, e d'altri.*, vol. 3 / 3, In Roma, Per il Tinassi, 1675, p. 422.

18 Nous pensons nécessaire d'attirer l'attention à la date du texte, parce que ici Klein confirme ses observations sur la *maniera* au XVI^e siècle par la référence à un texte du siècle suivant. Cependant cette référence peut nous montrer la signification obtenue par *maniera* à la fin de son évolution au XVI^e siècle.

19 Giovanni Gaetano Bottari et Luigi Crespi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura : scritte da' più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal secolo XV. al XVII.*, Roma, Barbiellini, 1768, p. 250.

20 Erwin Panofsky, *Op.cit.*, pp. 249-250, n. 244.

la nature et hors de la théorie platonicienne de l'imagination créatrice telle qu'on la trouve notamment dans le *Commentaire sur le Banquet* de Ficin.

Selon une étude de l'histoire du terme menée par Marco Treves, au début de son évolution *manieries* étaient synonyme de *genus* et *species*²¹. Marco Treves montre que dans ce sens *maniera* (ou *manieries*) est utilisé par Pierre Abélard, Saint Bernard et Ugucione da Pisa. Pour ces trois auteurs, *maniera* indique un groupe de même origine ou comprenant des choses caractérisées par les mêmes propriétés.²²

Cependant assez tôt est apparue une distinction entre *maneries* et *modus* d'une part et *genus* et *species* d'autre part, puisque, conformément aux idées aristotéliennes, l'art était considéré comme un devenir défini par des types de processus plutôt que comme une essence, classée par types d'objets existants.²³ Klein suppose que cette distinction s'est articulée sous l'influence des langues vulgaires où *maynere* et *maniera* signifient dès le XIII^e siècle une conduite humaine. C'est à partir de cette signification que *manieries* se rapproche de *modus*²⁴.

Selon Lynette, nous pouvons trouver l'une des premières occurrences de *maniera* au sens de *modus* dans la théorie de l'art, dans le *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (1360-1440). Dans le livre XXVII de ce traité, Cennini conseille à un artiste de développer sa propre manière (*un maniera propria per te*).²⁵ Giovanni Boccace aussi utilise *maniera* pour désigner un mode ou façon dans son *Décameron* (Nouvelle 7 de la 2^e journée) quand il parle de danses : « voyant quelques femmes danser à la mode (*guisa*) de Mayorque, elle dansa à la mode (*maniera*) d'Alexandrie »²⁶.

Dans les *Commentaires* de Ghiberti, la *maniera* désigne une façon de faire par rapport à l'art propre à un peuple. Dans son avis sur Pietro Cavallini, Ghiberti remarque que ce peintre a conservé un peu d'une manière antique ou grecque (*tienne un pocco della maniera*

21 Marco Treves, « Maniera : the history of a word », *Marsyas*, vol. 1, 1941, pp. 69-84, cité par Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 150.

22 Marco Treves, « Maniera : the history of a word », *Marsyas*, vol. 1, 1941, p. 82, cité dans Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 168, n. 41.

23 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 150.

24 Ibid., p. 151.

25 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o trattato della pittura*, Firenze, Felice le Monnier, 1859, p. 16-17.

26 Boccace, *Le Décaméron*, trad. par Francisque Reynard, Paris, Charpentier, 1884, p. 103; Giovanni Boccaccio, *Il decameron*, a cura di Aldo F. Massera, vol. 1 / 2, Bari, Laterza, 1927, p. 127.

antica cioè Greca)²⁷ ou dénote une manière grecque (*maniera greca*) de Duccio²⁸. Par ailleurs, dans le *Traité d'architecture* d'Antonio Filarete, la *maniera* se rapproche du mode (*modo*), de la pratique (*pratica*), de l'usage (*usanza*) : « Je loue ceux qui suivent la pratique et la manière ancienne, et je bénis l'âme de Filippo Brunelleschi, un citoyen florentin, architecte célèbre et très digne, imitateur subtil de Dédale qui a ressuscité cette ancienne manière de construction dans notre ville de Florence, qui aujourd'hui n'est utilisé d'aucune autre manière, sauf à l'ancienne, aussi bien dans les bâtiments d'église que dans les bâtiments publics et privés »²⁹.

Finalement, chez Vasari³⁰ *maniera* devient une vraie notion esthétique qui indique le style (bon ou mauvais, personnel, national ou régional, historique, d'une école, d'un maître) aussi bien qu'une technique. Vasari l'utilise comme un mode de faire (*il modo di fare*), *il fare, gli andare, il modo del'operare, il modo di dipingere*.³¹

Nous voyons ainsi que la *maniera* était d'abord au Moyen Âge un synonyme de genre ou d'espèce, plus précisément, qu'elle désignait un ensemble de qualités attribuées. Dans ce sens de l'ensemble des qualités, la *maniera* s'est appliquée plus tard à la conduite humaine pour développer la signification d'un *modus* ou d'un mode de devenir, et surtout un mode de devenir « par art ».

En considération de cela, une question se pose: pourquoi ce terme général, synonyme de *modus*, en est arrivé à signifier un devenir « par art » ou une conduite humaine apprise (conforme aux règles ou conventions), polie et donc artificielle ? Selon Klein, l'idée d'artifice est suggérée tout simplement par le fait que la *maniera* est considérée en tant que manière

27 Lorenzo Ghiberti, Julius von Schlosser. *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii) zum ersten male nach der handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz vollständig hrsg. und erläutert von Julius von Schlosser*. Berlin: J. Bard, 1912, p. 39.

28 Ibid., p. 43.

29 « Lodo ben quegli che seguitano la pratica e maniera antica, e benedico l'anima di Filippo di ser Brunellesco, cittadino fiorentino, famoso e degnissimo architetto e sottilissimo imitatore di Dedalo il quale risuscitò nella città nostra di Firenze questo modo antico dello edificare, per modo che oggi di in altra maniera non s'usa se none all'antica, tanto in edifici di chiese, quanto ne' pubblici e privati casamenti. E che vero sia, se vedete che cittadini privati che faccino fare o casa, o chiesa, tutti a quella usanza corrono; intra gli altri una casa fatta in via contrada nuovamente, la qual via si chiama la Vigna, tutta la facciata dinanzi composta di pietre lavorate, e tutta fatta al modo antico ». Filarete, « Trattato di architettura », *Biblioteca Italiana*, 2003, <<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000307/bibit000307.xml>>, consulté le 24 juin 2021.

30 Pour l'utilisation de *maniera* chez Vasari Cf. Freeman, John G., *The maniera of Vasari*, London, Westbury, 1867.

31 Lynette M. F. Bosch, *Mannerism, spirituality and cognition: the art of enargeia*, London ; New York, Routledge, 2020, p. 73.

tout court. L'accent sur le *comment* d'un processus témoigne de sa définalisation et de son esthétisation. Une conduite humaine envisagée sous cet angle devrait être évaluée non pas par son efficacité, mais par sa forme, autrement dit, par son agrément pour le spectateur. Apprécier l'exécution ou une forme indépendamment de son contenu, y compris de son niveau de ressemblance et de son utilité morale, c'est s'attacher à l'apparence.³²

Finalement, Robert Klein remarque que avec le temps la notion de *maniera* se transforme d'un procédé technique et un savoir-faire en un procédé étroitement associé à l'artisan. Il est possible de dire que à travers cela une fusion entre l'homme et son style se manifeste. Au lieu de la *maniera* que l'on emploie apparaît la *maniera* que l'on a, qui devient une caractéristique de l'artiste³³. Tout cela témoigne, selon Klein, d'un passage du *modus-technique* au *modus-style*³⁴.

Klein propose encore une autre approche de l'évolution du terme de *maniera* où il distingue trois tendances majeures. La première engendre la *maniera* comme une pratique, la deuxième est liée à l'idéalisme intellectualiste, et la troisième au subjectivisme baroque³⁵.

Nous avons vu que chez les théoriciens du XV^e siècle, *usanza, modo, pratica* étaient souvent synonymes de *maniera*. Klein constate le développement d'une attitude critique à l'égard de la routine artistique. En référence à Aristote (*tribê, sunêtheía*), il souligne que chez le Stagirite, la routine était aussi opposée à l'art. Conformément à cela, l' *usanza*, de terme neutre, devient un terme opposé à l'art. Plus tard, la *maniera* se transforme en acquis assimilé et librement utilisé³⁶. Ainsi, la *maniera* suppose la virtuosité, la capacité d'improvisation. Cette appréciation sur la spontanéité, au moins sur son apparence, se trouve aussi dans le *Courtisan* de Castiglione. Nous développerons ce point dans une sous-partie suivante, dédiée à l'influence de la grâce sur la *maniera*. L'appréciation de la *maniera* dans le sens technique marque, selon Klein, un retour aux principes médiévaux sous l'aspect théorique, car la qualité suprême et la condition de cette facilité est la pratique³⁷. Or c'est justement l'exigence de cette facilité qui distingue la fabrication et l'*usanza* médiévales de l'artificialisme supposé par la

32 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 151.

33 Ibid., p. 152.

34 Ibid., p. 153.

35 Ibid.

36 Ibid., p. 154.

37 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVI^e siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 154.

maniera du XVI^e siècle.

La deuxième tendance dans le développement du terme *maniera* conduit à l'idée de norme et de beauté idéale. La *maniera* signifiant une procédé formel devait être enseigné et transmissible ; par ailleurs, dans le cadre d'une doctrine artificialiste, bien qu'elle ne s'oppose pas à l'imitation fidèle de la nature, elle lui est étrangère³⁸. Vers le temps où le terme de *maniera* commence à être utilisé tout court, elle est toujours susceptible d'enseignement et consiste en une « idéalisation » de la nature. On l'apprend en faisant comme Zeuxis, c'est-à-dire, en choisissant les parties les plus belles des choses ou, comme c'était dans le cas de Zeuxis, d'êtres réels³⁹. Si, selon Cennini, pour acquérir une bonne manière propre, il fallait choisir et imiter un bon maître, selon Vasari, il faut choisir et imiter les meilleures parties de la nature. Nous pouvons trouver la même idée dans la lettre de Raphaël à Castiglione. Alors, une tendance idéaliste dans l'évolution de la *maniera* représente une recherche de la *maniera* parfaite, qui cueille le meilleur de la nature et l'améliore encore par l'imagination (*fantasia*)⁴⁰.

La troisième ligne d'évolution a contribué au développement du lien entre la *maniera* et la notion de personnalité et de style personnel. Par exemple, chez Cennini, il y a l'idée que chaque maître a sa *maniera*, mais elle est imitable et transmissible. En outre, Léonard avait une attitude négative envers la *maniera*, précisément parce qu'elle était un obstacle à l'universalité. D'après Klein, nous pouvons trouver un témoignage de véritable association entre la *maniera* et le style personnel chez Lancelotti (1509). Avant 1550, chez Francisco de Hollanda et Donni, nous trouvons déjà une esthétique d'expression personnelle, selon laquelle les différences du style n'impliquent pas forcément des différences de valeur⁴¹.

Selon la conclusion de Klein, l'évolution de la signification de la *maniera* et des attitudes envers ce concept a pour conséquence que l'art s'identifie à la *maniera*. La *Maniera* comme expression d'« artificialisme libérale » supposait d'une part, essentiellement d'être le résultat d'une opération humaine (côté artificialiste), d'autre part, il s'agissait d'une opération qui n'était pas une procédé mécanique, comme c'était le cas au Moyen Âge, mais plutôt une expression de l'individualité de l'artiste.

38 Ibid., p. 155.

39 Il y a plusieurs occurrences de ce sujet. Par exemple, chez Vasari (IV, 8.); chez Castiglione aussi (I, 53)

40 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 156.

41 Ibid., p. 157.

Nous avons vu qu'au XIII^e siècle, la *maniera* commence à signifier la conduite humaine, un mode d'action. Regardons maintenant quelle signification la notion de *maniera* avait dans le *Courtisan* (1528) de Baldassar Castiglione et le *Galatéo* (1558) de Giovanni della Casa. Nous voyons que dans ces textes *maniera* peut aussi signifier premièrement, une sorte ou une espèce, deuxièmement, un mode d'agir et, troisièmement, un ensemble de procédés et de traits qui caractérisent une personne. Ensuite nous essayons de voir si les tendances distinguées par Klein dans la *maniera* artistique sont aussi présentes dans la *maniera* instituée par nos auteurs.

Nous pouvons voir que *maniera* dans le sens du genre est toujours présente chez Castiglione, par exemple quand dans le chapitre 48 du Livre II il parle de trois sortes de facéties (*tre maniere*)⁴². Il faut toutefois remarquer, que *maniera* ici peut être comparé au *genus discendi*, qui a donné les genres littéraires et se rapproche de la notion de style. Un autre exemple se trouve dans la discussion sur la femme de la cour (III, 59) où le seigneur Magnifique en faisant la description des différents types des femmes dit qu' « *il y a au monde diverses sortes de beauté* » (*diverse maniera di bellezza*).⁴³ Comme nous pouvons le voir d'après les descriptions données par le Magnifique, la beauté dans ce cas comprend moins l'apparence physique que des types de comportement, délibérés ou non. Dès lors, une *maniera* distingue le résultat de l'activité, mais comme appartenant à une classe, ce n'est pas une manière personnelle, mais une manière type, qui marque l'appartenance à un certain type de personnes.

Nous trouvons aussi des exemples de la *maniera* utilisée dans le sens de mode d'agir. Dans ce cas, *maniera* est synonyme de *mode*. Ainsi le Comte déclare : « *Mais le tout consiste, a mon avis, à dire les choses de manière (modo) qu'il semble qu'on n'en parle pas de façon intentionnelle ... mais pas de la façon des bravaches, (non di quella maniera che fanno questi bravi), qui ouvrent sa bouche et parlent sans réfléchir* ». Ici la *maniera* est une façon de parler, notamment, une façon propre à un certain type des gens⁴⁴. Par rapport au prince il y a « *une bonne manière de caresser (bona maniera d'accarezzare) avec discernement ses sujets et les étrangers* »⁴⁵. C'est encore une façon d'accomplir une action. Il

42 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (1580), présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 169.

43 Ibid., p. 301.

44 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (1580), présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 44.

45 Ibid., p. 361.

fallait à un bon prince non seulement caresser les sujets, mais le faire de la bonne manière. En outre, dans ce sens de mode, nous trouvons chez Castiglione les *maniere* tout court. C'est dans le chapitre 40 du Livre IV où le seigneur Ottaviano, en montrant des fautes que peut commettre un prince, dresse l'image d'un prince qui « *pour être considéré comme éloquent, se lance dans mille étranges manières (entra in mille strane maniere) et détours interminables de paroles affectées* ». ⁴⁶ Dans cet exemple, ce n'est pas la *maniera* de quelque chose, mais une *maniera* tout court ou une manière de faire. Remarquons aussi que chez Castiglione, une *maniera* définit soit le comportement, soit la parole de l'homme.

Un autre exemple où il s'agit d'une manière de parler se trouve dans le débat entre Gasparo Pallavicino et messire Fédérico (I, 30). Messire Fédérico défend la diversité des usages. Il dit : « *les coutumes (le consuetudini) sont fort diverses, et il n'y a pas de cité en Italie qui n'ait une manière de parler (maniera di parlar) différente de toutes les autres* ». ⁴⁷ Cet exemple témoigne d'une similitude entre les coutumes et la *maniera*. Nous pouvons donc supposer qu'elle aussi, comme les coutumes, est produite par l'usage. Bien que dans cet exemple la *maniera* signifie toujours une façon d'agir, dans le cas de parler, nous voyons que le rapprochement entre la *maniera* et les coutumes est d'autant plus significatif.

Un dernier exemple est issu de la description de la dame de la cour : « *elle se montrera éloignée de toute grossièreté, mais avec une manière de bonté telle (con tal maniera di bontà) qu'on l'estime aussi pudique, prudente et humaine, que plaisante, subtile et discrète ; c'est pourquoi il lui faudra garder une mesure difficile à tenir et qui est pour ainsi dire composée de choses contraires, et arriver précisément jusqu'à certaines limites sans les dépasser* » ⁴⁸. Ici la *maniera* signifie aussi le genre du comportement. Dans le même temps, elle réunit le sens de type et de mode d'action défini par une qualité.

Enfin, dans le *Courtisan* la *maniera* se présente différemment comme expression d'un mode de vie, d'un comportement par lequel un individu s'exprime. Parfois cette *maniera* s'utilise comme synonyme de coutume. Nous pouvons nous demander alors à quel point cette manière est consciente, acquise par habitude ou entraînement. Nous allons voir ce troisième groupe d'exemples pour examiner ensuite les relations avec des tendances caractéristiques de la *maniera* artistique.

46 Ibid., p. 367.

47 Ibid., p. 62.

48 Ibid., p. 236.

Comme nous l'avons dit, si une *maniera*-procédé était un synonyme de *modo*, la *maniera*-mode-de-vivre se rapproche plutôt de la notion de coutume. Notre premier exemple se situe au début du Livre II (II, 1). Castiglione remarque qu'il y a une erreur commune aux vieillards : « *c'est que presque tous louent le temps passé et blâment le présent, en méprisant nos actions et nos manières de faire (modi nostri), et tout ce qu'ils ne faisaient point dans leur jeunesse. Ils affirment aussi que toute bonne coutume et toute bonne manière de vivre (ogni bon costume e bona maniera di vivere), toute vertu, et, en somme toute chose, vont toujours de mal en pis* »⁴⁹.

Nous trouvons une autre similitude dans le discours de Pietro Bembo (IV, 62) qui parle des sentiments excités dans l'âme d'un vieux courtisan par la présence de « *la gracieuse figure d'une belle femme ... , accompagnée d'élégantes et courtoises manières (leggiadri costumi e gentil maniere) ...* »⁵⁰. Finalement, dans l'exemple suivant nous retrouvons la *maniera* comme mode d'agir. Notamment, le mode est ici utilisé dans un sens plus technique, il désigne une modalité de l'action concrète, tandis qu'une *maniera* est un mode d'action plus général qui comprend toutes ces actions souhaitables et louables. « *C'est pourquoi parler peu, faire beaucoup, ne pas se louer soi-même de ses œuvres louables, en les dissimulant de bonne façon (di bon modo), accroît l'une et l'autre vertu chez une personne qui sait user de cette manière (questa maniera) avec discrétion ; et il en va de même de toutes autres bonnes qualités* »⁵¹. (II, 7)

Une comparaison entre les tendances trouvées par Klein dans le développement de la *maniera* de la théorie artistique et cette notion chez Castiglione nous montre qu'il y a non seulement des ressemblances, mais aussi des différences significatives.

Commençons par le lien entre la personnalité et la *maniera*. Dans le *Courtisan*, la *maniera*, bien que dans le dernier sens de comportement comme une belle manière de vivre, exprime une personne dans sa totalité, elle n'est pas individuelle. C'est plutôt un type de comportement, synonyme de coutume. Ce qui est recherché n'est pas une manière individuelle qui exprimerait plus pleinement l'individualité. Par contre, une manière recherchée est plutôt idéale et universelle. Il semble que c'est par cette recherche même que la présence d'une règle impersonnelle est supposée. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une

49 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (1580), présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 105.

50 Ibid., p. 391.

51 Ibid, p. 115.

maniera dans le sens de la mode ou de la coutume. Dans sa réalisation la plus parfaite, elle ne dépend pas de la nature supposée de l'individu, mais plutôt des circonstances, car dans plusieurs exemples, une bonne manière est liée à une médiété, à une mesure. Le caractère impersonnel de la *maniera* chez Castiglione nous mène au problème de la beauté idéale, soulevé par Klein en lien avec la *maniera* artistique. Comme nous l'avons dit, *maniera*-coutume chez Castiglione n'est pas une expression de la nature d'un individu, de ce qui le distingue des autres, c'est plutôt une imitation de l'idéal commun aux membres de la société, appliqué dans chaque cas à la situation concrète.

Le thème de l'union des parties les plus parfaites de ce que propose la nature est aussi présent dans le *Courtisan*. De plus, c'est la méthode de conversion exposée par Pietro Bembo dans le Livre IV (IV, 67) où il recommande à l'amant de sortir de son appréciation des limites d'un seul corps et d'ajouter à l'image de sa bien-aimée « *tant d'ornements, qu'en mettant toutes les beautés ensemble, il obtiendra un concept universel et ramènera la multitude de celles-si à l'unité d'une seule qui se répand en général sur la nature humaine* »⁵². Mais dans le sens de nos exemples, la *maniera* est plutôt un choix de médiété, d'une bonne mesure dans des circonstances données.

Cependant, une *maniera* dans sa dimension universelle suppose une artificialité. D'une part, c'est l'idée de transmissibilité des coutumes et le fait que de belles coutumes, selon Castiglione, peuvent être acquises par la pratique et l'habitude. En outre, dans plusieurs exemples, nous avons vu que l'action liée à la *maniera* n'est jamais spontanée et involontaire, mais par contre, délibérée. D'autre part, c'est la dimension sociale de la *maniera*-coutume qui nous mène dans ce sens. En vérité, ce n'est pas tellement la raison individuelle qui définit quelle manière il faut adopter. Contrairement à ce que nous avons trouvé dans l'analyse de Klein, dans le domaine des mœurs, le rôle définitif est attribué à l'opinion publique. D'ailleurs, John Shearman dans son ouvrage sur l'art maniériste remarque un intérêt sans précédent à la réaction du public sur l'oeuvre d'art⁵³. La même préoccupation de la réaction d'autrui est caractéristique, comme nous verrons, du discours de Castiglione et de Della Casa. Cette importance de l'impression faite sur le spectateur pour l'éthique de la cour va à l'encontre d'une autre tendance remarquée par Klein dans l'art de la *maniera* dont il s'agit dans la définitivité de l'oeuvre d'art. Avec la *maniera* de la cour c'est le contraire. Elle est distinctement instrumentalisée. Précisément, le but de la belle conduite du courtisan est la

52 Ibid., p. 397.

53 John K. G. Shearman, *Mannerism*, London, Penguin Books, 1990, p. 44.

bienveillance du prince et de ses pairs.

Nous pouvons voir l'évolution de la notion de *maniera* dans le discours sur le comportement en nous référant au *Galateo* de Giovanni Della Casa, publié pour la première fois en 1558, trente ans après le *Courtisan*.

Il est remarquable que dans le *Galateo* la *maniera* est utilisée dans la plupart des cas dans le sens de mode de comportement. Uniquement trois occurrences sur vingt vont dans le sens de l'espèce. Par ailleurs, la dimension sociale et instrumentale est encore plus présente dans le texte de Della Casa. À plusieurs reprises il y a l'idée selon laquelle le but des belles manières est d'être agréable aux autres membres de la société. Par ailleurs, de belles manières, selon Della Casa, peuvent servir à se promouvoir dans la société, et si elles ne sont pas les vertus, elles augmentent la valeur de ces dernières.

Au début du chapitre I du *Galateo*⁵⁴ nous lisons : *c'est-à-dire <je commencerai par> ce que je crois qu'il convient de faire pour pouvoir, en communiquant et en ayant les rapports avec les gens, être poli, agréable et d'une belle manière; ce qui est pourtant soit une vertu, soit quelque chose de très semblable à la vertu: et, de même qu'être libéral ou constant ou magnanime est en soi sans doute plus louable et plus grand que d'être avenant et poli, néanmoins peut-être que la douceur des coutumes, convenance des usages, de manières et des paroles profitent à leurs propriétaires tout autant que la grandeur d'âme et la sûreté.*⁵⁵

Plus loin dans ce chapitre Della Casa confirme que les manières gracieuses peuvent être un instrument de promotion dans la société: *et il pourrait, s'il avait raison de le faire, en nommer plusieurs, qui, étant de peu d'estime, cependant, ont été et sont néanmoins*

54 La traduction des citations de *Galateo*: Iu.N. Outre l'édition du texte original mentionnée en haut, sont utilisées: 1) Giovanni Della Casa, *Galateo, or, The rules of polite behavior*, Edited and translated by M.F. Rusnak, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 2013; 2) Giovanni Della Casa, *Le Galathée, ou la Manière et fasson comme le gentilhomme se doit gouverner en toute compagnie, traduit d'italien en françois par Jean Du Peyrat...*, Paris, J. Kerver, 1562 (accessible sur google books: shorturl.at/hrIX1); 3) Giovanni Della Casa, *Le Galatée, premièrement composé en italien par J. de la Case ; et depuis mis en françois, latin, allemand et espagnol...*, Montbéliard, par J. Feuillet, 1615 (accessible sur gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k744474>)

55 Giovanni Della Casa, *Il Galateo di messer Giovanni Della Casa, overo, Trattato de' costumi e modi: che si debbono tenere, ò schifare nella comune conversazione*, Milano, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2011, 115 p. Texte original: *cioè quello che io stimo che si convenga di fare per potere, in comunicando ed in usando con le genti, essere costumato e piacevole e di bella maniera; il che nondimeno è o virtù o cosa molto a virtù somigliante: e, comeché l'esser liberale o constante o magnanimo sia per sé senza alcun fallo più laudabil cosa e maggiore che non è l'essere avenente e costumato, nondimeno forse che la dolcezza de' costumi e la convenevolezza de' modi e delle maniere e delle parole giovano non meno a' possessori di esse che la grandezza dell'animo e la sicurezza.*

*grandement appréciés seulement en raison de leur manière agréable et gracieuse.*⁵⁶
L'appréciation par la société est en même temps la fin et le but de la manière : *Pour cette raison, nul ne peut douter que pour celui qui est disposé à vivre non pas dans la solitude ou les ermitages, mais dans les villes et parmi les hommes, c'est très utile de savoir être gracieux et agréable dans ses coutumes et ses manières.*⁵⁷

Chez Della Casa une *maniera*-coutume est omniprésente. En comparaison de la *maniera* que nous trouvons chez Castiglione elle vise encore plus expressément le plaisir d'autrui. Ce n'est pas l'étonnement que peut provoquer l'apparente facilité d'un geste élégant, c'est surtout le plaisir d'autrui qui est le but de la *maniera* : *Par conséquent, puisque nos manières sont alors délicieuses quand nous avons égard aux autres et non à notre plaisir, si nous cherchons quelles sont ces choses qui plaisent généralement le plus aux hommes et celles qui les ennuient, nous pourrions facilement trouver quelles sont les modes de vie qu'il faut fuir et qui doivent être élus.*⁵⁸

Les citations de Della Casa montrent un développement du terme de *maniera* et découvrent les pistes de réflexion suivantes. Nous voyons que Della Casa rapproche une belle manière de la vertu. Mais ce rapprochement se base sur le profit apporté par l'un et l'autre. Cependant il est sensible au danger de la belle manière et du plaisir qu'elles engendrent, car ainsi la beauté de manières ne manifeste pas nécessairement la bonté intérieure de l'homme et peut servir d'instrument pour la promotion des indignes. Par ailleurs, nous voyons que outre être belle et agréable les manières doivent être gracieuses.

Nous voyons que chez Della Casa le plaisir joue un rôle important. Le plaisir ou le déplaisir éprouvé par autrui est le moyen de juger si la *maniera* est vraiment belle. En outre, nous avons vu que la valorisation de la forme extérieure de comportement ne mène pas à définalisation comme c'est le cas avec l'œuvre d'art, au contraire, les belles manières sont instrumentalisées. Elles ne sont pas tellement une expression de la personnalité de celui qui les montre, mais d'un idéal formé à partir des exigences de la société. La vie «*nelle città*» qui

56 Giovanni Della Casa, *Op. cit.*, p. 30. Texte original: *e potre'ti, s'egli stesse bene di farlo, nominare di molti, i quali, essendo per altro di poca stima, sono stati e tuttavia sono apprezzati assai per cagion della loro piacevole e graziosa maniera solamente.*

57 Ibid. Texte original: *Per la qual cosa niuno può dubitare che a chiunque si dispone di vivere non per solitudini o ne' romitorii, ma nelle città e tra gli uomini, non sia utilissima cosa il sapere essere ne' suoi costumi e nelle sue maniere grazioso e piacevole.*

58 Giovanni Della Casa, *Op. cit.*, p. 32. Texte original: *Adunque, conciosiaché le nostre maniere sieno allora dilettevoli quando noi abbiamo riguardo all'altrui e non al nostro diletto, se noi investigheremo quali sono quelle cose che dilettono generalmente il più degli uomini e quali quelle che noiano, potremo agevolmente trovare quali modi siano da schifarsi nel vivere con esso loro e quali siano da eleggersi.*

exige les belles manières nous faire penser à l'*urbanitas* de Giovanni Pontano, dont l'analyse est à suivre. En outre, ce «*nelle città*» peut signifier non seulement la vie dans la société urbaine, mais dans la cité, dans la structure hiérarchique de ceux qui la régissent.

Les citations montrent aussi que l'artificialité de la *maniera* est supposée par le genre même de traités de Castiglione et encore plus clairement par celui de Della Casa. Les manuels de belles manières supposent la possibilité de les acquérir. De plus, cela est aussi confirmé par l'attitude vers le plaisir chez Della Casa, car se détacher de son plaisir propre afin d'être plaisant pour autrui n'est pas naturel à l'homme.

L'examen de l'évolution de la *maniera*, cette notion cruciale pour la théorie artistique de l'époque aussi bien que pour la pratique comportementale, nous fournit plusieurs pistes de réflexion. Nous pouvons comparer les trois tendances remarqués par Robert Klein dans le développement de la *maniera* artistique, à savoir, 1) le côté pratique de la *maniera* et sa transmissibilité par l'apprentissage; 2) les rapports entre la *maniera* et la nature qu'elle imite pour se libérer d'elle et qu'elle améliore; 3) le subjectivisme de la *maniera* qui exprime l'individualité de l'artiste. D'une façon un peu paradoxale, deux de ces trois points sont aussi présents dans l'éthique de la cour. La *maniera* du courtisan est aussi un savoir-faire acquis par l'apprentissage et par l'habitude. En outre, elle permet d'atteindre une sorte de perfection inaccessible par la nature toute seule. Cependant, nous devons constater que dans le domaine du comportement, la *maniera* ne porte pas cette marque de l'individualité qu'elle acquiert dans la pratique artistique. Par contre, les belles manières de Castiglione et Della Casa visent plutôt une conformité à une règle impersonnelle que l'expression de la personnalité de l'agent. Ce qui est contingent dans le cas de la *maniera* dans le comportement d'un courtisan, ce sont les circonstances auxquelles la *maniera* doit fournir une réaction pertinente.

Outre ces trois moments, nous voudrions attirer l'attention sur le fait que dans la pratique artistique, la mise en avant de l'aspect formel a définitivement cette pratique et en même temps a donné de l'importance à l'agrément donnée au spectateur. Comme nous l'avons vu, l'agrément du spectateur est aussi essentiel pour les belles manières dans le milieu de la cour. Mais ce plaisir n'est pas désintéressé. Il est un moyen d'influence. Notamment, dans les relations entre le courtisan et le prince.

2. Grâce: esthétisation de la société et instrumentalisation du plaisir

Même si, comme nous l'avons vu, il y a des différences entre l'utilisation du terme *maniera* dans le domaine de la théorie artistique et dans les traités de conduite, un certain lien entre eux semble être aussi apparent. De plus, il y a une tradition dans l'histoire de l'art de la *maniera*, selon laquelle les traités des mœurs, notamment le *Courtisan* de Baldassar Castiglione, ont inspiré le style maniériste. Pour le moment, nous laissons de côté la question de savoir s'il s'agit d'une influence directe où si c'est l'esprit de l'époque qui se manifestait simultanément dans ces deux sphères différentes.

Nous allons examiner maintenant l'une des notions clés pour l'art de la *maniera* autant que pour l'éthique de la cour de l'époque, à savoir la *grazia*. Par cet examen, nous espérons éclairer, d'une part les rapports entre la théorie de l'art et l'éthique de la cour, et d'autre part le rôle de la *grazia* dans l'esthétisation de l'éthique. Nous allons voir que la *grazia* était considérée comme un élément crucial pour une œuvre d'art et pour la conduite de l'homme de la cour. Compte tenu de cela, nous nous demanderons quelle est la signification de la *grazia* dans le discours éthique et artistique et nous montrerons quel est son rapport avec la notion de la beauté. Cela nous permettra de voir comment la théorie du beau s'est traduite dans la pratique artistique et comportementale. Nous espérons aussi que l'examen du mode de fonctionnement de la *grazia* dans les différents types de discours nous permettra de dégager les rapports entre les catégories plus fondamentales, comme naturel et artificiel, inné et acquis. Nous essayons de voir comment ces catégories s'articulent dans les discours examinés et également de tracer les sources possibles de leur interprétation.

Si les manières de l'homme de la cour devaient être gracieuses, de la même façon, une *maniera* d'artiste, elle aussi, devait avoir de la grâce. Dans les réflexions sur l'art, la *maniera* dans le sens absolu ou une belle manière est souvent associé avec la *grazia*. Par exemple, dans une lettre de Rafael et Baldassar Castiglione au pape Léon X, ils caractérisent les exemples d'architecture gothique comme «*privés de toute la grâce, sans aucune manière*» (*privi di ogni gratia, senza maniera alcuna*)⁵⁹. La même assimilation se trouve dans une lettre de Pietro Aretino, où il loue une grâce angélique et une manière harmonieuse de Bernardo Tasso: «*D'où avec la grâce du style angélique et une manière d'harmonie céleste qui résonnent dans les épithalames et dans les hymnes, dont la suavité de douceur ne convient*

59 Adolfo Venturi, *Storia dell'Arte italiana.*, vol. 9, part. 2 / 11, Milano, 1901, p. 47.

pas aux lettres, parce qu'elles ont besoin du relief de l'invention, et non de la miniature de l'artifice». ⁶⁰

Dans les études sur l'art de l'époque nous pouvons retrouver à plusieurs reprises la thèse selon laquelle, l'image de l'homme dressée par Castiglione dans le *Courtisan* a influencé l'art de ses contemporains. Arnold Hauser proclame la ressemblance entre le courtisan idéal et le modèle des peintres de la Haute Renaissance⁶¹. Gustav Hocke et John Shearman soutiennent que le *Courtisan* et l'idéal de l'homme de la cour qu'il représente étaient la source d'inspiration de l'art maniériste⁶². Gustave Hocke remarque le lien entre la culture de la cour et l'idéal esthétique de l'époque. Selon lui, l'apparence extérieure, l'artificialisme et l'intentionnalité de la conduite très importants dans ce milieu se manifestent aussi dans l'art de l'époque. D'après Hocke, ces traits ont trouvé leur expression la plus remarquable dans l'ouvrage de Castiglione qui a donné la direction aux arts visuels, à la littérature et à la musique.⁶³

Certains historiens de l'art sont encore plus précis. Selon eux, l'ouvrage de Castiglione n'a pas été une source d'inspiration pour les artistes contemporains en général, mais a contribué à la vogue de la notion de *grazia* dans le discours artistique et a agi sur sa signification. Par exemple, Patricia Emission suggère que Raphaël a connu la notion de *grazia* dans le sens artistique à travers l'ouvrage de son ami Baldassar Castiglione, dont il s'inspirait⁶⁴. John Shearman suppose que la façon dont Vasari utilise la notion de la *grazia* qui est l'une de notions clés pour sa méthode d'évaluation des œuvres d'art et d'artistes, est inspirée par le *Courtisan* de Castiglione. Pareillement, selon Shearman, la notion de facilité est développée par Vasari à partir de la *sprezzatura*⁶⁵. En effet, Shearman se base dans cette hypothèse sur l'ouvrage d'Anthony Blunt. Blunt appelle Vasari le premier écrivain qui a

60 Pietro Aretino, « Lettere No. 77, D'ottobre, in Venezia, 1549 », in Pertile, F. et Camesasca, E., dir., *Lettere sull'arte*, Milan, Edizioni del Milione, 1957, p. 304. Texte original: *onde con grazia di stile angelico e con maniera di armonia celeste, risonate in gli epitalami e nelli inni, le cui soavità di dolcezze non si convengono in lettere, ché a loro bisogna il rilievo de la invenzione, e non la miniatura de l'artifizio*.

61 Arnold Hauser, *The social history of art. Renaissance, Mannerism and Baroque*, vol. 2 / 2, London, Routledge, 1992, p. 86.

62 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Rohwolt, 1987, p. 29-30; John K. G. Shearman, *Mannerism*, London, Penguin Books, 1990, p. 53.

63 Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Rohwolt, 1987, p. 29.

64 Patricia Emission, « Grazia », *Renaissance Studies*, vol. 5, no. 4, décembre 1991, p. 431.

65 John Shearman, « Maniera as an esthetic ideal », in *Readings in Italian Mannerism*, New York, NY, Lang, 2004, p. 38.

appliqué à la peinture la notion de la *grazia* existant déjà, selon lui, dans la littérature des belles manières, notamment chez Castiglione. Blunt suppose que le *Courtisan* était une source directe d'inspiration pour Vasari.⁶⁶

Cela étant posé, il est possible de dire que plusieurs auteurs partagent l'idée selon laquelle la *grazia*, tant qu'elle se trouve dans le discours sur les mœurs, notamment chez Castiglione, a été, d'une façon directe ou indirecte, une source d'inspiration pour les artistes et théoriciens de l'art de son temps. Pour comprendre plus clairement la nature de cette relation, examinons la représentation de la grâce dans le *Courtisan* de Castiglione, les notions qui ont précédé et probablement influencé son interprétation, qu'ensuite nous allons comparer à la *grazia* dans le discours artistique contemporain, afin de trouver les composants essentielles dans sa signification. Par ailleurs, nous nous demanderons aussi si les tendances qui font rapprocher l'éthique de la cour et l'esthétique sont visibles dans d'autres types de discours contemporains produits par le même milieu.

2.1. Les significations du mot *grazia* et ses antécédents: χάρις , *venustas*

Admettons dès le début que la *grazia* est une notion qui a plusieurs sens. Dans son étude sur la signification de la *grazia*, Patricia Emison observe que la sphère de l'utilisation de la *grazia* à l'époque était très vaste. La *grazia* pouvait être attribuée à Dieu, au prince, à l'amant, à l'artiste⁶⁷. Cette polyvalence de la *grazia* qui la met au croisement de l'éthique et de la théorie artistique est prometteuse pour notre recherche. Ainsi, afin de comprendre ce qui réunit et ce qui distingue tous ces usages divers, commençons par nous rapporter à la définition du mot.

Dans la première édition du *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), les définitions de la *grazia* sont multiples. C'est la beauté de qui que ce soit, un charme propre à une action, qui séduit le spectateur et excite l'amour. Un sens qui renvoie au latin *venustas*. Deuxièmement, c'est une amour et une bienveillance du supérieur envers l'inférieur, une faveur, cette définition correspond à la *gratia* et au *favore* en latin. Troisièmement, c'est un service rendu au supérieur ou à un grand. Quatrièmement, c'est un signe de gratitude pour un

66 Anthony Blunt, *Artistic theory in Italy, 1450-1600.*, New York; Oxford; London, Oxford; University Press, 1956, p. 97.

67 Patricia Emison, « Grazia », *Renaissance Studies*, vol. 5, no. 4, décembre 1991, pp. 427-460.

bienfait ou une faveur reçue, ce qui correspond encore à *gratia* en latin⁶⁸.

Toutes ses définitions bien que distinctes sont liées par une idée de réciprocité et d'interaction entre deux parties: entre celui qui a de la *grazia*, du charme, et un autre qui est attiré par ce charme, celui qui rend un service ou une faveur et un autre qui le reçoit. Au cœur de la notion de la *grazia* est ainsi le lien entre deux parties. La réciprocité nécessaire dans les rapports de la grâce a été remarqué par Eduardo Saccone⁶⁹ et Maria Teresa Ricci⁷⁰ dans leurs articles consacrés à ce sujet. Dans la présentation de sa traduction du *Courtisan*, Alain Pons a remarqué que la grâce n'est pas une propriété intrinsèque et n'existe que si elle est reconnue par autrui.⁷¹

Un autre composant nécessaire de la *grazia* est le sentiment de plaisir éprouvé par celui qui la perçoit. Une belle figure ou une belle façon de se comporter donnent un agrément au spectateur, ainsi qu'une faveur du supérieur ou un service rendu à celui qui les reçoit. Nous pouvons dire qu'il y a une grâce du premier degré, une belle apparence ou un service qui font commencer les relations d'agrément réciproque et une grâce du deuxième degré qui est une sorte de réponse à celle-là, une faveur accordée à celui qui s'est montré en possession de la grâce du premier degré. Il y a une grâce qui attire vers soi et une grâce qui est attirée par elle. La grâce est ce qui donne l'agrément et naît le désir d'y répondre.

Dans leur analyse de la signification de la grâce, Eduardo Saccone et Maria Teresa Ricci partent du mot latin *gratia*, tandis que, comme en témoigne le *Vocabulario degli accademici della Crusca* cette notion correspond aussi à d'autres mots latins. En outre, Eduardo Saccone trouve que voir la *grazia* dans le contexte des notions antérieures et postérieures, comme la *χάρις* de Dyonisius, la *venustas* de Pline, le *decorum* de Cicéron ou bien comme la *grazia* de Firenzuola, Vasari et Della Casa, peut être trompeur. Eduardo Saccone l'évite consciemment dans son étude. Selon lui, le besoin d'utiliser un nouveau mot, i.e. *sprezzatura*, pour expliquer la *grazia* marque que cette notion dans le *Courtisan* a un sens distinct de celui qu'elle a dans la tradition précédente ou postérieure. Par ailleurs, il souligne

68 « Grazia », *La lessicografia della Crusca in rete*, 2006, <<https://doi.org/10.23833/BD/lessicografia>>, consulté le 29 juin 2021.

69 Eduardo Saccone, « Grazia, sprezzatura, and affettazione in Castiglione's Book of the courtier », in *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven; London, Yale University Press, 1983, p. 48.

70 Maria Teresa Ricci, « La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, p. 234.

71 Alain Pons, « Présentation de Baldassar Castiglione », in *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, p. XXI.

que le texte de Castiglione est très ancré dans le contexte social de la cour. Eduardo Saccone reconnaît toutefois que la signification de la grâce chez Castiglione n'est pas indépendante de cette tradition⁷².

Tout en étant en accord avec Eduardo Saccone en ce qui concerne la spécificité de la *grazia* chez Castiglione et son dépendance de l'idéologie de la cour, nous pensons néanmoins qu'il est nécessaire pour notre analyse d'envisager la *grazia* dans le contexte de la tradition antérieure et dans son développement, parce que cela éclairera les points de rapprochement entre les pratiques artistiques et comportementales de l'époque. En effet, la *grazia* chez Castiglione est distincte des notions dans la tradition précédente, mais nous sommes convaincues que cette distinction ne marque pas une rupture, mais une transformation. Ainsi son examen contextualisé et mené en pleine conscience de sa spécificité nous semble prometteur.

Notamment la *venustas* correspondant à la première définition de la grâce dans le *Vocabulario* qui est fortement présente dans la notion de la grâce énoncée par Castiglione, était aussi importante pour la tradition rhétorique. Cette tradition étant la clef de voûte de l'éducation humaniste et de l'éducation tout court de l'époque, était par conséquent très importante pour Castiglione et ses contemporains.

Hors de ce lien historique, nous pouvons nous demander : y a-t-il d'autres causes de l'importance de la rhétorique pour la culture de la cour? Dans le contexte de la cour où la création délibérée de son image était le but principal du courtisan, tout devient un moyen de s'exprimer et les mots et le langage en sont un instrument le plus efficace. En outre, l'efficacité est une caractéristique très importante pour la grâce du courtisan, parce que la beauté de ses paroles et de ses gestes n'est pas désintéressée. Le comportement d'un courtisan vise à exercer une influence sur le spectateur (nous pensons que hors la rhétorique, un autre lien possible est le théâtre qui a fleuri au XVI^e siècle en Europe). Le courtisan, comme le suppose la première définition de la grâce dans le *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), a pour but de plaire et de lier, si nous utiliserons la terminologie du traité *De vinculis in genere* (1589-1591)⁷³ de Giordano Bruno (1548-1600). Ce que le courtisan souhaite produire par ses gestes et ses paroles ce n'est pas la beauté en général, mais une beauté qui

72 Eduardo Saccone, « Grazia, sprezzatura, and affettazione in Castiglione's Book of the courtier », in *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven; London, Yale University Press, 1983, pp. 54-55.

73 Giordano Bruno, *Des liens*, Traduit du latin par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2018.

serait reconnue comme telle par le spectateur, précisément une beauté qui lui ferait éprouver du plaisir. Mais revenons à la rhétorique. Les notions précurseurs de la grâce employées par les auteurs des traités rhétoriques de l'antiquité nous semblent importantes parce que la rhétorique vise à assurer le succès de l'interaction entre celui qui s'exprime et l'auditoire, elle réunit la beauté de l'expression avec l'efficacité, comme le fait, selon notre hypothèse, le code du comportement de la cour. Cette conjecture que nous posons va dans le sens d'une remarque faite par Maria Teresa Ricci où elle dit que dans le cas de la *grazia* du courtisan il s'agit «d'une modalité, d'une habileté qui a pour but de plaire et de convaincre».⁷⁴

Un autre circonstance qui nous fait penser à l'importance de la rhétorique pour la *grazia* du courtisan est le traité *De sermone* (1499-1502)⁷⁵ de Giovanni Pontano (1426-1503). Pontano dans son ouvrage consacré, comme le montre son titre à la manière de parler, dresse le portrait d'un homme urbain qui est proche du courtisan de Castiglione. C'est un homme de la bonne société qui sait être agréable à ses pairs dans les moments de loisir. Nous allons donc nous demander quels sont les rapports entre l'*urbanitas* de Pontano, une qualité qui rend agréable la vie commune, la *venustas* et la *χάρις* des rhétoriques antiques, et la *grazia* chez Castiglione et Della Casa. L'examen des notions précédentes nous permet de voir s'il y avait une influence de la rhétorique sur la notion de la grâce comme ce qui rend agréable l'homme de la cour. En outre, nous espérons comprendre s'il y a des traces de cette influence dans le discours artistique de l'époque.

Hors de l'influence de la rhétorique, il faut examiner aussi les rapports avec la philosophie néoplatonicienne où la grâce était aussi une notion importante. Cet examen nous aidera à définir plus pleinement la signification de la *grazia*.

Ita Mac Carthy, dans son enquête sur les origines de la *grazia* dans la Renaissance italienne, remonte vers la notion grecque *χάρις* qui était reprise par les auteurs romains⁷⁶. Avant tout, *χάρις* signifie ce qui apporte la joie, sa caractéristique essentielle est capacité de mouvoir celui qui la perçoit. Par ailleurs, *χάρις* était une vertu profondément sociale supposant la réciprocité⁷⁷. Chez les romains, *χάρις* était rendue soit par *venustas* soit par

74 Maria Teresa Ricci. « La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, No. 2, p. 238.

75 Giovanni Giovano Pontano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008.

76 Ita Mac Carthy, *The grace of the Italian renaissance*, 1st édition, [Fichier ePub]. Princeton, Princeton University Press, 2020, p. 41.

77 Dans son exposé sur la signification de *χάρις* chez les grecs Ita Mac Carthy renvoyé à Maclachlan, Bonnie, *Age of grace*, Princeton, Princeton University Pres, 2016.

gratia. Toutefois, en se fondant sur la recherche de Claude Moussy⁷⁸, Ita Mac Carthy indique que le sens «esthétique» de χάρις n'a pas été repris initialement par la *gratia* latine et s'est y ajouté plus tardivement.

L'une des références les plus citées à propos de la *venustas* à l'époque de la Renaissance était l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, notamment la comparaison entre Apelle et Protogène. Apelle est réputé pour avoir eu en premier lieu de la *venustas*, bien que de son temps il y ait eu de grands peintres. Alors qu'il admirait ses ouvrages et les comblait d'éloges, Apelle disait qu'ils manquaient de son charme appelé chez les grecs χάρις.⁷⁹ Plus loin Pline rapporte les mots d'Apelle à propos d'un tableau de son rival peintre Protogène. Apelle dit que son tableau était «un ouvrage d'immense application et de soin pénible au dessus de limite»⁸⁰ (opus immensi laboris ac curae supra modum anxiae). Apelle estime que Protogène est son pair dans l'art, mais pas entièrement. La seule chose qui donne la supériorité à Apelle est qu'il sait quand il faut enlever la main du tableau. Pline conclut que cette histoire montre que le zèle excessif est nuisible (*memorabili praecepto nocere saepe nimiam diligentiam*)⁸¹. Nous allons voir plus tard que Castiglione se réfère à cet épisode et qu'il joue un rôle crucial dans son explication de ce qui est la *sprezzatura*.

Nous trouvons plus de détails sur la χάρις chez Samuel Holt Monk⁸². Monk se rapporte au traité sur la composition de Denys d'Halicarnasse (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων=De compositione verborum⁸³) où il distingue ἡδονή (le plaisir et la capacité de le faire éprouver aux autres, le charme, l'attractivité) et καλόν (beauté). Selon Denys, χάρις (grâce) est un attribut du charme. Parmi d'autres attributs du charme Denys indique la fraîcheur, l'euphonie et la persuasion, tandis que parmi ceux de la beauté il y a la grandeur, la

78 Claude Moussy. *Gratia et sa famille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

79 Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, liber xxxv, chapter 34, [s. d.], <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0138%3Abook%3D35%3Achapter%3D34>>, consulté le le , 2 juillet 2021.

80 Ibid.

81 Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, liber xxxv, chapter 34, [s. d.], <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0138%3Abook%3D35%3Achapter%3D34>>, consulté le le , 2 juillet 2021.

82 Samuel Holt Monk, « A Grace Beyond the Reach of Art », *Journal of the History of Ideas*, vol. 5, no. 2, avril 1944, pp. 131-150.

83 Nous avons trouvé l'édition de cet ouvrage qui date de 1547: Dionysius Halicarnassensis. *Dionysiou tou Alikarnasseōs Peri syntheseōs onomatōn, pros Rouphon. Tou autou tēs retorikēs technēs kephalaia tina, pros Echekraten. Tou autou peri ton Thoukididou idiomatōn, pros Ammaion. Dionysii Halicarnassei de compositione, seu orationis partium apta inter se collocatione, ad Rufum. Eiusdem, artis rhetiricae capita quaedam, ad Echecratem. Item quo genere dicendi sit vsus Thucydides, ad Ammaeum* Lutetiae ex officina Rob. Stephani, typographi regii, typis regiis, 1547 <http://id.sbn.it/bid/RMLE007460>

gravité, la solennité et la dignité (ch. 11).⁸⁴

Pour Denis, l'exemple parfait de χάρις était l'orateur Lysias (ch. 10-11). Sa caractérisation de Lysias nous apporte des détails supplémentaire sur la signification de χάρις. Nous apprenons que χάρις est une qualité insaisissable, impossible à définir par les mots, parce qu'elle est sentie plutôt que connue, accessible plutôt aux sens qu'à la raison. Dans ses tentatives pour montrer qu'est-ce qu'est la χάρις, Denis en vient à la conclusion qu'elle est liée au moment opportun (καιρός) et à la juste mesure (μέτριον)⁸⁵. Le moyen pour juger de la χάρις, selon Denis, est d'entraîner les sens, la perception.

Nous pouvons dire que cette insaisissabilité deviendra plus tard un «non so che» ou un « je ne sais quoi» en français, une notion aussi importante pour l'art de l'époque que nous traitons en lien avec la *sprezzatura*. En quelque sorte, l'impossibilité de définir est propre aussi de la grâce dont Castiglione ne donne pas non plus la définition. C'est à travers sa source, la *sprezzatura*, qu'il l'explique. En outre, le lien entre la χάρις, le moment opportun et la juste mesure semble être remarquable, car la capacité de les percevoir toutes les deux est aussi la condition de la grâce du courtisan.

La *Venustas* réapparaît dans les traités de Cicéron et de Quintilien. Dans l'*Orator*, Cicéron recommande à l'orateur non de travailler négligemment (*neglegenter*), mais avec une négligence soignée (*quaedam etiam neglegentia est diligens*). Il compare cela au charme des femmes qui sont rendues plus attractives par le manque d'ornements. Cicéron rend ce charme qui naît d'une absence délibérée de l'ornement par le mot *venustas*.⁸⁶ En outre, dans le *De Oratore* où Cicéron énumère les qualités et connaissances requises pour un bon orateur, il mentionne parmi d'autres un charme subtil (*subtilis venustas*) et l'urbanité (*urbanitas*)⁸⁷.

Un autre auteur de référence, Quintilien, dans son *Institutio oratoria*, en faisant une courte exposition de l'histoire de la peinture grecque, mentionne parmi d'autres peintres Apelle qui se vantait de son génie et de sa grâce qui chez lui étaient éminents (*ingenio et*

84 Dionysius of Halicarnassus, « Critical Essays 1. On Literary Composition », *Loeb Classical Library*, 1985, <http://www.loebclassics.com/view/dionysius_halicarnassus-literary_composition/1985/work.xml>, consulté le 3 juillet 2021.

85 Dionysius of Halicarnassus, « The Ancient Orators 1. Lysias », 1974, p. 38-39 <http://www.loebclassics.com/view/dionysius_halicarnassus-lysius/1974/work.xml>, consulté le 3 juillet 2021.

86 Marcus Tullius Cicero, *Brutus.Orator*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 2007 (Cicero / Cicero 5), p. 362-363.

87 Ce dernier mot deviendra une notion clé dans *De Sermone* de Giovanni Pontano.

gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus; XII, 10, 6)⁸⁸. Ainsi Quintilien a établi un lien entre χάρις, *venustas* et *gratia*.

Dans un autre passage qui porte sur le rire et la bonne manière de plaisanter, Quintilien propose de distinguer les notions que nous utilisons, semble-t-il, pour exprimer la même chose, mais qui toutefois se distinguent par des nuances de signification. Ces mots sont *urbanitas, venustum* et *salsum*. *Urbanitas* désigne, selon Quintilien, une parole qui montre le goût de la ville dans le choix des mots, leurs sons et la manière de les prononcer ainsi qu'une éducation reçue dans la conversation avec les personnes savantes. *Venustum* signifie ce qui est dit avec une certaine grâce et charme (*cum gratia quadam et venere*)⁸⁹. *Salsum* est le contraire de l'insipidité et désigne un assaisonnement de paroles simples qui nous fait sentir leur goût ainsi que le fait le sel dans les plats.⁹⁰ Comme nous allons le voir, la grâce, chez Castiglione et Della Casa, deviendra aussi l'assaisonnement qui fait sentir le goût de la vertu.

Il y a encore un composant important de la *gratia* chez Quintilien qui doit être pris en compte dans notre examen de la grâce. C'est la relation entre la *gratia* et les règles. L'orateur, dit Quintilien, doit avoir en vue en toute action deux choses: ce qui convient, ce qui correspond à la situation, et ce qui est avantageux.⁹¹ Il est souvent avantageux, procède Quintilien, de se détourner de la règle enseignée.

Dans cette remarque, Quintilien est à la fois proche de l'idée aristotélicienne de l'importance des particularités et des circonstances et de l'impossibilité pour les lois qui par définition portent sur le général de répondre aux exigences des situations particulières sans être modifiées⁹². En outre, l'importance des circonstances et du moment semble être très présente dans le *Courtisan*, aussi bien que dans les réflexions politiques de Guichardin et Machiavel, ainsi que dans le discours artistique de l'époque.

88 Quintilian, « Institutio Oratoria, Book 12 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi00112.perseus-lat1:10.1>>, consulté le 4 juillet 2021.

89 Quintilian, « Institutio Oratoria, Book 6 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi0016.perseus-lat1:3.18>>, consulté le 4 juillet 2021.

90 Quintilian, « Institutio Oratoria, Book 6 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi0016.perseus-lat1:3.19>>, consulté le 4 juillet 2021.

91 Quintilian, « Institutio Oratoria, Book 6 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi0012.perseus-lat1:13.8>>, consulté le 4 juillet 2021.

92 Aristote explique cela dans la comparaison de l'équité/l'équitable avec la justice/le juste dans EN 1137b. Cf. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.I., Éditions Les Échos du Maquis, 2014. p. 125.

Dans son commentaire au traité d'Architecture de Vitruve (1556), Daniele Barbaro écrit que l'art s'applique à la vérité, qu'on appelle contingente. (*Hora vediamo se ne gli habiti, che sono d'intorno al vero, che contingente si chiama, si trova l'Arte.*)⁹³

De la même façon, chez Castiglione ainsi que chez Guichardin, ce qui est avantageux ou bien ce qui est utile en vue de l'obtention du résultat souhaité, est une catégorie très importante. Nous pouvons dire que le *Courtisan* et les *Ricordi* nous montrent un homme du même milieu, un homme de la cour, proche d'un prince, mais dans des états différents. Chez Castiglione, l'accent est mis sur les relations sociales à l'intérieur de la cour; chez Guichardin, sur les rapports d'affaires. Alors, tous les deux, comme l'orateur de Quintilien, doivent toujours garder en vue ce qui est convenable et avantageux. Un courtisan dans son *otium* agit toujours en vue de l'obtention d'une faveur universelle et dans son *negotium*, en vue du succès de son affaire. Par ailleurs, les deux auteurs posent comme essentiel pour la réalisation de ces fins l'attention constante aux circonstances et aux particularités de la situation concrète⁹⁴.

Dans le cadre du même raisonnement sur l'importance de savoir se détacher des règles, Quintilien compare une figure droite dans la sculpture à un ouvrage soumis entièrement aux règles qui est par conséquent, selon lui, presque dépourvu de la grâce (*gratia*) (II, 13, 9). Il oppose à eux les statues qui représentent des figures mouvantes. De telles figures ainsi que les figures rhétoriques ont de la grâce et du charme (*gralaudatiam et delectationem adferunt*) et leur vertu consiste précisément à ce détour par rapport à la coutume répandue. (II, 13, 9-11)⁹⁵

Le manuscrit complet de l'*Institutio oratoria* a été découvert en 1416, celui de *De Oratore* en 1421. L'influence de Cicéron et de Quintilien et de leurs ouvrages est difficile à surestimer. Ils ont marqué les générations des humanistes et les gens cultivés qui constituaient notamment la société des courtisans. Grâce à ces traités, la triade χάρις, *venustas* et *gratia* a été établie d'abord dans le latin de l'époque d'où elle était reprise par l'italien vernaculaire.

93 Vitruvius, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, In Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556, p. 6.

94 Pour le *Courtisan* cf. II, 6 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 112-113; *Ricordi* (111) François Guichardin, *Ricordi: conseils et avertissements en matière politique et privée*, Paris, Éd. Ivrea, 1998, p. 152.

95 Quintilian, « Institutio Oratoria, Book 6 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi0012.perseus-lat1:13.9>>, consulté le 4 juillet 2021.

2.2. Le *De sermone* de Giovanni Pontano et les transformations de la grâce

Rapportons-nous maintenant à un texte qui nous semble être un relai entre la tradition antique de la grâce (*χάρις*, *venustas* et *gratia*) et les textes postérieurs sur les manières de la cour, comme, notamment le *Courtisan* (1528) et le *Galateo* (1556). Cet ouvrage est le traité *De Sermone* (1499-1502)⁹⁶ de Giovanni Pontano (1426-1503), un humaniste et homme politique au service de la dynastie d'Aragon à Naples.

Florence Bistagne, dans l'introduction à sa traduction du *De Sermone*, admet que cet ouvrage «se fait l'écho de l'idéologie de la cour»⁹⁷. À la fois aristotélicien et cicéronien, Pontano, selon Florence Bistagne, fait partie de l'humanisme de Cour, son éthique humaniste, civile et courtoise s'épanouira chez Castiglione⁹⁸. Toutefois, il faut remarquer que l'homme décrit par Pontano, son *vir facetus* n'est pas un courtisan de profession, il y a même une critique de la courtoisie chez Pontano, car il la voit inséparable de la flatterie et du mensonge.

Castiglione pouvait connaître Pontano par leur ami commun Pietro Bembo, mais même s'ils ne se sont pas connus personnellement, Castiglione connaissait sans doute le *De Sermone* dont les manuscrits étaient préservés dans les bibliothèques de la famille Gonzaga et du duc Frédéric d'Urbin. Pontano est mentionné dans les deux premières rédactions du *Courtisan* et une grande partie du Livre II (chapitres 45-83) est une paraphrase des Livres III et IV du *De Sermone*.⁹⁹

Cependant il y a une différence importantes entre le *vir facetus* de Pontano et le courtisan de Castiglione et Della Casa. L'enjouement de *vir facetus* est vraiment gratuit, être agréable pour lui est la fin en soi, tandis que pour le courtisan, l'agrément qu'il donne à autrui est l'instrument de son influence. Nous pouvons dire qu'à cet égard Castiglione est plus proche de Cicéron et de Quintilien que Pontano qui a reproché à ce dernier la substitution du *bene dicere* à la *persuasio*.¹⁰⁰

96 Écrit entre 1499 et 1502, la première édition date de 1509.

97 Giovanni Giovano Pontano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, p. 26.

98 Ibid., p. 28.

99 Ibid., p. 53.

100 Giovanni Giovano Pontano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, p. 40.

Pontano distingue clairement *negotium* et *otium*, l'emploi de la parole dans le domaine d'affaires, des rapports de pouvoir et les discours de loisir entre hommes égaux de bonne société qui est le sujet de son ouvrage.¹⁰¹ L'agrément qui donne ce genre de conversation permet de se détendre du travail et des peines et de mieux s'insérer dans la société, ce qui est le penchant naturel de l'homme¹⁰². L'homme dont Pontano dresse le portrait dans son ouvrage est l' *homo urbanus et facetus*. Il est celui qui suscite avec enjouement du plaisir par ses paroles (*facetus*) et le fait d'une façon cultivée, propre à l'habitant de la ville (*urbanus*).¹⁰³

Comme nous l'avons vu, chez Quintilien, la *venustas* était liée à l'urbanité. Pontano reprend la définition donnée par Quintilien dans l'*Institutio oratoria* (VI, 3, 18), mais l'étend. Selon Pontano, cette qualité s'applique non seulement aux paroles, mais au comportement en général¹⁰⁴. En outre, «ceux qui faisaient des mots dans les conversations pour le plaisir des auditeurs et l'agrément de la parole, furent appelés spirituels (*faceti*) et aimables (*comes*), et aussi enjoués (*festivi*), fins (*lepidi*) et, non moins volontiers même piquants (*salsi*)»¹⁰⁵.

Le plaisir de l'interlocuteur est la fin ultime de l'homme pontanien. Par ailleurs, ce plaisir joue un rôle important dans la consolidation de la société. Nous voyons alors que la vertu de l'homme pontanien est proche de la *grazia* en ce qui concerne ces deux éléments fondamentaux: le rôle des interactions sociales et du plaisir.

Nous avons vu aussi que Pontano reprend la théorie rhétorique dans son discours, mais qu'il la transforme. L'agrément chez lui n'est pas soumis à l'utilité. Il cesse d'être un moyen de conviction qu'il était pour l'orateur. Nous supposons que la vertu décrite dans le traité de l'humaniste napolitain, étant une fusion de la théorie rhétorique et de l'éthique aristotélicienne, prépare le processus qui aura lieu plus tard dans l'éthique de la cour et dont nous pouvons trouver les témoignages dans le *Courtisan* et le *Galateo*. Autrement dit, nous pensons que dans le *De sermone* apparaît un lien entre le comportement et l'habileté artistique.

Pour mieux comprendre cela, comparons la vertu que Pontano décrit dans son traité et la vertu aristotélicienne. La première question qui se pose est si nous appliquons la définition de *facetus* ou *lepidus* à un homme de la même manière qu'on l'appelle courageux et prudent.

101 Ibid., p. 324.

102 Ibid.. pp. 323, 327.

103 Ibid., p. 81-82.

104 Ibid., p. 510-512.

105 Ibid., p. 329; 83.

L'homme pontanien se définit à travers des caractéristiques de ses paroles et de ses gestes. Il est *facetous* ou *lepidus* si ce sont les qualités de son discours et ses gestes. Un homme courageux se définit par ses actions courageuses plutôt que par ses paroles. Il est possible d'imaginer que les paroles qui expriment le courage ne correspondent pas aux actions. Dans ce cas, la personne ne sera pas appelée courageuse, mais vantarde. Cela nous renvoie au problème de l'apparence et des modes de se manifester. En quoi les actes, les mots et les paroles diffèrent-ils à cet égard? Nous croyons qu'en faisant de l'habileté dans le discours une qualité essentielle de l'homme, Pontano prépare la transition de l'accent sur la représentation qui se manifeste chez Castiglione et Della Casa.

Ensuite, nous pouvons remarquer la différence du rôle du plaisir dans l'éthique aristotélicienne et pontanienne. Aristote regarde le plaisir principalement en rapport avec celui qui agit. C'est le plaisir né de l'action en celui qui l'a accompli¹⁰⁶. L'intérêt de Pontano est dirigé vers le plaisir de celui qui réagit ou perçoit l'action. Ce déplacement serait plus distinctement présent dans le *Courtisan* et le *Galatéo* et deviendra un trait caractéristique de l'éthique de la cour.

Nous supposons qu'il prend sa source dans l'influence de la rhétorique et dans l'idée de l'importance de la représentation dans les relations sociales. Ainsi le succès de la représentation peut être mesuré par l'agrément qu'elle donne à autrui, car elle est dirigée par définition vers l'extérieur. Cependant ce lien entre la représentation et le plaisir évoque une difficulté à laquelle Pontano est déjà sensible. C'est le danger du mensonge, de la flatterie, autrement dit, de la fausse représentation et de l'agrément instrumentalisé. Pontano résout cette difficulté par la critique de la flatterie et de la courtoisie (I, 11; I, 14)¹⁰⁷ ainsi que par l'abdication de toutes fins supplémentaires et de l'instrumentalisation du plaisir (I, 7; V, 2)¹⁰⁸.

Or l'homme urbain, bien éduqué et élevé, est surtout celui qui parle, qui est capable de s'exprimer d'une manière agréable à autrui. Mais ce n'est pas tellement le contenu de son discours qui est définitif, mais plutôt la forme, la manière de parler. C'est un autre détail important. Même si le courage se manifeste à travers les paroles, il le fait surtout à travers le contenu, par contre l'enjouement s'applique plutôt à la façon de s'exprimer.

106 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.I., Éditions Les Échos du Maquis, 2014, pp. 43-46.

107 Giovanni Giovano Pontano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, pp. 337-338; Ibid., pp. 343-345.

108 Cf. la définition de l'urbanité Giovanni Giovano Pontano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, p. 328, 510;

Dans l'*Éthique à Nicomaque* il y a aussi les vertus responsables des relations entre les hommes. Ce sont la douceur (πραότης) (1125b - 1126b), une vertu anonyme qui est une médiété entre complaisance et chicanerie (1126b - 1127a), la sincérité qui s'oppose à la vantardise et à la réticence (1127a - 1127b).

À propos de l'homme pourvu de douceur, Aristote écrit: *«L'homme donc qui est en colère pour les choses qu'il faut et contre les personnes qui le méritent, et qui en outre l'est de la façon qui convient, au moment et aussi longtemps qu'il faut, un tel homme est l'objet de notre éloge»*. (1125b)¹⁰⁹ Alors un homme doux (Aristote utilise ce nom, même s'il remarque qu'il est attribué d'habitude à ceux qui sont portés à l'indulgence) n'est pas toujours agréable à ses interlocuteurs. Par ailleurs, c'est celui qui exerce une sorte de prudence qui l'aide à correspondre aux circonstances et à manifester sa disposition dans les circonstances opportunes. La juste mesure qui est au fond de l'éthique aristotélicien définit, d'une part, la position médiane de la vertu par rapport aux deux vices qui sont les manifestations extrêmes du même affectation, et d'autre part, la juste mesure qui permet d'ajuster la manifestation de cette disposition à la situation concrète.

Cette disposition, selon Aristote, ne se manifeste pas dans la manière de parler ou de s'exprimer, mais plutôt dans les actions ou le contenu de parole. Ceux qui sont insuffisamment irascibles *«donnent l'impression de n'avoir de la position où ils se trouvent ni sentiment, ni peine, et, faute de se mettre en colère, d'être incapables de se défendre : or endurer d'être bafoué ou laisser avec indifférence insulter ses amis, est le fait d'une âme vile»*.¹¹⁰

Chez Pontano, il y a de tout autres relations entre la vertu, la médiété et la parole comme moyen d'expression. C'est ainsi qu'il les décrit dans le chapitre II du Livre I:

«Et si partout où l'éloge et le blâme ont leur place, le vice et la vertu ont la leur, il faudra aussi que dans le discours le vice et la vertu aient une place pour eux, de sorte que, tout comme lorsque l'on agit, de même lorsque l'on expose ce que l'esprit et la réflexion ont conçu, dans les phrases que l'on dit et dans le discours que l'on tient, que ce soit en petit comité ou non, l'on doit conserver la mesure et la proportion, ainsi que ce juste milieu constitutif des vertus et que l'on doit à bon droit louer dans tout genre de vie. (2) En effet certains exposent ce qu'ils pensent avec gravité et avec art, d'autres au contraire le font de

109 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.I., Éditions Les Échos du Maquis, 2014, p. 96.

110 Ibid., pp. 96-97.

façon incongrue et sèche : on blâme ces derniers de leur incongruité et de leur légèreté, tandis qu'on loue les premiers de leur gravité et de leur art. Ainsi, dans le discours aussi, la vertu s'est procuré une place, et ce avec dignité et gloire»¹¹¹. Ce fragment nous montre qu'il y a la vertu propre de la parole qui consiste aussi en médiété, mais cette médiété s'applique plutôt à la manière de s'exprimer. En même temps, une manière de parler équilibrée et vertueuse manifeste un homme vertueux, car capable de trouver cette mesure et cet équilibre. En outre, cette capacité chez Pontano est une disposition tout autant que la vertu aristotélicienne. L'homme enjoué se caractérise comme tel non seulement au moment où il parle, mais ses actions et ses paroles proviennent de cette disposition. (I, 27, p. 368)¹¹².

Nous connaissons par l'*Éthique à Nicomaque* que les arts et les dispositions éthiques s'acquièrent de la même manière. Selon Aristote, les vertus ainsi que les capacités artistiques ne sont en nous ni par nature, ni contrairement à la nature. La possession des vertus et des arts suppose leur exercice antérieur. C'est «*en jouant de la cithare*», dit Aristote «*qu'on devient cithariste ; ainsi encore, c'est en pratiquant les actions justes que nous devenons justes*» (1103a-1103b)¹¹³. La même manière d'acquisition est propre également de l'art et aux vertus morales.

Mais le discours urbain et facétieux est-il plus proche d'une action ou d'une œuvre d'art? Aristote distingue l'art et la vertu de la manière suivante. Si les œuvres d'art ont leur valeur en elles-mêmes, la valeur d'actions vertueuses, au contraire, ne dépend pas de la présence en elles de certaines caractéristiques intrinsèques. La valeur des actions vertueuses dépend plutôt de la disposition dans laquelle elles sont accomplies (1105a).¹¹⁴ Autrement dit, la valeur des œuvres d'art ne dépend que de leur conformité aux exigences de cet art. Et c'est à partir de cette conformité qu'une chose est classée comme un œuvre d'art, et, par conséquent, que son producteur est classé comme artisan ou artiste. Donc la valeur de l'homme comme artiste est la réflexion de la valeur de la chose qu'il a produite. Dans le cas des vertus, la dépendance est contraire. Maintenant c'est la valeur du produit (dans ce cas, de l'action) qui dépend des caractéristiques de celui qui agit. Ce n'est pas par la conformité de l'action aux caractéristiques des actions vertueuses qu'un homme est classé vertueux, au contraire, c'est sa disposition qui définit la valeur de ses actions.

111 Giovanni Giovano Pontano, *De Sermonibus. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, p. 323.

112 Ibid., p. 368.

113 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.I., Éditions Les Échos du Maquis, 2014, p. 42.

114 Ibid., p. 46.

Alors les vertus pontaniennes jugées de ce point de vue sont plus proches des capacités artistiques, car c'est à partir de la caractéristique de leur produit, c'est-à-dire, des qualités de la parole, qu'elles se définissent. Nous pouvons nous demander aussi, si cette distinction aristotélicienne est toujours présente dans la théorie de l'art de la Renaissance italienne. N'y a-t-il pas une tendance contraire, conformément à laquelle l'individualité artistique acquiert plus de valeur et commence à jouer un rôle distinct dans la définition de la valeur de son art?

Nous avons déjà remarqué l'importance de la parole dans le comportement de l'homme pontanien. Pontano lui-même l'explique par le fait que les paroles sont des moyens d'expressions et comme telles contribuent à l'établissement des liens sociaux. Mais outre cela, cette importance de l'expression est remarquable à cause de la relation entre l'homme et sa production: l'action dans le cas de la vertu et l'œuvre dans le cas de l'art chez Aristote. Il nous semble que l'avènement de l'expression dans l'éthique qui serait encore plus distincte dans le *Courtisan* conduit à la rapprocher de la pratique artistique. D'ailleurs, comme l'a remarqué Robert Klein, dans le discours artistique, l'expression l'a emporté sur l'exécution. Ainsi le discours artistique de la Renaissance s'est écarté de la théorie aristotélicienne et médiévale. Selon Klein, cela était possible avant la découverte de la *maniera* et de grâce-facilité et a marqué la transformation de la *pratica* en une science du particulier.¹¹⁵

Que signifie cette fusion entre l'éthique et la rhétorique, l'art et la morale? L'élégance et les qualités pareilles propres aux paroles décrivent la perception d'une personne par autrui. Ce penchant vers le regard d'autrui est-il le signe d'esthétisation de l'éthique que nous trouvons chez Castiglione et Della Casa? Les vertus traditionnelles visent aussi à ce qui est digne de louange. Est-ce que ce déplacement de ce qui est louable à ce qui est agréable peut être aussi considéré comme l'indication de cette esthétisation?

Finalement, nous pouvons nous demander dans quelles relations cette pratique frontière entre une vertu et un art est avec les règles formelles. Y a-t-il d'autres règles hors l'exigence de conserver la juste mesure? Dans le passage suivant, Pontano répète presque Aristote: «*Les actions mêmes sont déterminées et achevées, à condition que ceux qui les font le fasse comme il faut, quand il faut et dans la mesure où il faut, et gardent la mesure en tout; et que leurs oeuvres ne soient ni excessives ni trop relâchées et de faible envergure pour tenir compte des lieux, des personnes et des réalités mêmes. On dit que ceux qui sont attentifs à*

115 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 253.

cela font preuve de discernement (delectus) dans la conduite des actions» (I, 23).¹¹⁶

Alors, afin de garder la mesure indispensable pour le succès des actions et des œuvres, il faut du discernement qui permettrait d'ajuster la conduite à la situation et trouver la juste mesure. Les règles formelles sont dans ce cas moins efficaces. Cependant, il semble qu'il y a un autre guide qui dirige l'homme dans sa recherche de la juste mesure, notamment l'exemple et l'expérience. Ce n'est peut-être pas par hasard que dans ses conseils à propos de la bonne manière de parler Pontano utilise les exemples plutôt que les règles. Le même intérêt à l'usage et l'idée de la valeur des exemples se trouvent aussi chez Castiglione et chez Guichardin. Pour le moment, nous laissons de côté l'analyse de l'attitude envers les règles et l'expérience dans la théorie de l'art et les traités des manières de la cour, mais nous y reviendrons dans l'un des chapitres suivants.

116 Giovanni Giovano Pontano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008, p. 358.

3 Apogée: grâce et *sprezzatura* de Castiglione; *leggiadria* de Della Casa - instrumentalisation du plaisir

3.1. Aspect social de la grâce dans le milieu de la cour

Passons maintenant à l'examen de la grâce dans le *Courtisan* de Baldassar Castiglione, en gardant à l'esprit ce que nous avons dit sur les notions-précurseuses de la grâce ainsi que sur la fusion entre la théorie rhétorique et l'éthique aristotélicienne dans le *De Sermone*. Nous essayons de voir si tout cela a influencé la notion de grâce chez Castiglione.

Certainement, la grâce dans le *Courtisan* est plus que la *venustas*. Castiglione utilise ce mot dans toutes ses multiples significations enregistrés dans le *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Mais nous pouvons distinguer deux champs majeurs de signification: grâce-*gratia* qui fait directement partie des relations sociales et grâce-*venustas* qui est le moyen d'engendrer celle-là. Certainement, toutes les deux sont intimement liées. Si la grâce désigne la reconnaissance et l'acte par lequel on l'acquiert, cette notion suppose toujours les relations réciproques de deux participants, comme l'a remarqué Maria Teresa Ricci dans son article¹¹⁷. Cette réciprocité est aussi explicite dans le texte du *Courtisan* où «*chi ha grazia, quello è grato*» (celui qui est pourvu de grâce est agréable).¹¹⁸

La première occurrence importante de la *grazia* se trouve dans le Livre I du *Courtisan* où après avoir discuté la profession de courtisan, Gaspar Pallavicino ajoute: «*Ma sopra tutto accompagni ogni suo movimento con un certo bon giudicio e grazia, se vole meritar quell'universal favore che tanto s'apprezza*» (Mais surtout qu'il accompagne tous ses mouvements d'un certain bon jugement et de grâce, s'il veut mériter cette faveur universelle qui est si appréciée) (I, 21).¹¹⁹ Cette remarque nous fait comprendre les caractéristiques essentielles de la *grazia* qui seront développées au long de traité de Castiglione. Premièrement, la *grazia* est une qualité propre du mouvement ou, plus généralement, de l'action du courtisan, contrairement aux dispositions dans le sens passif comme la *dunamis*

117 Maria Teresa Ricci, « La grâce et la *sprezzatura* chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, p. 234.

118 Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Giulio Petri, Torino, Einaudi, 1965, p. 42; Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (1528), trad. A. Pons, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 51.

119 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan* (1580), présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 49; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 120.

aristotélicienne.

Deuxièmement, la *grazia* se présente dans la remarque du Comte Pallavicino au même titre que le bon jugement, ce qui nous fait supposer l'existence d'un lien étroit entre les deux. En effet, compte tenu de la nécessité d'être attentif aux circonstances de son action, de ce à qui, où, de quoi, de quelle façon en quel moment il faut parler, le bon jugement semble être une condition nécessaire de la *grazia*.

Troisièmement, nous voyons que l'enjeu de l'exercice du bon jugement et de la grâce est l'acquisition d'une «faveur universelle». Cela veut dire que la grâce fonctionne dans le contexte des relations sociales. Gagner la faveur c'est non seulement gagner la protection et bienveillance, bon vouloir d'une personne, mais aussi son inclination, qui est la cause de celles-ci.

Il est remarquable que dans un autre passage (II, 17): «*toutes ces qualités ne suffiront pas encore à notre Courtisan pour acquérir cette faveur universelle des seigneurs, gentilshommes et dames, s'il n'a pas en même temps des manières gentilles et aimables dans la conversation quotidienne* » (tutte queste condizioni del nostro cortegiano per acquistare quella universal grazia de signori, cavalieri e donne, se non arà insieme una gentil ed amabile manera nel conversare cottidiano)¹²⁰ la *grazia* désigne non pas le moyen d'acquérir la faveur universelle, mais cette faveur-même, tandis que le moyen qui rend la personne *grata* est l'habileté à mener une conversation agréable. Autrement dit, cette habileté joue le même rôle que la *grazia* (grâce-*venustas*) dans la première citation. Par ailleurs, la comparaison de cette citation avec celle du chapitre 21 du livre I confirme que le discours et les paroles étaient une sphère privilégiée de la manifestation de la *grazia*, d'où l'importance du traité de Pontano.

Mais arrêtons-nous pour le moment sur le dernier point de cette première occurrence, c'est-à-dire sur la grâce comme moyen d'acquisition de la «faveur universelle» ou bien la dimension sociale de la grâce, mais non comme le moyen de l'acquérir mais comme cette faveur et bienveillance accordée.

Nous avons vu que la grâce dans le contexte social est surtout un lien réciproque qui présuppose deux participants. Cependant nous pouvons procéder en nous demandant quel est le sens de ces relations, sont-elles hiérarchisées et si oui, comment. Il y a un certain nombre de figures qui dans le *Courtisan* peuvent être liées par la grâce. La grâce-faveur est présente

120 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 127; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 216.

dans les relations entre le courtisan et le prince, le courtisan et d'autres courtisans, notamment la dame de la cour, enfin le prince et Dieu. Il est notable que c'est uniquement une fois dans le passage du chapitre 17, Livre II que nous venons de citer que la grâce est appliquée parmi d'autres aux relations avec les pairs.

Cette exception permet à Maria Teresa Ricci¹²¹ et à Eduardo Saccone de parler de rapports horizontaux de la grâce. Il nous semble que c'est sans doute le cas dans les rapports entre les courtisans. Cependant ce rapport n'est pas tellement univoque dans les rapport avec les femmes de la cour, surtout si ce sont les rapports amoureux. Dans le cas d'amants la hiérarchie est floue. D'une part, il y a l'idée générale de la supériorité de l'homme, qui se trouve aussi dans *Le Courtisan*, articulée notamment par Frederic Fregosse. D'autre part, une tradition de l'amour chevaleresque éteinte mais toujours distincte dans les discours sur l'amour s'y oppose et pose une femme comme maîtresse de son amant. Alors, la grâce-faveur d'une dame de la cour peut être considérée dans le cadre des relations verticales.

Il faut faire encore un point sur les relations horizontales. Eduardo Saccone dans son article considère la *sprezzatura* comme un moyen de communication, un schibboleth permettant aux courtisans, ou bien aux personnes cultivés capables de reconnaître la *sprezzatura*, s'identifier¹²². La *sprezzatura* qui est un art de cacher l'art est la source de la grâce. Ainsi la grâce apparaît comme une caractéristique propre à une certaine classe sociale, ou plus précisément à un public limité de spectateurs compétents, capables de discerner l'effort caché et de prendre l'artifice pour ce qu'il est vraiment. Autrement dit, étant l'attribut d'une certaine société, posséder de la grâce est nécessaire non seulement pour y appartenir, mais aussi pour pouvoir reconnaître ceux qui y appartiennent aussi.

Cette exigence non seulement de montrer de la grâce, mais aussi d'être capable de discerner sa source pour l'estimer fait écho aux rapports entre le courtisan et l'art. Par exemple, le comte de Canossa nous dit que la connaissance de la peinture et du dessin hors de son utilité pratique dans l'art de la guerre, «sert à savoir juger de l'excellence de statues anciennes et modernes, des vases, des édifices, des médailles, des camées, des intailles et semblables choses, il suffirait qu'elle fit connaître aussi la beauté des corps vivants, non seulement dans la délicatesse du visage, mais aussi dans la proportion de tout le reste, qu'il

121 Maria Teresa Ricci, « La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, p. 238.

122 Eduardo Saccone, « Grazia, sprezzatura, and affettazione in Castiglione's Book of the courtier », in *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven; London, Yale University Press, 1983, pp. 60-62.

s'agisse des hommes ou de quelque autre animal». ¹²³ (I, 52)

Maria Teresa Ricci a aussi remarqué que la *grazia* chez Castiglione apparaît comme une qualité propre de la classe aristocratique. Elle montre que la *grazia* du courtisan est opposée à la rusticité et à la grossièreté des classes plus basses¹²⁴. Cette observation renforce notre conjecture sur le lien entre la *grazia* chez Castiglione et l'urbanité chez Pontano opposée également à la rusticité.

Nous avons déjà remarqué la position équivoque de la femme dans cette économie de la grâce-faveur. Outre le prince, elle est aussi celle qui accorde sa grâce au courtisan, même plus, sa grâce est le but du courtisan et le moyen de l'acquérir est de la servir et de lui faire plaisir. De cela témoignent les mots suivants de l'Unico Aretino: «*Il me semble*», répondit l'Unico, «*que la raison voudrait qu'en servant et en faisant la plaisir aux femmes, on acquît leur faveur* » (III, 61) (Parmi che la ragion vorrebbe che col servire e compiacer le donne s'acquistasse la lor grazia).¹²⁵

Mais ce n'est pas le simple service et la complaisance qui sont les moyens de gagner la grâce-faveur des femmes. Comme le dit Pietro Bembo, il s'en trouve beaucoup qui, «*pour gagner la faveur de leurs maîtresses, accomplissent des actions vertueuses qui sont bonnes en soi*» (IV, 54) (molti che per guadagnar la grazia delle donne amate fan cose virtuose).¹²⁶ La grâce-venustas de la dame excite l'amour dans le courtisan, ensuite enflammé par l'amour il cherche à gagner sa grâce.

Remarquons aussi que si le courtisan gagne la grâce de la dame par son service, la dame attire l'attention du courtisan par sa grâce-venustas. Mais si le courtisan acquiert par sa grâce-venustas soit la faveur, soit la grâce-faveur, la dame de la cour doit par sa grâce-venustas exciter l'amour. Julien le Magnifique, chargé de décrire une dame de palais idéale, souhaite que «*par ses mérites et ses façons vertueuses, sa beauté digne et sa grâce elle suscite dans le cœur de celui qui la voit l'amour véritable qui est dû à toutes les choses aimables* » (con i meriti e virtuosi costumi suoi, con la venustà, con la grazia induca

123 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 97

124 Maria Teresa Ricci, « La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, p. 237.

125 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 303; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 379.

126 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 383

nell'animo di chi la vede quello amor vero che si deve a tutte le cose amabili)¹²⁷ (III, 57).

Cette différence nous semble remarquable. Dans les deux cas le moyen est le même, à savoir la grâce, la capacité d'être agréable, mais son exercice mène à un résultat distinct. Mais est-ce que c'est vraiment la même grâce que le courtisan et la dame de la cour y manifestent? Est-ce que c'est aussi la *sprezzatura* qui est la source de la grâce-venustas de la dame de la cour ?

Par ailleurs, le précepte que donne Madame Emilia à Unico Aretino, «*celui qui veut être aimé doit aimer et être aimable*» (III, 62)¹²⁸, ressemble de façon frappante à la formule qui décrit la réciprocité de la grâce. Il faut avoir de la grâce pour la recevoir, ainsi il faut aimer et être aimable pour recevoir de l'amour. Ce voisinage de la grâce avec l'amour introduit un thème récurrent de la société de la cour. En outre, cela pose la question sur l'influence du doctrine néoplatonicienne de l'amour sur le développement de la notion de la *grazia*. Nous supposons que dans l'éthique esthétisée de la cour dont la notion centrale était la *grazia* il y avait un mélange de la théorie aristotélicienne et néoplatonicienne – ce que l'on voit le plus distinctement dans le *Courtisan*. Nous pensons que la distinction entre l'amour et la grâce-faveur est liée à la distinction entre la beauté et grâce-venustas. Et nous croyons que leur présence simultanée dans les relations de la cour décrites par Castiglione nous aidera à éclairer leur influence réciproque.

Hors des relations amoureuses, la source principale de la grâce-faveur recherchée par le courtisan est le prince. Ce point peut être illustré par le passage du tout début du Livre I où Castiglione définit son sujet : «*Vous me demandez donc d'écrire quelle est, à mon avis, la forme de courtoisie la plus convenable à un gentilhomme vivant à la cour des princes, par laquelle il puisse et sache parfaitement les servir en toute chose raisonnable, pour acquérir leur faveur (grazia) et les louanges (laude) des autres*»¹²⁹. Cette distinction réapparaît dans les mots de Frédéric Fregosse, selon lequel, le courtisan doit mériter «*la louange et l'estime de chacun, et la faveur [grazia] des seigneurs qu'il sert*».¹³⁰ (II, 7)

127 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 299; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 377;

128 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 304.

129 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 18; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 103.

130 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de

Alors quelle est la spécificité de la grâce du prince? Le courtisan idéal sollicite la grâce du prince ne pas avoir en vue son propre avantage. Sa fin ultime est l'institution du bon prince, la grâce en deux sens est un moyen d'y parvenir. La grâce-venustas du courtisan est le moyen de gagner la grâce-faveur du prince. Dans le chapitre 25 du livre IV seigneur Ottaviano que les qualités qui «*aident à gagner la faveur du Prince (grazia del principe) ne sont pas de peu d'importance*». ¹³¹ Ces qualités sont celles décrites dans les livres I et II, celles qui perdent leur valeur si la grâce-venustas ne s'y ajoute. Notamment, il s'agit de la musique et de la danse. Dans la fin du chapitre 46 du Livre IV les mêmes «*prouesses corporelles*» sont les moyens de gagner la grâce-faveur de son prince ¹³². Mais la pratique de ces passe-temps élégants permet au courtisan ne suffisent pas au Courtisan pour atteindre sa fin. Si l'âge empêche le courtisan de montrer ses prouesses corporelles, «*il ne l'empêche pas de les comprendre, et de les avoir pratiquées dans sa jeunesse lui permet d'avoir un jugement d'autant plus parfait, et les enseigner d'autant plus parfaitement à son Prince, que les ans et l'expérience apportent avec eux davantage de connaissance de toute chose*». ¹³³ Cette citation va aussi dans le sens de celle de I, 52. Comme la pratique de la peinture donne le pouvoir d'en juger, ainsi la pratique de la musique, même dans le passé, rend le vieux courtisan capable d'en juger.

Cependant les relations entre le courtisan et le prince ne se restreignent pas à l'échange de la grâce. L'amour aussi a lieu en elles. Selon messire Federico, il faut que le courtisan «*s'adonne de toute sa pensée et de toutes les forces de son âme à aimer et quasi adorer le prince qu'il sert avant toute chose, et qu'il applique toutes ses volontés, ses coutumes et manières de faire, à lui complaire*» (II, 18). ¹³⁴

Il y a encore deux sujets liés par les relations de la grâce dans le *Courtisan*. Ce sont le prince et Dieu. Leur relations présentent un autre aspect de la signification de la grâce (un aspect théologique) et peuvent être caractérisées comme verticales. est la source de la grâce que le bon prince qui aime Dieu reçoit de lui.

Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 114.

131 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 350; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 443.

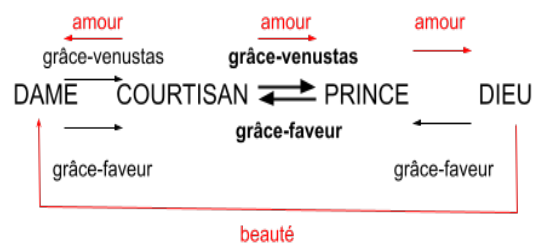
132 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 374. Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 457.

133 Ibid.

134 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 128;

Ces relations sont le sujet du chapitre 22 du Livre IV du *Courtisan* où il est expliqué que le prince instruit par le courtisan «sera très glorieux et très aimé des hommes et de Dieu, par la grâce de qui il acquerra cette vertu héroïque que le fera dépasser les limites de l'humanité, au point qu'on pourra l'appeler plutôt un demi-dieu qu'un homme mortel» (sarà gloriosissimo e carissimo agli omini ed a Dio, per la cui grazia acquisterà quella virtù eroica, che lo farà eccedere i termini della umanità e dir si potrà più presto semideo che uom mortale).¹³⁵ En outre, «on trouve une image de Dieu beaucoup plus ressemblante dans la personne des bonnes princes qui l'aiment et le révèrent» (molto più simile imagine di Dio son que' bon principi che l'amano e reveriscono).¹³⁶ Autrement dit, c'est par l'amour que le bon prince parvient à acquérir la grâce de Dieu et lui ressembler. Et les bons princes, d'après le seigneur Ottaviano, «se rendent semblables à lui aussi par sa bonté et sa sagesse, par laquelle ils savent bien agir et être ses ministres, en distribuant les biens et les dons qu'ils reçoivent de lui pour le salut de mortels ». ¹³⁷ Alors le prince qui participe par la grâce de Dieu à sa bonté transmet la bonté divine au monde. Or le prince qui par la grâce de Dieu acquiert «la vertu héroïque» par la participation à sa bonté devient capable de former ses sujets selon la vertu, les faire cultiver «les vertus utiles et nécessaires»¹³⁸. Serait-il pertinent de comparer cette acte de créativité politique accomplie avec succès à condition de participation à la bonté divine à l'acte de créativité artistique dont la condition, selon la philosophie néoplatonicienne, était la participation au monde des Idées?

Nous pouvons alors représenter les relations de «l'économie de la grâce » de façon suivante:



135 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 347. Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 442.

136 Ibid.

137 Ibid.

138 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 353.

Ce schéma montre les aspects diverses des relations de la grâce et de l'amour dans la cour, selon Castiglione. Nous pouvons remarquer que dans les trois types de relations, entre le courtisan et la dame, le courtisan et le prince, et le prince et Dieu, l'amour vient de celui qui cherche à acquérir la grâce-faveur d'un être supérieur.

Tous ces rapports se constituent à partir du plaisir, du désir et de l'attraction. Cependant, nous devons nous demander quelle est la différence entre l'amour et la grâce-faveur. Premièrement, si nous acceptons la position privilégiée de la femme dans les relations amoureuses, nous pouvons constater que l'amour, contrairement à la grâce-faveur, remonte toujours de l'inférieur au supérieur. Deuxièmement, la grâce est toujours donnée librement. Ce qui n'est pas nécessairement le cas de l'amour qui peut être une réaction involontaire, comme l'amour du courtisan, attiré par la beauté et grâce de la dame. Il est fort probable que l'amour du prince vers Dieu est aussi involontaire, parce qu'un bon prince, libre des illusions et des vices, est naturellement porté vers l'amour de Dieu. Mais est-ce que dans le courtisan qui doit «*aimer et quasi adorer le prince*» cet amour est naturel de la même façon?

Or nous pouvons remarquer la distinction dans le rôle de la grâce-*venustas* dans les relations entre d'une part, la dame et le courtisan et d'autre part, le courtisan et le prince. La grâce-*venustas* du courtisan n'est pas égale à la beauté, tandis que la grâce-*venustas* de la dame semble y être plus liée. Cela correspond au niveau d'intentionnalité de la manifestation de la grâce. La grâce-*venustas* du courtisan est plus délibérée et construite, contrairement à la beauté qui est spontanée, et produit son image comme par surabondance. Bien que l'amour soit présent dans les relations entre le prince et le courtisan, elle est mentionnée uniquement une fois. Autrement dit, dans les relations entre la dame et le prince, la grâce est un supplément par rapport aux liens de l'amour et de la beauté, elle s'assimile à eux et les redouble. Dans les relations entre le prince et le courtisan, au contraire, l'amour est très peu présent, ce sont les relations de la grâce par excellence. Et nous supposons que c'est l'intentionnalité et l'artificialité de la grâce qui est ici définitive.

Plus de cinquante ans après la publication du *Courtisan*, Giordano Bruno a composé un petit traité *De liens*¹³⁹, dont la terminologie peut être utile pour éclairer la distinction entre les deux niveaux de rapports: par l'amour-beauté et par la grâce. Dans son petit traité, Bruno examine les liens qu'il comprend au sens large comme une influence et une sorte d'attachement entre les choses et les êtres. Ce sont les liens de magie, les liens amoureux, «les

139 Giordano Bruno, *Des liens*, Traduit du latin par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2018.

liens d'espèce civile». La raison du lien, selon Bruno, consiste en «une disposition réciproque».¹⁴⁰

Est-ce que cela veut dire que c'est la correspondance naturelle et arbitraire qui régit la possibilité d'un lien? Si parfois «*nous ne trouvons rien à redire à la beauté naturelle d'une jeune fille, ni à la conversation civile d'un homme, à son discours, à sa tenue et à son attitude en général, et cependant ils ne nous plaisent pas*». ¹⁴¹

En effet, selon Bruno, ce n'est pas au hasard que cette correspondance se manifeste. Elle n'est pas définie d'une manière absolue par la nature. Un lieu, selon Bruno, peut créer le lien par ces actions, selon sa volonté et même par son art. Bruno dit: «*c'est tout de même, par artifice, que se forment et s'affermissent les liens et l'efficace du lieu*»¹⁴². Une condition nécessaire d'un lien est la sensibilité du liable.¹⁴³ Et le lieu doit être agréable, comme «*rien de ce qui est beau absolument ne lie autant que ce qui est juste agréable*».¹⁴⁴ Par ailleurs, «*sait lier celui qui détient la raison de l'univers — ou du moins, la nature de chose particulière qu'il doit lier, sa disposition, son inclination, sa manière, son usage, sa fin*»¹⁴⁵.

Si nous transposons cette théorie sur l'usage de la grâce par le courtisan, nous voyons qu'elle lui correspond très bien. Dans les termes de Bruno, le but du courtisan est de lier, créer un lien ou exercer une influence. Conformément à cela, son moyen principal est la capacité d'être agréable ainsi que le discernement qui lui permet de connaître «*la nature de chose particulière qu'il doit lier*» et le contexte de son action.

Nous pensons que la duplication de liens de la grâce par les liens de l'amour et de la beauté peut illustrer la réception de la philosophie néoplatonicienne dans la société de la cour et son transformation sous l'influence des conditions sociales de ce milieu, de préoccupation par les questions du style, expression, rhétorique propre à ce milieu.

Si nous pouvons appeler Giovanni Della Casa l'héritier de l'éthique de la cour de belles manières, nous devons remarquer que dans son traité il ne s'agit pas de relations amoureuses. Nous pouvons peut-être expliquer cela par le fait que Della Casa s'intéresse plutôt aux relations entre les pairs qu'entre le courtisan et le prince. Les relations avec la

140 Ibid., pp. 59-60.

141 Ibid., p. 60.

142 Ibid. p. 27

143 Ibid., p. 36.

144 Ibid., p. 16.

145 Ibid.

dame et avec Dieu sont aussi beaucoup moins présentes dans le *Galateo* que dans le *Courtisan*.

Afin de mieux comprendre la duplication des relations de la grâce et de l'amour à l'intérieur de la société de la cour, selon Castiglione, ainsi que la disparition de l'amour du discours plus tardif et la transformation subie par la notion de grâce, livrons-nous à l'examen de la notion de grâce et ses rapports avec la notion de beauté développé par les néoplatoniciens de la Renaissance.

3.2 Aspect esthétique de la grâce: la rhétorique et la théorie néoplatonicienne de l'amour et de la beauté

Après avoir examiné l'aspect social de la grâce, essayons de voir ce qu'elle signifie dans son aspect «esthétique», c'est-à-dire dans ses rapports avec la beauté, l'ornement, la manifestation et la perception de l'image. Comme nous allons le voir, dans le *Courtisan* de Castiglione deux sortes de grâce se présentent dans le sens «esthétique». L'une est celle qui peut être acquise et qui consiste en un effort délibéré et caché, nous l'appelons la grâce artificialiste. L'autre, celle donnée par Dieu ou par la nature, nous appelons la grâce naturelle.

Nous supposons que la théorie rhétorique et la pensée aristotélicienne ont été la source d'influence la plus importante pour la grâce artificialiste et que la grâce naturelle est le produit de l'interprétation de la théorie platonicienne et néoplatonicienne. Cela étant posé, nous allons examiner chaque espèce de la grâce séparément, ainsi qu'en relation entre elles. Par ce moyen, nous essayerons de voir comment l'idée de la grâce comme une qualité nécessaire au courtisan a été construite à partir d'une réinterprétation supposée de la théorie rhétorique et de la pensée néoplatonicienne. De plus, nous essayerons de comparer la grâce de l'homme de cour à celle qui domine le discours artistique de l'époque.

Commençons par l'examen de la grâce artificialiste dans le *Courtisan* de Castiglione. Comme nous l'avons vu dans la première citation de la partie précédente (I, 21), la grâce et le bon jugement sont appelés un accompagnement nécessaire de tous les mouvements du courtisan¹⁴⁶.

146 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 49. [Ne pas inverser prénom et nom dans les notes. Seulement dans la bibliographie. À modifier dans toutes les notes (je pensais vous l'avoir signalé dans la

Plus loin, messire Cesare Gonzaga explique que «*tous ses mouvements*» signifie «*ses actions, ses gestes, ses manières*» (l'operazion sue, i gesti, gli abiti) (I, 24).¹⁴⁷ Deux choses sont remarquables ici. Premièrement, le rapprochement entre les actions et les représentations (les manières et les gestes). Les actions visent à un résultat extérieur, tandis que les gestes visent à exprimer, à manifester, à traduire l'intériorité du sujet. Nous pouvons voir que pour le courtisan les gestes et les manières deviennent non moins importants que les actions. Mais cela signifie-t-il uniquement l'importance croissante de la façon dont une action est accomplie? Est-ce qu'une action du courtisan peut se transformer en un geste? Le milieu de la cour est-il spécifiquement favorable à cette transition?

Deuxièmement, l'exigence de la totalité de la grâce. La grâce n'est pas restreinte à un domaine particulier, ce n'est pas uniquement la figure, les manières où les paroles qui doivent être gracieux. La grâce doit les pénétrer tous, devenir l'essence du courtisan, saturer tout l'ensemble de ses rapports avec le monde extérieur.

Messire Cesare procède en appelant la grâce «*l'assaisonnement de toute chose, sans lequel toutes les autres qualités et dispositions n'ont que peu de valeur*» (*un condimento d'ogni cosa, senza il quale tutte l'altre proprietà e bone condizioni sia di poco valore*)¹⁴⁸. Alors la grâce est un accompagnement qui augmente la valeur de toutes les bonnes qualités et dispositions.

Nous gardons toujours à l'esprit que grâce est ce qui rend agréable. Or, comme le constate Giordano Bruno dans *De vinculis* (I, 10): «*Rien de ce qui est beau absolument ne lie autant que ce qui est juste agréable; rien de ce qui est bon absolument n'attire autant que ce qui est utile*»¹⁴⁹. Autrement dit, la pratique et le contingent l'emportent sur l'idéal. L'agréable qui est différent dans chaque cas particulier et qui doit correspondre aux caractéristiques du récepteur est plus important que le beau abstrait. Pour créer le lien il est nécessaire de correspondre à l'état du liable, à ce qui lui est convenable, plutôt qu'au beau et au bien en tant que tel. Il nous semble que la grâce qui est marquée par l'importance de cet agrément

première partie...]

147 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 51; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 122.

148 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 51; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 122.

149 Giordano Bruno, *Des liens*, Traduit du latin par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2018, p. 16.

exprime la même tendance.

Nous pouvons trouver une déclaration semblable dans *Galatéo*, notamment, dans le passage que nous avons déjà évoqué de la discussion sur la *maniera* : «*Pour cette raison, nul ne peut douter qu'à celui qui s'est disposé à vivre non dans la solitude ou les ermitages, mais dans les villes et parmi les hommes, c'est très utile de savoir être gracieux et agréable dans ses coutumes et ses manières. Sans cela les autres vertus ayant besoin d'aménagement ne servent à rien ou à peu*»¹⁵⁰.

Dans ce passage, Della Casa est très proche de Castiglione. «*Tous les mouvements*» deviennent «*manières*» et «*coutumes*», la grâce est un «*condimento*» ou un «*arredo*», un assaisonnement qui permet de manifester la vertu. C'est encore une marque de la distinction entre l'action et le geste. Le succès de l'action vertueuse réside dans le résultat de l'action. Bien qu'une action soit considérée comme vertueuse, selon l'opinion des autres, il n'y a pas des rapports aussi étroits et immédiats entre celui qui agit et celui qui évalue l'action. L'opinion des hommes de bien est plutôt un schéma connu par les membres de la société. Par conséquent, la reconnaissance d'une action comme vertueuse ne dépend pas de la réaction ou de l'évaluation immédiate de celui qui regarde, mais plutôt de la correspondance aux règles et coutumes imposées par la société et intériorisées par celui qui agit. Dans le milieu de la cour, en revanche, le succès de l'action et surtout d'un geste dépend de la réaction de celui qui regarde, de son plaisir ou déplaisir, de l'impression que l'action fait sur le spectateur.

Nous voyons alors que dans les textes de Castiglione et de Della Casa, la grâce assure le succès de l'action qui est devenue un geste. L'action vertueuse a besoin d'un aménagement, son apparence doit être articulée et définie. Le succès de l'action du courtisan dépend de son habileté à manier le plaisir du spectateur. De ces conditions procède une nécessité du contrôle sur sa représentation, ce qui, par ailleurs, ouvre une dimension communicative de l'action. Il est important pour le courtisan de transmettre au spectateur une image de soi telle qu'il essaye de la former. Ce fait que le succès de l'action dépend de l'impression qu'elle fait rapproche l'action d'un signe, moyen de la communication. Peut-être était-ce le cadre favorable à l'influence de la rhétorique dans la sphère du comportement.

150 Della Casa, Giovanni, *Il Galateo di messer Giovanni Della Casa, ovvero, Trattato de' costumi e modi: che si debbono tenere, o schifare nella comune conversazione*, [Fichier epub], Milano, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2011, p. 30. Texte original: *Per la qual cosa niuno può dubitare che a chiunque si dispone di vivere non per solitudini o ne' romitorii, ma nelle città e tra gli uomini, non sia utilissima cosa il sapere essere ne' suoi costumi e nelle sue maniere grazioso e piacevole: senza che le altre virtù hanno mestiero di più arredi, i quali mancando, esse nulla o poco adoperano.*

Au premier regard, la thèse selon laquelle le plaisir ajouté à une bonne action la rend plus attractive, peut rappeler les réflexions aristotéliennes sur le plaisir. Dans l'*Éthique à Nicomaque* (1172b), Aristote fait un compte-rendu de la doctrine d'Eudoxe qui identifie le plaisir et le bien. L'argument d'Eudoxe était le suivant : « *le plaisir, ajouté à un bien quelconque, par exemple à une activité juste ou tempérante, rend ce bien plus désirable : or le bien ne peut être augmenté que par le bien lui-même* ». ¹⁵¹ Cependant, nous pouvons remarquer que la thèse des auteurs italiens renverse la perspective. Dans la théorie d'Eudoxe, le plaisir ajouté à une action vertueuse rend l'accomplissement de cette dernière plus souhaitable. Chez Castiglione et Della Casa, en revanche, le plaisir qui accompagne une action vertueuse la rend plus attractive à celui qui regarde, c'est le spectateur qui doit éprouver le plaisir. Ajoutons qu'Aristote n'est pas entièrement d'accord avec Eudoxe. Selon le Stagirite, le plaisir n'est pas le bien, mais uniquement l'un des bien. La thèse d'Eudoxe est détruite par l'argument de Platon selon lequel, le plaisir uni à la prudence est plus désirable ¹⁵², d'où il s'ensuit que le plaisir n'est pas le bien, car aucune chose qui devient plus désirable par l'adjonction d'une autre chose bonne en elle-même ne peut pas être appelée le bien. ¹⁵³

Nous pouvons dire que dans la perspective d'Aristote et d'Eudoxe, le plaisir accompagnant une action vertueuse est une sorte de récompense inhérente à l'action, tandis que dans la perspective de Castiglione et de Della Casa le plaisir est dirigé vers l'extérieur, il influence non pas celui qui agit, mais celui qui perçoit l'action. N'est-il pas le signe de la revalorisation de la représentation et de la forme, le signe du déplacement de l'attention du *quoi* vers le *comment* que Robert Klein a remarqué dans son examen de la *maniera*?

Dans les deux citations, la représentation est mise en avant. Même les vertus qui sont bonnes en soi ont besoin d'un assaisonnement, d'un aménagement. Autrement dit, il se manifeste clairement une distance, une brèche entre être et paraître. Castiglione et Della Casa en sont très conscient. Bien plus, selon eux, l'être sans paraître a peu de valeur, car c'est l'apparence qui le rend accessible à la perception. C'est de cette apparence que dépend plutôt le jugement d'autrui, car il n'a d'accès qu'à ce qui se manifeste et pour ainsi dire paraît.

Cela soulève toutes sortes de questions sur les rapports entre la grâce comme une apparence construite ou le moyen de créer le lien dans la terminologie de Bruno, et la beauté qui est aussi une manifestation, une apparence, si nous parlons d'une beauté corporelle. Mais

151 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.I., Éditions Les Échos du Maquis, 2014, p. 216.

152 Cf. Philèbe, 20e-22e, 60b-61b.

153 Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.I., Éditions Les Échos du Maquis, 2014, p. 216.

la beauté est une apparence reçue. Elle se forme spontanément à partir de notre intérieur formé par la lumière de la beauté absolue.

En outre, se pose une question sur la véracité de l'apparence. Si les actions qui sont bonnes en soi ne plaisent pas sans l'assaisonnement de la grâce, est-ce que les actions mauvaises accomplies avec grâce peuvent devenir agréables? Or la puissance de l'apparence est liée au topos de « l'ami-flatteur » condamné par Pontano qui assimile les flatteurs et les courtisans. Castiglione essaie aussi de résoudre le problème de la nécessité de l'apparence plaisante pour le courtisan et remarque le danger d'en abuser.

De surcroît, nous pouvons voir une correspondance avec le décalage entre l'être et la représentation dans le discours artistique de l'époque où le sujet du tableau ou du dessin peut ne pas être beau, mais le devient grâce à la façon dont l'ouvrage est réalisé. Dans la *Poétique* (1448b) Aristote a dit que les mêmes objets que nous voyons avec de la peine, tels que les bêtes viles et les cadavres, nous plaisent si nous en voyons les images. Or ce plaisir provient non seulement de la connaissance que nous donne l'image, mais de l'artifice même par lequel elle est accomplie. Comme l'observe Robert Klein, à l'époque de la Renaissance, cette thèse est reprise très souvent depuis Dürer. Ainsi « la valeur esthétique de l'oeuvre » a été définie indépendamment de la beauté du modèle¹⁵⁴. Les actions qui ne sont pas vertueuses mais sont accomplies avec grâce comme la représentation des choses laides peut plaire à cause de son exécution. Leon Battista Alberti (1404-1472) exprime la même idée dans *De re aedificatoria* (1485) où il dit que souvent « *une matière de peu d'estime conduite et menée par bon art, apporte plus de grâce qu'une autre singulière appliquée confusément* ». ¹⁵⁵

D'après Klein, on peut trouver la répercussion de cette idée aristotélicienne dans la réflexion de Benedetto Varchi (1502-1565) sur la beauté et la grâce.¹⁵⁶ Selon Varchi, la beauté des choses artificielles ne vient pas proprement et principalement de la matière, mais de l'art. Ce n'est pas la qualité de marbre qui fait la belle statue, mais l'habileté du sculpteur.¹⁵⁷ Il semble que le platonicien Varchi reprend l'idée aristotélicienne. Cependant ses réflexions restent dans le cadre platonicien. L'art pour les choses artificielles est l'analogie de la forme dans le sens aristotélicien du terme. Ainsi la beauté, selon Varchi, ne réside pas dans la

154 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 212.

155 Leon Battista Alberti, *L'architecture et art de bien bastir*, Paris, J. Kerver, 1553, f. 106 v^o.

156 Robert Klein, *Op. cit.*, p. 212.

157 Benedetto Varchi, « Libro della Beltà e Grazia », in *Trattati d'arte del cinquecento*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1960, p. 88.

matière, mais vient du principe supérieur. Et c'est l'opposition entre l'âme et la matière qui a pour résultat chez Varchi la valorisation de l'artifice.

Finalement, remarquons que dans la citation de Della Casa, la grâce est un attribut nécessaire de la vie dans la société, notamment dans la ville. Cela nous rappelle l'urbanité de Giovanni Pontano et ce que nous avons dit précédemment sur l'aspect social de la grâce.

Castiglione ne donne pas de définition de la grâce, mais parle de son origine. Voici ce que dit à ce propos le comte Palavicino: «*j'ai déjà souvent réfléchi sur l'origine de cette grâce et, si on laisse de côté ceux qui la tiennent de la faveur du ciel, je trouve qu'il y a une règle très universelle, qui me semble valoir plus que toute autre sur ce point pour toutes les choses humaines que l'on fait ou que l'on dit, c'est qu'il faut fuir, autant qu'il est possible, comme un écueil très acéré et dangereux, l'affectation (affettazione), et, pour employer peut-être un mot nouveau, faire preuve en toute chose d'une certaine désinvolture (sprezzatura), qui cache l'art et qui montre que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser (senza fatica e quasi senza pensarvi)*» (I, 26)¹⁵⁸.

La première chose que nous voyons dans ce passage c'est qu'il s'agit d'une grâce autre que celle donnée par une «faveur du ciel». La grâce dont parle le comte est celle qui peut être acquise. La deuxième chose importante c'est que pour la grâce si difficile à saisir et à définir, si dépendante du jugement juste et de la correspondance aux circonstances, il y a toutefois «une règle très universelle». Cette règle cependant n'est pas une simple instruction qui peut être appliquée dans tous les cas sans réflexion. Ce n'est pas une règle directive, mais une règle-guide. En effet, pour s'y conformer il faut faire preuve du jugement juste. C'est ce que nous montrent des exemples de messire Pierpaolo et messire Roberto : l'un manifeste trop son application, l'autre — sa nonchalance. Dans les deux cas, c'est le *trop* qui enlève la grâce, parce que ce *trop* est la marque d'affectation. Autrement dit, la tentative démesurée de cacher son application et son zèle sont autant désagréables que l'excès de cette même application.

D'où vient le troisième point, le cœur de la règle universelle qui prescrit de fuir l'affectation et de cacher l'art. L' *affettazione* qui avant tout signifie l'artifice joint à l'artificialité le sens de zèle et d'application¹⁵⁹. La *sprezzatura* vient du verbe *sprezzare* qui

158 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 54; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 123.

159 Cf. Antonio Bevilacqua, *Vocabulario volgare, et latino*, In Venetia, Appresso Nicolò Beuilacqua,

veut dire « dédaigner » et est vraiment le contraire de l'affectation. Ce n'est pas l'artifice à éviter, mais son apparence, ainsi le zèle excessif doit être caché, parce que cet effort fait le contraire, il la découvre. L'effort devient le signe de l'artifice dans le sens médiéval. Dans le discours artistique de l'époque, nous trouvons une tendance semblable. Le labeur n'est plus la cause de la fierté professionnelle. Est-ce que cela est lié au processus de « libération » de certains arts ? Nous pouvons supposer que cette libération comme une sorte d'aristocratisation a imposé la nécessité de cacher le côté laborieux de l'art. En outre, dans le cercle aristocratique, le travail était réputé une chose indigne, c'était le propre d'une classe sociale inférieure. Par ailleurs, à l'époque où les arts se libèrent, l'image du peintre se rapproche de celle d'aristocrate.

Ainsi nous pouvons voir que la *sprezzatura* réunit deux exigences liées, celle de cacher l'art et de fuir l'affectation, et celle d'observer la juste mesure. Comme nous l'avons vu, il faut rendre invisible non seulement l'effort et la préparation préalable par laquelle l'action est produite, mais aussi l'effort-même de cacher celui-ci. Cet art sans effort nous renvoie aux notions précédentes de la grâce, *χάρις* et *venustas*.

Nous pouvons nous référer aussi à John Robert Woodhouse qui propose une généalogie de la *sprezzatura*. Woodhouse la place dans la ligne des ornements sans art qui prennent leur source dans la notion grecque de τὸ πρέπον qui signifie ce qui convient, la bienséance, et correspond au *decorum* latin¹⁶⁰. Cependant la généalogie proposée par Woodhouse, bien qu'elle indique une piste de réflexion importante, ne semble pas très convaincante. En effet, dans ses exemples il n'y a pas de lien entre « ce qui est convenable » et la pratique de cacher l'art. John Woodhouse commence par une référence erronée au *Politique* de Platon¹⁶¹. Cependant, cette citation articule plutôt les rapport entre la juste mesure et ce qui convient. C'est en effet la même chose dans la citation de Cicéron évoquée par John R. Woodhouse: « *Le bon sens est donc le fondement de l'éloquence, comme de toute chose, mais ce qui convient n'est pas moins difficile à observer dans le discours que dans le monde. C'est ce que les Grecs appellent τὸ πρέπον, les Latins, decorum* »¹⁶². Sans doute, il

1573, f. 4. Bevilacqua rend *affettatione* par latin *studium*.

160 John Robert Woodhouse, *Baldesar Castiglione. A reassessment of the Courtier*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1978, p. 77.

161 Woodhouse se réfère au *Politique* 243e, tandis que la citation qu'il donne se trouve dans *Politique* 284e. Cf. Plato, *Statesman*, <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg008.perseus-eng1:284e>>, consulté le 28 juillet 2021.

162 Cicéron, *Oeuvres complètes*, Trad. par M. Nisard, Paris, Didot frères, 1859, <<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm>>, consulté le 28 juillet 2021.

faut posséder de la bienséance afin de pouvoir trouver ce qui convient à la situation. Il nous semble que τὸ πρέπον n'est pas autant lié à la tradition de l'ornement sans art, mais qu'il est plutôt un exemple de cet assaisonnement dont il s'agit dans les citations de Castiglione et de Della Casa, analysés dans le début de cette partie. Nous pouvons nous référer à l'*Hippias Majeur*¹⁶³ (293e-294b) où Platon montre que si la beauté est ce qui convient (τὸ πρέπον), alors elle n'est que l'apparence, car ce qui convient ajouté aux choses les fait apparaître belles sans qu'elles le soient. C'est ce décalage entre l'être et le paraître en lien avec l'exigence de plaire qui nous semble plus sensible dans τὸ πρέπον.

Revenons aux deux conditions de la grâce : la nécessité de cacher l'art et d'observer la juste mesure. Nous pouvons voir dans ces conditions l'héritage de la rhétorique antique qui exigeait de l'orateur qu'il escamote l'art non seulement afin d'être plus convaincant, mais aussi afin de plaire à son auditoire. Castiglione lui-même évoque la crédibilité comme le bénéfice de la *sprezzatura* en faisant référence aux orateurs anciens: « *le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher, car s'il est découvert, il ôte entièrement le crédit et fait que l'on est peu estimé* »¹⁶⁴. Les orateurs anciens de cette citation font penser à l'image de l'orateur attique dressé par Cicéron dans son *Orateur* (22-25)¹⁶⁵. Il semble que la dissimulation ainsi que l'observation de la juste mesure visent à une double fin, à savoir plaire et convaincre. Castiglione est conscient du décalage entre plaisir et vérité.

Dans la mission d'instituer un bon prince, la grâce du courtisan qui le rend agréable à son maître joue le rôle d'une « *tromperie salutaire* ». Pour faire suivre le chemin de la vertu au prince il faut livrer la vertu amère au « *voile de plaisir* »¹⁶⁶. Cette tromperie, en effet, découvre la vérité, elle renverse l'image fautive par laquelle sont possédés les princes gâtés par le pouvoir et le mensonge des flatteurs¹⁶⁷. Dans la condamnation des flatteurs Castiglione reste fidèle à la tradition philosophique qui va de Plutarque¹⁶⁸ à Pontano. Ce n'est pas alors la

163 Plato, *Greater Hippias*, <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg025.perseus-eng1:293e>>, consulté le 28 juillet 2021.

164 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 55.

165 Cicéron, *Oeuvres complètes*, Trad. par M. Nisard, Paris, Didot frères, 1859, <<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm>>, consulté le 28 juillet 2021.

166 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 333.

167 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 329-334.

168 Plutarque, « Comment on pourra discerner le flatteur d'avec l'ami », in *Oeuvres complètes de*

création des images ou de l'apparence des choses que Castiglione critique, mais l'abus de l'image. Ce fait souligne encore la responsabilité pour une image délibérément créée.

Mais la dissimulation de l'art par laquelle le courtisan forge sa représentation doit-elle être convaincante afin de plaire ou bien rendre son image plaisante afin de convaincre? La présence d'une troisième possibilité suggère peut-être que le but principal de la dissimulation est d'attirer et de lier. Ce troisième genre d'influence de la grâce et de la *sprezzatura* est de susciter l'admiration dans l'auditoire. Comme le remarque le comte de Canossa : « *C'est de là, je crois, que dérive surtout la grâce ; car chacun sait la difficulté des choses rares et bien faites, si bien que la facilité en elle engendre une grande admiration (genera grandissima meraviglia). Et au contraire, faire des efforts et, comme l'on dit, tirer par les cheveux, donne beaucoup de disgrâce, et fait qu'une chose, aussi grande soit-elle, ne mérite pas l'estime* » (I, 26).¹⁶⁹ Nous pouvons évoquer à ce propos aussi un autre passage (I, 21) où il est recommandé de fuir la répétition trop fréquente de la même action, car cela « *crée la satiété et fait disparaître l'admiration* »¹⁷⁰.

L'expression de toute la complexité de la *sprezzatura* dans ces exigences de rendre invisible l'effort afin d'engendrer l'admiration, d'utiliser le moment opportun et de s'accommoder aux circonstances en utilisant le bon jugement, se trouve dans la discussion entre Gasparo Pallavicino et le messire Federico dans *Courtisan* (II, 49-50). Messire Federico conseille au courtisan de s'adonner à une autre chose que celle dans laquelle il excelle afin de montrer sa perfection une fois que l'occasion se présente¹⁷¹. C'est la même dissimulation de l'orateur qui se fait croire ignorant auprès du public, mais le but de l'orateur est de convaincre, tandis que le but du courtisan est d'exciter l'admiration. Gasparo Pallavicino s'oppose à messire Federico. Il affirme que ce n'est pas « *un artifice* » mais « *une vraie tromperie* ». ¹⁷² « *C'est plutôt un ornement* », répond messire Federico, « *qui accompagne ce qu'il [le courtisan] fait, qu'une tromperie ; et pourtant si c'est une tromperie, il ne faut pas la blâmer* »¹⁷³.

Plutarque - OEuvres morales, vol. 1, trad. V. Bétolaud, Paris, Hachette, 1870.

<<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/flatteurami.htm>>, consulté le 28 juillet 2021.

169 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 54; Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 123.

170 Baldassarre Castiglione, Op. cit., p. 50

171 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 158.

172 Ibid., p. 159.

173 Ibid.

Pour défendre son point de vue, messire Federico utilise deux exemples. Dans le premier il s'agit d'un homme qui bat son compagnon grâce à son habileté à manier les armes. Le seigneur Federico appelle cette habileté l'artifice. Ainsi il fait de la capacité du courtisan de se montrer au moment opportun d'une façon convenable une sorte d'habileté acquise par l'entraînement plutôt qu'une ruse, il met l'accent sur l'adresse requise par l'artifice. Le deuxième exemple de messire Federico est l'orfèvre qui en enchâssant une pierre précieuse la fait paraître encore plus belle et « *ajoute de la grâce et de l'ornement* » par son art. Cet exemple nous renvoie à l'idée de la grâce comme d'un assaisonnement et souligne l'importance de la représentation. Nous trouvons ici le renversement de la thèse de Platon dans *l'Hippias Majeur*, selon laquelle ce qui est convenable n'est pas la beauté, à cause de la différence entre l'être et le paraître. Nous allons revenir au rapport entre la grâce et la beauté dans la partie suivante. Ici contentons-nous de dire que dans l'éthique de la cour l'effort du courtisan vise à se faire paraître. L'exemple de l'orfèvre nous rappelle aussi le sculpteur et le marbre de Varchi. La statue comme un objet artificiel dérive sa beauté de l'art du sculpteur. Par ailleurs, il nous semble que le choix de l'orfèvre plutôt que du sculpteur témoigne que la manifestation dans le cas du courtisan emporte sur la production.

Nous pouvons comparer les actions ou les gestes du courtisan qui doivent être vraisemblables, plaisants et admirables aux paroles de l'orateur des rhétoriques antiques. Ainsi, selon Cicéron (*Brutus*, XXI (69)),¹⁷⁴ le but de l'orateur est de prouver, plaire et entraîner, ou plaire, enseigner, émouvoir (*conciliando, docendo, movendo*), selon Quintilien (*Inst. orat.*; XI, 1)¹⁷⁵. Or, d'une manière paradoxale, la *sprezzatura* du courtisan remplit deux fonctions opposées : elle est à la fois la condition de la vraisemblance et de l'émerveillement.

Cependant l'admiration et l'émerveillement suscités par la *sprezzatura* diffèrent de ceux provoqués dans l'art par des choses bizarres et extravagantes. Le courtisan ne doit en aucune manière être extravagant, car cela reviendrait à vouloir violer la juste mesure et il tomberait dans l'affectation. C'est alors la juste mesure qui est au cœur de la grâce artificialiste du courtisan et de son art de la dissimulation. La mesure est inséparable du bon jugement et son observation permet au courtisan de s'accommoder aux circonstances.

Notons que la signification de l'accommodation aux circonstances est différente de

174 Cicéron, *Oeuvres complètes*, Trad. par M. Nisard, Paris, Didot frères, 1859, <<http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/orateur.htm>>, consulté le 28 juillet 2021.

175 Quintilian, « *Institutio Oratoria*, Book 11 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi00111.perseus-lat1:1.6>>, consulté le 4 août 2021.

celle qui se présente dans l'éthique traditionnelle. Ce n'est pas l'effectivité de l'action dans le sens traditionnel ou sa faisabilité qui reste importante dans le domaine politique qui en dépend, il s'agit dans le cas du courtisan de l'effectivité mesurée d'une manière nouvelle, à savoir, par l'impact sur la spectateur. Les circonstances doivent fournir un cadre convenable qui permettra la production de l'effet souhaitable. Les circonstances encadrent l'action du courtisan afin de les faire apparaître de la façon la plus avantageuse. D'une pareille manière, les artistes de l'époque faisaient l'attention au contexte de l'éclairage et à la position de leurs œuvres.

En outre, comme en témoigne Robert Klein, la triade rhétorique était présente aussi dans le discours artistique de l'époque. Conformément à elle, la fonction de la beauté était de créer la délectation, la *mimesis* pouvait, selon la manière dont on l'employait, instruire, plaire et émouvoir, enfin l'artifice était la source de la *maraviglia*. Cependant, Robert Klein remarque aussi que la *maraviglia* n'était pas du tout liée à la nouveauté et à la bizarrerie¹⁷⁶. Il montre que la *maraviglia* était « une émotion de nature intellectuelle et liée à l'artifice ».¹⁷⁷ Ainsi dans le traité de Francesco de Vieri (1524-1591) sur la villa de Pratolino nous pouvons trouver la définition suivante de la *maraviglia* : « la *maraviglia* ou le *stupore* n'est rien d'autre qu'un grand désir de savoir la cause de certains effets rares, lequel désir nous conduit à nous absorber entièrement dans la considération et recherche de celle-ci ».¹⁷⁸ Cela correspond très bien à l'exigence de cacher l'art, c'est-à-dire la cause de l'effet produit par la *sprezzatura*. Autrement dit, d'une pareille manière, la facilité apparente provoque l'admiration et l'émerveillement chez le spectateur à travers la dissimulation des moyens.

Grâce «naturelle» et la tradition néoplatonicienne

Outre la grâce comme résultat de l'artifice délibéré et caché, il y a une autre espèce de grâce qui se présente dans le *Courtisan* ainsi que dans les traités philosophiques de l'époque. Dans cette partie, nous allons voir quels éléments principaux constituent l'interprétation de cette notion par Castiglione et essayerons de tracer son développement dans la tradition

176 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 214-215.

177 Ibid., p. 125.

178 Francesco de Vieri, *Discorsi di M. Francesco de'Vieri, detto il verino secondo, cittadino fiorentino, delle maravigliose opere di Pratolino et d'Amore*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1587, p. 57. Traduction cit. ex: Robert Klein, Op. cit., p. 215.

philosophique. Nous espérons que cela nous permettra de dégager la spécificité de la grâce naturelle dans la sphère de la conduite et d'éclairer ses rapports avec la grâce artificialiste, examinée dans la partie précédente.

Nous retrouvons une grâce qui est le don de la nature dans le *Courtisan* (I, 14) comme une caractéristique de ces hommes rares qui n'ont pas besoin de se perfectionner par l'art et l'éducation¹⁷⁹. Mais dans les trois premiers livres de son traité, Castiglione s'occupe plutôt de la grâce artificialiste. Cependant, les réflexions sur l'amour que Castiglione met dans la bouche de son ami Pietro Bembo (*Courtisan*, Livre IV) déploient le contenu de la grâce naturelle ou divine d'une façon plus détaillée. Comme nous allons voir ces réflexions sont reprennent dans beaucoup d'aspects la théorie de l'amour et beauté établie par Marsile Ficin.

La première différence que nous pouvons remarquer entre cette espèce de grâce et la grâce artificialiste consiste en leurs rapports avec la beauté. Dans le *Courtisan* la grâce artificialiste se distingue de la beauté. Nous pouvons le voir, par exemple, dans la discussion sur l'apparence de messire Bernardo Bibiena. Sans que les traits de son visage soient délicats, messire Bernardo possède néanmoins de la grâce qui le rend agréable¹⁸⁰. N'est-il pas ainsi la grâce est une manière de se tenir qui transforme la nature? L'élégance de messire Bernardo le fait apparaître mieux qu'il n'est. Cette grâce artificialiste, comme nous l'avons vu ressemble à τὸ πρέπον de l'*Hippias Majeur* que Platon a renoncé à appeler la beauté.

Le discours sur la grâce naturelle, en revanche, s'associe étroitement à la beauté. Il est possible même de dire que dans les réflexions sur l'amour dans le livre IV du *Courtisan* la grâce est une notion subordonnée à la beauté. Chaque fois elle est définie à travers ses relations à la beauté. Nous la trouvons, par exemple, mentionnée dans la parole de Pietro Bembo sur la source de la beauté : « *je dirai que la beauté vient de Dieu, et qu'elle est comme un cercle dont la bonté est le centre ; et par conséquent, comme il ne peut y avoir de cercle sans un centre, il ne saurait y avoir de beauté sans bonté*¹⁸¹. Aussi est-il rare qu'une âme mauvaise habite un beau corps, et c'est pourquoi la beauté extérieure est le vrai signe

179 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 38.

180 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 45-46.

181 Castiglione ici reprend la théorie du beau ficinienne. Cf. Marsile Ficin, Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon... trad... par Guy Le Fevre de La Borderie..., Paris, J. Macé, 1578, p. 130. Ficin dit: *Platon au Filebe dit celuy estre bienheureux à qui rien ne defaut: & cela .estre ce qui est parfait et accompli en toute partie. L'une perfection est intérieure, l'autre est extérieure. Nous appelons l'intérieure Bonté, l'extérieure Beauté.*

de la beauté intérieure, et dans les corps cette grâce est imprimée plus ou moins comme une marque de l'âme qui se ferait ainsi extérieurement connaître » (la bellezza estrinseca è vero segno della bontà intrinseca e nei corpi è impressa quella grazia più e meno quasi per un carattere dell'anima) (IV, 57).¹⁸²

Dans cette citation la grâce est associée à la beauté extérieure. Cette beauté ainsi que la grâce n'est pas le résultat d'un effort délibéré, mais une marque de l'âme qui agit sur le corps. Une personne reçoit cette grâce d'une manière passive. Elle ne la crée pas. S'il s'agit de quelque préparation, elle sert à dégager la grâce, à la rendre visible plutôt qu'à la construire.

Par exemple, selon Plotin (*Ennéade* I, 6) la cause de la laideur est le mélange avec la matière qui pour lui s'oppose au bien et à la vie. Pour redevenir belle, l'âme doit se nettoyer, se purifier, se libérer de ce mélange¹⁸³.

Bembo comme personnage de Castiglione partage l'idée platonicienne que nous pouvons aussi trouver chez Ficin et Plotin, selon laquelle l'âme est la vraie source de la beauté. Plus précisément, la vraie source de la beauté est l'Un ou Dieu et de cette source la beauté descend vers la matière. Ainsi la beauté corporelle provient de l'influence de l'âme sur le corps. La beauté ne réside pas dans les choses sensibles, mais se manifeste à travers elles.

En outre, la citation de Bembo établit une correspondance inéluctable entre le beau et le bon qui est absent dans le cas de la grâce artificielle. Cette correspondance se répète dans une autre citation: « *si vous considérez bien toutes choses, vous trouvez que toujours celles qui sont bonnes et utiles ont également la grâce de la beauté* » (IV, 58).¹⁸⁴ Nous pouvons supposer qu'ici la grâce est considérée comme synonyme de la beauté sensible qui manifeste la beauté spirituelle. Dans les deux citations la grâce est liée à l'idée de l'extériorisation de la beauté qui est aussi présente dans l'analyse de la grâce de Marsile Ficin, comme nous allons le voir.

Ce n'est pas par hasard non plus que dans cette citation la « grâce de la beauté » est liée non seulement à la bonté mais aussi à l'utilité. Cette utilité ne signifie pas

182 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 386-387. Baldassarre Castiglione, *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017, p. 464

183 Plotin et Laurent, Jérôme, *Première Ennéade*, Paris, les Belles lettres, 1997 (Classiques en poche 6), pp. 134-137.

184 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 387.

l'instrumentalisation de la beauté. En fait, comme le montre le développement du discours de Pietro Bembo dans le *Courtisan*, cette utilité est le signe de l'harmonie, qui est à son tour une caractéristique intrinsèque du monde comme d'un ouvrage créé par Dieu.

Ainsi, dans le *Courtisan* Bembo prononce la louange de la «*grande machine du monde*» fabriquée par Dieu en admettant que toutes les choses dans l'ouvrage divin «*ont entre elles une telle force par la connexion d'un ordre si nécessairement composé, que si on les changeait d'un pouce, elles ne pourraient plus tenir ensemble, et le monde périrait* »¹⁸⁵. Ces mêmes choses ont «*tant de beauté et de grâce, que les esprits humains ne sauraient imaginer chose plus belle* »¹⁸⁶. D'une pareille manière il décrit la figure de l'homme comme «*un petit monde* » dont chaque partie «*est nécessairement composée par l'art et non par le hasard, et que toute la forme ensemble est très belle, de sorte qu'on pourrait difficilement savoir si c'est l'utilité ou de la grâce que donnent le plus au visage humain et au reste du corps tous les membres* ».¹⁸⁷ L'utilité c'est alors l'harmonie des parties, leur correspondance les uns aux autres, le fait que chaque partie remplit sa fonction, ce qui permet le fonctionnement de tout. L'idée de ce lien se poursuit dans l'exemple de l'édifice : le toit à arête qui permet d'évacuer l'eau de la pluie sert avant tout à l'utilité, mais en même temps donne à l'édifice de la grâce et de la beauté¹⁸⁸. Cette idée peut être trouvée aussi dans *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. Dans le Livre VI, Alberti remarque que chez les Grecs «*jamais la grâce qu'apporte la beauté ne pouvait être séparée de la commodité requise* »¹⁸⁹.

En outre, nous pouvons comparer l'image de la «*machine du monde* » présentée par Bembo dans le *Courtisan* à celle créée par Ficin dans le *Commentaire sur la Banquet*. Dans la fin de l'Or. III, ch. 3 Ficin dit : «*Pour laquelle raison toutes les parties du monde, d'autant que ce sont oeuvres d'un artisan et membres d'une même machine, en être et vie entre eux semblables, par une mutuelle charité se lient ensemble, de sorte qu'à bon droit l'Amour se peut dire un noeud perpétuel et lien du monde, le soutien de ses parties immobiles et le ferme fondement de la machine universelle* ».¹⁹⁰

185 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 387.

186 Ibid.

187 Ibid., p. 388.

188 Ibid.

189 Leon Battista Alberti, *L'architecture et art de bien bastir*, Paris, J. Kerver, 1553, f. 103.

190 Marsile Ficin, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon... trad... par Guy Le Fevre de La Borderie...*, Paris, J. Macé, 1578, p. 92.

Dans le discours de Pietro Bembo dans le *Courtisan*, les parties du monde sont liées par l'harmonie et l'utilité que leur communique la grâce. Chez Ficin c'est l'amour qui tient ensemble les parties du monde. Cependant malgré une différence apparente dans les deux cas il s'agit d'une concordance.

Les exemples de Bembo, celui de la « machine du monde » et celui de l'édifice, joignent la grâce à l'utilité. L'utilité et la grâce des parties dans le cosmos et le microcosme c'est leurs correspondance aux autres parties, leur contribution au fonctionnement du tout. Cette utilité se manifeste aussi dans la pensée politique où la métaphore de l'État comme d'un corps dont les membres doivent chacun remplir dûment sa fonction¹⁹¹ était souvent reprise. Est-ce que l'utilité introduit un élément artificialiste dans la grâce naturelle chez Castiglione?

L'affirmation de l'harmonie comme d'un fondement du lien est en décalage avec la tradition platonicienne de l'antiquité. Comme nous pouvons le voir, par exemple chez Plotin, la beauté spirituelle se distingue de l'harmonie. Ainsi Plotin commence son traité *Du beau* par la réfutation de l'avis commun, selon lequel « *beauté visible est une symétrie des parties les unes par rapport aux autres et par rapport à l'ensemble* ». ¹⁹² Plotin s'y oppose en plusieurs points. Le premier est d'ordre technique : si la beauté consistait en une harmonie des parties, les choses simples ne sauraient être belles. Deuxièmement, Plotin réfute l'idée de beauté comme harmonie et mesure en utilisant l'exemple d'un visage qui nous semble tantôt beau, tantôt laid, bien que ses proportions restent identiques¹⁹³. Finalement, Plotin se demande comment il serait possible d'appliquer la définition de la beauté comme symétrie aux occupations et aux discours. Il vient à conclure que ce n'est pas possible, car si la beauté consistait en correspondance, le mensonge et les vices pourraient aussi être appelés beaux, car il y a la correspondance en eux.

Nous pouvons constater que dans les deux cas, celui de la grâce artificialiste et celui de la grâce naturelle, il est nécessaire d'être capable de la discerner. Le jugement sur la grâce artificialiste exige la pratique préliminaire. Le vieux courtisan qui a pratiqué la musique en étant jeune est capable d'en juger même s'il ne joue plus lui-même. La perception de la grâce

191 Cf. L'épisode de la fable racontée par Ménénus Agrippa au plébéiens soulevés dans l'Histoire romaine de Tite Live L. II, ch. 33.

192 Plotin, *Première Ennéade*, Paris, les Belles lettres, 1997 (Classiques en poche 6), p. 125.

193 L'exemple de visage est récurrent. Nous le trouvons dans le *Courtisan* (Le visage d'Unico Aretino dont les traits ne sont pas beaux, mais sont néanmoins pourvus de la grâce), dans les réflexions sur la grâce de Léon l'Hebreu et Benedetto Varchi.

naturelle n'est pas la fin en soi. Comme cette grâce est uniquement un signe de la beauté spirituelle, celui qui la regarde doit être capable de voir à travers elle, de discerner ce qu'elle cache.

Alors, il y a quelques similarités. La grâce naturelle comme une image dans la tradition néoplatonicienne à la fois manifeste et cache ce à quoi elle renvoie. Pareillement, la grâce artificialiste peut être le moyen de cacher. C'est justement cette dimension instrumentale qui manque dans la grâce naturelle comme un voile, parce que les capacités de cacher et de manifester sont inhérentes à cette grâce et à la beauté corporelle. Elles ne sont pas contrôlées par leur possesseur.

Dans les deux cas, il faut être capable de discerner ce qui est derrière l'apparence et, en quelque sorte, cette capacité exige de la pratique, mais il s'agit d'une pratique différente. Pour discerner ce qui est derrière la grâce artificialiste il faut de la pratique de création et d'expression, et pour la grâce naturelle il faut la pratique de contemplation.

Si la grâce artificialiste est l'assaisonnement de toutes les actions et vertus, la «*beauté gracieuse et sacrée donne à toute chose un ornement suprême*»¹⁹⁴. La grâce artificialiste est un accompagnement qui vise à créer un détachement entre l'être et l'apparence afin de permettre à son possesseur de régir sa représentation et son image. La beauté gracieuse est un attribut de la beauté. Cependant nous pouvons remarquer que dans l'usage de la grâce artificialiste dans les relations entre les courtisans ainsi que dans le processus de l'ascension vers la vraie beauté à laquelle participe la grâce naturelle, la grâce est toujours liée au désir.

Passons de la réflexion de Pietro Bembo (1470-1547) comme personnage du *Courtisan* à sa propre pensée sur la grâce et la beauté dont l'expression se trouve dans ses *Azolains* (1497-1502)¹⁹⁵. Après le discours de Perottino sur un amour malheureux, et celui de Gismondo sur un amour heureux, dans le Livre III, Lavinello montre au lecteur que l'amour n'est ni absolument bon, ni absolument mauvais et que cela dépend de la qualité de l'amour et de la façon dont nous aimons.

Dans le traité de Bembo, il s'agit plutôt de la beauté que de la grâce. Néanmoins, la grâce apparaît dans un passage important du Livre III des *Azolains* où Lavinello donne sa

194 Baldassarre Castiglione, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991, p. 389.

195 Pietro Bembo, *Gli Asolani*, La letteratura italiana Einaudi, 2000; Pietro Bembo, Marie-Françoise Piéjus et Carlo Dionisotti, *Les Azolains = Gli Asolani*, Paris, Belles lettres, 2006 (Bibliothèque italienne 18).

définition d'un bon amour qui « *n'est rien d'autre que le désir de beauté* »¹⁹⁶. En disant cela, Lavinello fait référence aux philosophes antiques. Certainement Lavinello se réfère ici à Platon qui dans le *Banquet* définit Erôs comme l'amour de la beauté (Banq. 201e; 204d) et comme un désir (Phaedrus 238c). Bembo procède par la définition de la beauté qui à son tour « *n'est rien d'autre qu'une grâce née de la proportion, convenance et harmonies des choses, le plus est la beauté parfaite, le plus elle fait paraître ses sujets aimables et charmants, et c'est chez les hommes une propriété accidentelle tant d'esprit que du corps* » (Perciò che ella non è altro che una grazia che di proporzione e di convenenza nasce e d'armonia nelle cose, la quale quanto è più perfetta ne' suoi soggetti, tanto più amabili essere ce gli fa e più vaghi, e è accidente ne gli uomini non meno dell'animo che del corpo).¹⁹⁷

La définition de Bembo dans les *Azolains* répète presque mot à mot celle de Marsile Ficin (1433-1499) dans le *Commentaire sur le Banquet de Platon* (1469). Ficin définit l'amour comme « *désir de Beauté* » et la beauté comme « *une certaine grâce*¹⁹⁸, *laquelle principalement et le plus souvent naît de la correspondance des plusieurs choses* »¹⁹⁹. Ficin distingue trois sortes de grâce : la grâce qui réside en l'âme et provient de la correspondance des vertus, celle du corps qui provient de la correspondance des couleurs et des lignes, celle du son qui consiste en concordance de plusieurs voix²⁰⁰. Chez Ficin, ainsi que chez Bembo, la grâce peut être caractéristique de l'âme aussi bien que du corps et consiste dans une harmonie et proportion. Dans ses réflexions, la grâce apparaît comme une sorte de synonyme de la beauté. Ficin décrit comment nous pouvons apercevoir la grâce de l'âme et du corps : par l'entendement, par l'ouïe et par la vue. Remarquons que des indications semblables se trouvent aussi dans les *Azolains*, à la différence qu'il s'agit de la beauté. Selon Bembo, l'ouïe nous permet d'accéder à la beauté de l'esprit et la vue à celle du corps²⁰¹.

Nous pouvons trouver le développement de la définition ficinienne de la grâce dans l'ouvrage de son élève Jean Pic de la Mirandole (1463-1494). Dans le *Commentaire sur une*

196 Pietro Bembo, Marie-Françoise Piéjus et Carlo Dionisotti, *Les Azolains = Gli Asolani*, Paris, Belles lettres, 2006 (Bibliothèque italienne 18), p. 144.

197 Ibid., pp. 144-145.

198 Nous allons voir que Léon l'Hebreu, Agostino Nifo et Benedetto Varchi reprennent aussi cette formule de Ficin.

199 Ficin, Marsile, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon...*, trad. par Guy Le Fevre de La Borderie... , Paris, J. Macé, 1578, p. 24.

200 Ibid.

201 Pietro Bembo, Marie-Françoise Piéjus et Carlo Dionisotti, *Les Azolains = Gli Asolani*, Paris, Belles lettres, 2006 (Bibliothèque italienne 18), p. 145.

chanson d'amour de Jérôme Benivieni (1486)²⁰² (L. III, ch. 10, st. 6) Pic de la Mirandole se demande comment la beauté d'un corps particulier excite l'amour en l'âme d'autrui. La beauté corporelle, selon Pic de la Mirandole, est constituée de deux choses. La première est la disposition matérielle du corps qui consiste en une due quantité et une qualité convenient des parties. La deuxième est la grâce, qui pourrait être appelée aussi la Venere ou proprement la Beauté, car c'est elle, dit Pic de la Mirandole, qui allume le feu d'amour dans le cœur humain.

Certains pensent que la grâce naît de l'harmonie des parties, ce qui est, d'après Pic de la Mirandole, une idée erronée, parce que souvent il est possible de voir une figure parfaite dans toutes ses parties et néanmoins privée de toute la grâce.²⁰³ D'une manière pareille, il y a parfois des corps imparfaits dans les couleurs et la proportion, mais pourvus d'une merveilleuse grâce. Mais quelle est donc la raison de la présence de cette grâce ? Si elle ne réside pas dans les qualités propres du corps (qualité et quantité des parties), alors, elle doit nécessairement, dit Pic de la Mirandole, résider dans l'âme qui transmet sa splendeur au corps terrestre.²⁰⁴ Autrement dit, selon Pic de la Mirandole, la grâce est ce qui excite l'amour et le désir en autrui, ce qui lie dans la terminologie de Bruno. Par ailleurs, bien que la source de la grâce ne soit pas la caractéristique du corps, elle se manifeste à travers le corps et fait partie de la beauté sensible. Donc pour Ficin comme pour Pic, la beauté est en son essence spirituelle, mais elle se manifeste à travers du sensible.

Dans la *Philosophie d'amour* (1503) de Léon l'Hébreu (1460-1521), nous trouvons la définition suivante: « *Beauté est certaine grâce : laquelle, délectant l'esprit, par une connaissance que l'on a d'elle, l'émeut à aimer : et la chose bonne, ou la personne, en laquelle telle grâce se trouve, est belle : mais la bonne en laquelle ne se trouve point ceste grace, n'est belle ni laide. Belle n'est elle pas : pource qu'elle n'a point de grâce : et aussi n'est elle laide : pource que bonté ne luy défaut point : mais cela, en quoy toutes ces deux choses défailent (c'est à savoir grâce et bonté) non seulement n'est pas beau, mais, au contraire, est mauvais et laid : car il y a moyen entre bel et laid : mais, entre bon et*

202 Jean Pic de la Mirandole, *Commentaire sur une chanson d'amour de Jérôme Benivieni*, traduit & présenté par Patricia Mari-Fabre, Paris, G. Trédaniel : Édde la Maisnie, 1991.

203 Cf. Ficin, Marsile, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon... trad... par Guy Le Fevre de La Borderie...*, Paris, J. Macé, 1578, p. 175. Chez Marsile Ficin, bien que la vraie beauté soit de l'ordre spirituel et consiste en un beauté divine qui respandit à travers le corps, ce dernier doit être préparé pour montrer le plus clairement possible la lumière de la beauté divine. Le préparation est tripartite: en ordre (distance entre les parties), en mode (la quantité) et en espèce (couleurs), mais toujours incorporelle, d'après Ficin.

204 Girolamo Benivieni et Giovanni Francesco Pico della Mirandola, *Opere di Hierony. Benivieni comprese nel presente volume. Una canzone de lo amore celeste & diuino col commento de lo Ill. conte Iohan. Pico Mirandulano ...*, Firenze, impresso ... per li heredi di Philippo di giunta, 1519, f. 57-58

mauvais, il n'y a point de vray moyen : pource que le bien est Estre, et le mal privation ». ²⁰⁵
 Sans grâce une chose bonne n'est ni belle, ni laide. Selon Léon l'Hebreu la bonté s'oppose à la laideur. Alors, même si Léon l'Hebreu définit la beauté à travers de la grâce, sa définition témoigne d'un décalage entre le gracieux et le bon, qui n'est pas caractéristique du néoplatonisme classique. Il y a aussi une définition de la grâce posée par Léon l'Hebreu : «*Grâce est ce qui vient de la toute chose désirée, ou aimée, devant l'amour, en la pensée désirante, ou en la puissance appetente*», ²⁰⁶ d'où s'ensuit que l'amour est la réaction excitée par la grâce de l'objet aimé.

Dans ce sens vont aussi *De pulchro et amore* (1531) du scolastique italien Agostino Nifo (1473-1538). Selon Nifo la grâce est ce dans la beauté qui meut l'âme ²⁰⁷. Chez Nifo la grâce est aussi insaisissable et cela mène à l'exigence de sa totalité. Nifo affirme que la grâce est à la fois incorporelle et corporelle. D'une part, elle est incorporelle, parce qu'elle ne réside en aucune partie particulière du corps. Cela montre le fait que ce n'est pas toujours la même partie de l'aimée qui ravit les amants. De l'autre part, la grâce est corporelle, car une fois que nous sommes ravis par la grâce, le corps de l'objet aimé devient aussi rempli de la grâce ²⁰⁸.

Dans le *Libro della beltà e grazia*, (1590) de Benedetto Varchi (1502-1565), nous trouvons la définition suivante : «*la beauté n'est rien de plus qu'une certaine grâce, qui ravit l'âme de celui qui le voit et le sait, et en le ravissant le pousse à désirer en profiter avec l'union* » (la bellezza non è altro che una certa grazia, la quale diletta l'animo di chiunque la vede e conosce, e dilettaando lo muove a desiderare di goderla con unione). ²⁰⁹ Il s'ensuit de cette définition que la grâce est un accompagnement intrinsèque de la beauté, mais pas à l'inverse, c'est-à-dire que la grâce peut exister sans beauté. La grâce est ce composant de la beauté qui meut l'âme et elle ne dépend pas des proportions ²¹⁰. Selon Varchi, la source de la grâce, qu'il s'agisse de la beauté naturelle ou artificielle, est la forme, et conformément à cela, c'est l'âme dans laquelle resplendit la lumière de la bonté supérieure qui est la source de la

205 Hebreo, León, *Philosophie d'amour ... traduite d'italien en françois par le seigneur du Parc Champenois*, A Lyon, Par Benoist Rigaud, 1595, p. 469.

206 Hebreo, León, *Philosophie d'amour ... traduite d'italien en françois par le seigneur du Parc Champenois*, A Lyon, Par Benoist Rigaud, 1595, p. 242.

207 Nifo, Agostino, *Augustini Niphi Medicis, De pulchro & amore libri*, Lugduni Batavorum, Lopez de Haro, 1641, p. 53, 76.

208 Nifo, Agostino, *Augustini Niphi Medicis, De pulchro & amore libri*, Lugduni Batavorum, Lopez de Haro, 1641, p. 24-25.

209 Benedetto Varchi, «*Libro della Beltà e Grazia*», in *Trattati d'arte del cinquecento*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1960, p. 85.

210 Ibid., p. 86.

grâce de l'homme²¹¹. Varchi en suivant la tradition ficinienne distingue une beauté « corporelle » qui se manifeste en proportions et peut être perçue par les cinq sens, et la beauté de spirituelle, perçue par l'ouïe, la vision et l'entendement qui consiste en «*vertus et les coutumes d'âme*» (virtù e costumi dell anima).²¹²

Annibale Romei (152-? -1590) dans ses *Discorsi* (1585) appelle aussi la grâce (*gratia*) une partie importante de la beauté humaine. Elle est « *une rayon de l'âme qui respandit dans le visage* » (raggio del anima qui nel viso resplendido)²¹³ et ne consiste pas en une proportion des membres du corps. Sans la grâce la beauté est imparfaite, elle ne serait ni gracieuse, ni agréable (*senza gratia, la bellezza nè gratiosa, nè grata sarebbe*).²¹⁴ C'est accompagnée de la grâce que la beauté acquiert la force de ravir. La grâce se manifeste principalement, selon Romei, dans les suaves et gracieux mouvements du corps.²¹⁵ Or « *la grâce ne serait rien autre qu'une certaine facilité et agilité qu'a le corps obeissant à l'âme* » (*la gratia non fosse altro che una certa facilità, & agilità che ha il corpo ad ubidir all' anima*).²¹⁶

Les *Discorsi* de Romei sont importants pour nous, parce que nous pouvons remarquer les changements par rapport aux textes précédents. Romei suit la tradition néoplatonicienne en faisant la grâce une lumière de l'âme et en réfutant son lien avec la proportion. Cependant, il est possible de supposer que son affirmation du mouvement comme la manifestation de la grâce fait l'écho du grâce artificialiste des courtisans. De plus, la facilité dans les mouvements caractéristique, selon Romei, de la grâce, nous fait penser à la source de la grâce artificialiste, c'est-à-dire, la *sprezzatura* de Castiglione. Romei affirme que la facilité des mouvements est le signe de l'obéissance du corps à l'âme. Les plus immédiats sont les rapports entre l'âme et le corps, le plus «transparent réceptacle» devient le corps, le plus « perceptible » est l'âme. Cela se conforme tout à fait à la théorie néoplatonicienne. Mais demandons-nous, la *sprezzatura* n'est-elle pas une sorte de la traduction pratique de la même idée, puisqu' elle vise à créer une apparence de spontanéité. Autrement dit, le fait que la *sprezzatura* exige de cacher l'art ne signifie-t-il pas qu'elle vise à créer une apparence de rapports immédiats entre l'âme

211 Ibid., p. 87.

212 Ibid., p. 89.

213 Annibale Romei, , *Discorsi del conte Annibale Romei gentil'huomo ferrarese, diuisi in sette giornate* ..., In Venetia, Appresso Bartolameo Carampello, 1594, p. 25.

214 Ibid.

215 Ibid.

216 Ibid., p. 26.

et le corps. Ainsi les mouvements, gestes et actions gracieux du courtisan doivent paraître une manifestation de sa substance, sa totalité, son âme.

Nous avons vu à plusieurs reprises que les philosophes définissent la beauté comme une certaine grâce. Il est difficile de définir où elle réside précisément dans le corps, d'où la conclusion que la grâce est l'élément incorporel de la beauté. Cette caractéristique nous fait penser de l'exigence de totalité de la grâce que nous avons vue dans le début de l'examen de la grâce artificialiste.

En outre, cette grâce inexplicable et insaisissable peut être comparée au « je ne sais quoi » de l'art maniériste. Cette piste a été ébauchée par Robert Klein dans son analyse de la grâce²¹⁷. La grâce est insaisissable parce qu'elle est hors mesure et proportion, bien qu'elle se manifeste à travers le corps. Dans son étude du « je ne sais quoi », Velotti remarque aussi son lien à la notion de la grâce²¹⁸.

Par ailleurs, l'incompatibilité dans les définitions néoplatoniciens entre la grâce comme chose incorporelle et harmonie et mesure est résolue dans la synthèse avec l'éthique aristotélicienne de la juste mesure. Nous pouvons remarquer que dans les traités néoplatoniciens, la grâce est toujours la qualité attribuée à celui qui est perçu. Le sujet pourvu de la grâce subit ce processus de perception d'une manière passive. Le rôle actif est réservé au spectateur qui doit découvrir la grâce.

En revanche, dans l'éthique courtoise le rôle actif est attribué au courtisan, bien qu'il soit le sujet pourvu de la grâce, celui qui est perçu par autrui. Le courtisan est celui qui agit et exerce le contrôle sur la représentation qu'il donne de lui. Dans la beauté néoplatonicienne, il ne s'agit pas du tout de l'action. La distance entre la grâce du courtisan et celle des traités sur l'amour est comme entre la statue égyptienne d'une figure immobile et la statue grecque d'une figure mouvante.²¹⁹ Il n'y avait une distinction radicale entre la beauté des corps et la beauté de l'action. De belles actions étaient présentes dans la tradition antique et néoplatonicienne, mais leur beauté était la traduction de la bonté. Dans l'éthique de la cour,

217 Robert Klein, *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017, p. 159.

218 Paolo D'Angelo et Stefano Velotti, *Il non so che : storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997, p. 23.

219 Cf. Platon, *Ménon* 97e où Socrate compare les opinions et le savoir vrai aux statues de Dédale qui, d'après la légende, pouvaient se mouvoir comme des êtres animés. Platon dit, que la possession d'une telle statue n'a pas de sens si la statue n'est pas rattachée. Socrate assimile la statue dans la fuite aux opinions vraies qui échappent constamment à l'entendement humain et doivent être rattaché afin de devenir la connaissance (*epistèmè*).

en revanche, la beauté de l'action se sépare de sa bonté. Cette séparation est aussi marquée par le renversement des rapports. Dès maintenant c'est la beauté de l'action qui est la condition de sa bonté. Une reprise de *kalos k'agathos* que nous pouvions supposer dans le courtisan idéal s'est avérée en réalité son renversement. Est-ce que le déplacement de l'accent sur le comment dans la pratique artistique est aussi le signe de cette tendance de joindre la beauté avec l'action?

Nous pensons que l'expression parfaite de la synthèse des deux influences se trouve dans la définition de la grâce donnée par Della Casa dans le *Galateo*. Della Casa cependant favorise un autre terme synonyme de la *grazia* dans son aspect « esthétique », celui de *leggiadria*. Bien que les causes de son choix restent en question, la correspondance entre la *leggiadria* et la *grazia* semble assez certaine. Nous pouvons voir dans le dictionnaire vulgare-latin d'Antonio Bevilacqua que le terme correspond à *venustas* en latin²²⁰ qui est aussi le corrélat de la *grazia*. De plus, selon le *Tesoro della lingua Italiana*, l'adverbe correspondant dès le XIV^e siècle signifie non seulement « avec grâce et élégance, d'une manière harmonieuse », mais aussi « sans tension »²²¹. Cela nous fait supposer que cette préférence Della Casa s'explique par le désir de réunir la grâce-*venustas* avec la nonchalance de la *sprezzatura*.

Voici comment Giovanni Della Casa définit la grâce dans le *Galateo* :

*Et leggiadria n'est rien d'autre qu'une telle sorte de lumière qui resplendit de l'harmonie des choses bien composées et bien ordonnées [dans ses relations] les unes avec les autres et toutes ensemble. Sans cette mesure, également le bien n'est pas beau et la beauté n'est pas agréable. Et tout comme la nourriture, même saine et salubre, ne plairait pas aux invités, si elle n'avait aucun goût ou si elle était mauvaise, de même les coutumes des gens le sont parfois, bien que en eux-mêmes en aucun cas soient nuisibles, néanmoins sots et amères, si les gens ne les assaisonnent pas d'une telle douceur, qui s'appelle, je crois, grazia et leggiadria.*²²²

220 Bevilacqua, Antonio, *Vocabulario volgare, et latino*, In Venetia, Appresso Nicolò Bevilacqua, 1573, f. 27v.

221 « Leggiadria », *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 2011, <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=039943.htm>>, consulté le 28 juillet 2021.

222 Della Casa, Giovanni, *Il Galateo di messer Giovanni Della Casa, ovvero, Trattato de' costumi e modi: che si debbono tenere, o schifare nella comune conversazione*, [Fichier epub], Milano, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2011, p. 92-93. Texte original: *E non è altro leggiadria che una cotale quasi luce che risplende dalla convenevolezza delle cose che sono ben composte e ben divisate l'una con l'altra e tutte insieme : senza la qual misura eziandio il bene non è bello e la bellezza non è piacevole. E, sì come le vivande quantunque sane e*

Nous pouvons voir que Della Casa reprend les formules utilisées par les néoplatoniciens, par exemple, il appelle la grâce une lumière, il affirme que sans grâce la beauté n'est agréable. Mais en même temps il lie cette lumière à l'harmonie dont les définitions néoplatoniciennes gardent toujours la distance. Comme nous pouvons le voir, cette harmonie devient une mesure. Nous supposons ici les connotations aristotélicienne. C'est vrai, l'idée de mesure se trouve aussi dans la pensée de Platon, où la justice est une vertu supérieure. Cependant entre la juste mesure aristotélicienne et la justice platonicienne il y a une distinction significative. Cette distinction consiste en le côté contingent de la juste mesure. Sa justesse ne consiste pas en la correspondance à une mesure absolue, mais dépend toujours du contexte. C'est la raison pour laquelle nous supposons l'influence aristotélicienne. Au moins, comme le suggère la suite de la citation, la mesure de la grâce est liée à l'instabilité des goûts, ou bien des préférences personnelles auxquelles il faut s'accommoder. Nous pensons que dans sa définition de la grâce Della Casa reprend les formules néoplatoniciens et les renverse en les joignant à l'éthique artificialiste de la cour où celui qui est vu, le courtisan, devient le créateur de son image.

Cette valorisation de la pratique, notamment de la façon dont elle se manifeste dans l'éthique courtoise, est aussi perceptible dans le traité *Des liens* de Giordano Bruno. Bruno reprend dans son traité les thèses de la théorie néoplatonicienne. Pour lui le lien par excellence est l'amour. Tous les liens parmi les hommes ainsi que dans la nature « *se rapportent au lien d'amour, ou dépendent du lien d'amour, ou consistent en ce lien d'amour* ». ²²³ Dans le chapitre sur l'origine du lien, Bruno reprend l'argument de Plotin (Enneade I, 6) sur l'impossibilité de ramener la beauté aux harmonie des membres ²²⁴. Dans ce point Bruno reste fidèle au Ficin. Au fond son point de vue sur les liens transmet l'héritage de la philosophie néoplatonicienne.

Cependant dans l'approche de Bruno il y a une différence significative. Cette différence consiste dans le rôle actif de celui qui lie. Dans l'univers de Marsile Ficin les liens entre les choses de ce monde, y compris entre les hommes, existent indépendamment de leur volonté. Dieu est la source de l'amour qui est un lien universel. Chez Bruno, les liens peuvent être créés par l'homme selon sa volonté. Mais lier est non seulement une action délibérée,

salutifere non piacerebbono agl'invitati, se elle o niun sapore avessero o lo avessero cattivo, così sono alcuna volta i costumi delle persone, comeché per sé stessi in niuna cosa nocivi, nondimeno sciocchi ed amari, se altri non gli condisce di una cotale dolcezza, la quale si chiama, sì come io credo, grazia e leggiadria.

223 Giordano Bruno, *Des liens*, Traduit du latin par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2018, p. 57.

224 Giordano Bruno, *Ibid.*, p. 59-60.

selon Bruno ; c'est aussi « *par artifice, que se forment et s'affermissent les liens et l'efficace du lieur* ». ²²⁵ Le lieur doit être capable de discerner le moment opportun pour le lien. De plus, « *en toute acte de ligature il est une rapport de proportion* ». ²²⁶ Nous pouvons alors voir ici une distinction pareille à celle entre la beauté corporelle et la grâce. La grâce est ce qui lie et bien qu'elle ne consiste pas en l'harmonie des parties elle n'est pas opposée à la mesure et à la proportion. Mais cette proportion exige la connaissance des qualités du liable et elle doit être mesurée conformément à eux.

Nous trouvons chez Bruno un signe de la connaissance du traité de Castiglione, ou bien des idées qu'il exprime. Dans le chapitre, consacré à la mesure des liens, Bruno écrit : « *Dans la vie civile, les orateurs et les courtisans, et ceux qui ont tant soit peu de pratique, lient davantage lorsqu'ils opèrent avec certaine dissimulation traîtresse de leur art* ». ²²⁷ Il est symptomatique que les exemples principaux auxquels Bruno se réfère sont l'orateur et le courtisan. Il est remarquable aussi comment Bruno explique la nécessité de cette dissimulation : « *L'éclat de la lumière éteint l'éclat de la lumière, et la lumière ne luit, n'éclaire, ne brille, ne plaît que dans les ténèbres. L'ornement est nul s'il ne s'accorde pas avec ce qui, encore informe, doit être orné. C'est pourquoi l'art n'est pas disjoint de la nature, ni le raffinement éloigné de la simplicité* ». ²²⁸

Dans le traité de Bruno nous pouvons voir l'affirmation explicite du pouvoir créatif de l'homme, où les rapports sociaux voisinent avec l'art et la magie. Une autre question est de savoir si la théorie néoplatonicienne de Ficin a elle-même exercé une influence sur le discours artistique. Il y a un débat sur ce sujet. André Chastel ²²⁹ affirmait une telle influence. Cette influence a été contestée par Paul Oskar Kristeller ²³⁰ et Erwin Panofsky et réaffirmée par Stéphane Toussaint ²³¹. D'après Stéphane Toussaint, Marsile Ficin non seulement a emprunté la notion de la beauté intellectuelle à Plotin (Ennead I, 6), mais aussi a réuni la *technē* avec la magie et l'amour (Eros) ce qui a résulté en l'émergence d'une *Kunstwollen* (volonté d'art) où

225 Ibid., p. 27.

226 Ibid., p. 28.

227 Ibid., p. 66.

228 Ibid., p. 67.

229 André Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève; Lille, Droz Giard, 1954.

230 Paul Oskar Kristeller, [review] "André Chastel, Marsile Ficin et l'art", in: *The Art Bulletin*, XL (1958), pp. 78f.: 79.

231 Stéphane Toussaint, « "My Fiend Ficino": Art History and Neoplatonism from Intellectual to Material Beauty », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 59, no. 2, 2017, pp. 147- 173.

les arts humains et leur artifice étaient des conséquences pratiques de l'amour.²³²

Ainsi il y a deux processus dans le développement de la grâce. D'une part, la grâce se distingue de la beauté formelle et la capacité de la beauté à attirer et lier trouve son expression dans cette grâce affranchie. La beauté sans grâce ne lie pas. La grâce, en revanche, contient toujours la beauté de l'ordre supérieur. Nous supposons que ce changement a manifesté un décalage entre le bon et l'agréable. Selon Aristote et les néoplatoniciens comme Plotin et Ficin, tout l'appétit est dressé vers le bien. En revanche, chez Castiglione et Della Casa, peut-être sous l'emprise de l'observation pratique, le bien cède sa place au plaisir. Alors si le beau est l'expression visible ou extériorisée du bon, la grâce devient l'expression du plaisant.

D'autre part, la grâce, tout en étant une qualité d'ordre corporel, se distingue de l'harmonie des proportions et devient un je ne sais quoi insaisissable. Dans une certaine mesure cette insaisissabilité est aussi propre de la grâce artificialiste. Il est impossible d'en donner une définition stable, car elle consiste dans l'observation de la juste mesure et doit s'accommoder toujours aux circonstances changeables. Par ailleurs, la juste mesure de la grâce artificialiste a un rapport à l'harmonie, mais ce n'est pas une harmonie établie une fois pour toutes, mais un processus infini d'accommodation. Le caractère insaisissable de la grâce qui se distingue de la beauté correspond aussi à la différence entre le bon et le plaisant, car ce dernier est individuel dans chaque cas et n'existe pas dans une version universelle.

232 Stéphane Toussaint, *Ibid.*, p. 151.

Conclusion

Dans la présente étude nous avons essayé d'entreprendre une lecture de l'éthique engendrée au milieu de la cour. Etant donné que les mêmes notions ont joué un rôle central dans le discours sur le comportement forgé au sein de ce milieu et dans le discours artistique, nous avons supposé que ce fait exprime un mouvement commun dans le développement de la pensée artistique et celui de l'éthique de la cour. En outre, nous avons supposé que cette similitude même donne un caractère particulier à l'éthique de la cour en la rapprochant de la pratique artistique de l'époque.

Nous avons commencé notre recherche par l'analyse de la notion de *maniera*, omniprésente dans les traités sur l'art et sur le comportement. L'examen de cette notion a montré qu'il y avait une mise en valeur contemporaine de l'individualité et de l'artificialité dans les pratiques artistiques. Cependant, dans le domaine du comportement l'avènement de la *maniera* a apporté uniquement une tendance artificialiste. Une bonne manière est un ensemble des règles, elle s'acquiert par l'entraînement et ressemble en cela à la *technè* de l'artisan. Le but de l'artiste était le développement d'une manière individuelle qui le distinguait et exprimait son individualité. En revanche, la *maniera* de l'homme de la cour représente plutôt le comportement typique.

Une autre tendance commune dans les traités des mœurs et dans les traités artistiques qui se fait remarquer par l'analyse de la *maniera* est le déplacement de l'accent du *quoi* sur le *comment*, du contenu à la forme de l'ouvrage et de l'action accomplie. Cette tendance se manifeste encore plus clairement dans l'analyse de la grâce, une autre notion importante pour les deux sphères que nous étions en train d'examiner.

Le déplacement de l'accent du contenu de l'ouvrage à la forme est lié d'une part à la revalorisation de la *technè*, de l'autre part, à la théorie de la beauté platonicienne, selon laquelle la source de la beauté est la réalité supérieure des idées. Un bon exemple de cette influence mixte nous avons vu dans le traité de Benedetto Varchi où c'est l'art du sculpteur pas la qualité du marbre qu'il proclame comme source principale de la beauté de la statue. Cependant, cette expression de l'importance de l'artifice est liée chez Varchi à la notion platonicienne de la beauté, parce que le sculpteur transmet la puissance formative de l'idée.

Ainsi l'examen de *maniera* nous a montré les tendances que le comportement des hommes de la cour avait en commun avec la pensée artistique. Ce sont l'accentuation de

l'extériorité, de la forme extérieure de l'ouvrage ou l'action, l'exigence d'artificialité de la manière qui se distingue de l'état de nature. Le point de la divergence entre la *maniera* artistique et celle de l'homme de la cour consiste en ce que dans le dernier cas elle n'exprime pas l'individualité de l'agent, mais doit correspondre à un idéal. Cependant, comme le montre la suite de notre étude, cet idéal n'est pas défini une fois pour toujours. L'idéal du comportement du courtisan suggère la correspondance aux circonstances et à la situation. Donc, les règles de la *maniera* pour le courtisan consistent non seulement en un savoir-faire de certaines pratiques, mais surtout en exécution du bon jugement. Le bon jugement permet au courtisan de saisir le moment opportun et de trouver la juste mesure.

Dans la sphère de l'art et des coutumes la manière est intimement liée avec la notion de la grâce. Ces tendances que l'analyse de la maniera a fait surgir se manifestent également et trouvent son explication dans l'analyse de la grâce. L'examen des notions antécédentes de la grâce a montré à la fois, un lien étroit entre l'aspect social et esthétique, ainsi que une influence remarquable de la tradition rhétorique. Nous avons vu que l'idée d'une qualité indéfinissable, d'une absence apparente de l'effort et de la participation du rapport sociale se trouve aussi dans *χάρις* et *venustas*.

Comme nous l'avons vu, le lien avec la tradition rhétorique s'explique par l'importance cruciale qu'a pour le courtisan le succès de l'interaction avec son auditoire. En outre, en étant l'éthique de la représentation, l'éthique de la cour acquiert une dimension communicative. Le courtisan vise à exercer le contrôle sur l'image de soi qu'il produit. Par conséquent le succès de l'action est mesuré par l'effet produit sur la spectateur. L'action ne vise pas tant à apporter des changements au monde extérieur qu'à être perçu d'une manière présumée et favorable à l'agent. En outre, au cœur du lien entre l'aspect esthétique et social de la grâce et ses antécédents sont les rapports du plaisir.

L'examen de l'emploi des antécédents de la grâce chez les orateurs antiques nous permet d'établir un lien entre cette tradition, le traité de Pontano et les traités de Castiglione et de Della Casa. Comme nous l'avons vu, Pontano applique la théorie rhétorique à l'éthique. Bien que chez lui est absente l'instrumentalisation du plaisir qui se manifeste chez Castiglione et Della Casa, l'ouvrage pontanien peut être vu comme une étape transitoire dans le processus du développement de l'éthique de la représentation. L'agrément du spectateur et d'interlocuteur, même s'il est séparé de l'utilité et déinstrumentalisé est un clé de voûte dans l'éthique pontanienne.

En outre, la comparaison du rôle du plaisir chez Pontano et dans l'éthique traditionnelle montre que Pontano dans ses réflexions sur le comportement louable déplace le plaisir et le met du côté de celui qui regarde, contrairement à l'éthique traditionnelle, où le plaisir éprouve celui qui agit vertueusement.

Par ailleurs, nous croyons qu'en faisant de l'habileté dans le discours une qualité essentielle de l'homme, Pontano prépare la transition de l'accent sur la représentation qui se manifeste chez Castiglione et Della Casa. Ce côté artificialiste de l'éthique pontanienne est liée à la manière dont Pontano évalue l'action et l'agent. Nous avons remarqué que, selon Aristote, les œuvres d'art ont leur valeur en elles-mêmes, la valeur d'actions vertueuses, au contraire, ne dépend pas de la présence en elles de certaines caractéristiques intrinsèques. Les vertus pontanienes jugées de ce point de vue sont plus proches des capacités artistiques, car c'est à partir de la caractéristique de leur produit, c'est-à-dire, des qualités de la parole, qu'elles se définissent. Ainsi le penchant vers le regard d'autrui est le signe d'esthétisation de l'éthique que nous trouvons chez Castiglione et Della Casa.

Nous avons dirigé notre analyse de ces deux auteurs par deux voies consacrées à l'aspect social et à l'aspect «esthétique» de la grâce. Un composant important qui réunit ces deux aspects est le plaisir de celui qui la perçoit. Nous avons vu que la grâce dans le contexte social est surtout un lien réciproque qui présuppose deux participants qui se trouvent plus souvent lié par les rapports verticaux. Dans le *Courtisan* ces relations souvent sont redoublées par les liens de l'amour. Mais ces dernières se distinguent en étant moins maniables et plus spontanées. Le voisinage de l'amour introduit un thème crucial pour la culture de la cour et la philosophie néoplatonicienne.

Il faut aussi remarquer que l'aspect communicatif de la grâce reste présent chez Castiglione et Della Casa. La grâce est l'attribut d'une certaine société, posséder de la grâce est nécessaire non seulement pour y appartenir, mais aussi pour pouvoir reconnaître ceux qui y appartiennent. Cette exigence non seulement de montrer de la grâce, mais aussi d'être capable de discerner sa source pour l'estimer fait écho aux rapports entre le courtisan et l'art et introduit le thème du jugement et de l'évaluation.

Comme chez Pontano, dans les traités plus tardifs la représentation est valorisée. Par conséquent, il y a une tendance, selon laquelle, les actions du courtisan se rapprochent au geste, devient souvent remplacé par ce dernier. La différence consiste en ce que, comme nous l'avons dit, les actions du courtisan visent plutôt à exprimer et à impressionner qu'à apporter

des changements au monde extérieur. De plus, dans le cas du geste les rapports de l'évaluation par le spectateur sont plus immédiats que dans le cas de l'action vertueuse. D'où s'ensuit que dans le contexte de la cour une action vertueuse a besoin d'un aménagement.

Il faut cependant noter, que dans ce cas il ne s'agit pas, comme dans le cas de beauté néoplatonicienne, de la manifestation la plus claire de l'état de l'âme et de la lumière spirituelle. La grâce doit transmettre ce que le courtisan veut paraître, qui exprime à son tour les opinions sur ce qui est louable dans la société. De plus, dans la société de la cour louable est ce qui donne agrément.

L'exigence de cacher l'art et observer la juste mesure posée par la grâce sont probablement les marques de l'influence rhétorique. Comme l'orateur, le courtisan vise aussi à convaincre, plaire et émerveiller son auditoire. En outre, la *sprezzatura* qui est la source de la grâce artificialiste du courtisan d'une manière paradoxale remplit deux fonctions opposées: elle à la fois apporte de la vraisemblance et de l'émerveillement qui est cependant n'a rien à voir avec le bizarre baroque.

La grâce du courtisan, bien qu'elle exprime un idéal typique et ne transmet pas la personnalité de son possesseur, comme la *maniera* d'artiste, exprime celui qui la possède en sa totalité. Outre la contingence des traits personnels du possesseur de la grâce, elle rejoint le contingent du plaisir de son récepteur. Nous pouvons interpréter cette circonstance comme une marque du temps où la pratique emporte sur l'idéal. Ce qui est agréable et se diffère d'un individu à l'autre est plus important (lie plus, dans la terminologie de Bruno) que le beau platonicien abstrait et toujours identique à lui-même.

Nous pouvons remarquer que par rapport aux traités néoplatoniciens l'éthique artificialiste de la cour marque le déplacement de la grâce. Dans les deux cas, elle est attribuée à celui qui est perçu. Cependant, selon la pensée néoplatonicienne, le sujet pourvu de la grâce participe à ce processus passivement, le rôle actif est réservé au spectateur qui doit découvrir la grâce.

En revanche, dans l'éthique courtoise celui qui est pourvu de la grâce, à savoir, le courtisan, est le sujet actif. Il agit et exerce le contrôle sur sa représentation qu'il construit délibérément. Le rôle passif est plutôt réservé au spectateur. Par ailleurs, l'éthique artificialiste redéfinit non seulement les rapport entre le sujet actif et perçu, mais aussi entre la beauté et l'action. D'après la tradition platonicienne, la beauté des actions était la conséquence de leur bonté et de la bonté de celui qui agit. Dans l'éthique de la cour, en

revanche, la beauté de l'action se sépare de sa bonté. Nous pouvons constater ici un renversement des rapports. Ainsi une reprise semblante de *kalos k'agathos* dans le courtisan idéal devient en réalité son renversement.

Bibliographie

1. Alberti, Leon Battista, *L'architecture et art de bien bastir*, Paris, J. Kerver, 1553.
2. Aretino, Pietro, « Lettere No. 77, D'ottobre, in Venezia, 1549 », in Pertile, F. et Camesasca, E., dir., *Lettere sull'arte*, Milan, Edizioni del Milione, 1957, p. 304.
3. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, S.l., Éditions Les Échos du Maquis, 2014.
4. Bailly, Anatole, « Dictionnaire grec-français », *Eulexis-web*, 2020, <<https://outils.bibliissima.fr/fr/eulexis-web/>>, .
5. Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforma.*, Bari, G. Laterza, 1960.
6. Bembo, Pietro, *Gli Asolani*, La letteratura italiana Einaudi, 2000.
7. Bembo, Pietro, Piéjus, Marie-Françoise et Dionisotti, Carlo, *Les Azolains = Gli Asolani*, Paris, Belles lettres, 2006 (Bibliothèque italienne 18).
8. Benivieni, Girolamo et Pico della Mirandola, Giovanni Francesco, *Opere di Hierony. Benivieni comprese nel presente volume. Una canzone de lo amore celeste & diuino col commento de lo Ill. conte Iohan. Pico Mirandulano ...*, Firenze, impresso ... per li heredi di Philipppo di giunta, 1519.
9. Bevilacqua, Antonio, *Vocabulario volgare, et latino*, In Venetia, Appresso Nicolò Beuilacqua, 1573.
10. Blunt, Anthony, *Artistic theory in Italy, 1450-1600.*, New York; Oxford; London, Oxford; University Press, 1956.
11. Boccaccio, Giovanni, *Il decameron*, vol. 1 / 2, Bari, Laterza, 1927.
12. Boccace, *Le Décaméron*, trad. par Francisque Reynard, Paris, Charpentier, 1884.
13. Bosch, Lynette M. F., *Mannerism, spirituality and cognition: the art of enargeia*, London ; New York, Routledge, 2020.
14. Bottari, G.G. et Cresppi, L., *Raccolta di Lettere Sulla Pittura, Scultura Ed Architettura*, Roma, Barbiellini, 1768.
15. Bottari, Giovanni Gaetano et Crespi, Luigi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura : scritte da'più celebri Professori che in dette Arti fiorirono dal secolo XV. al XVII.*, Roma, Barbiellini, 1768.
16. Bruno, Giordano, *Des liens*, Traduit du latin par Danielle Sonnier et Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2018.
17. Castiglione, Baldassarre. *Il Libro Del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis,

- [Fichier ePub], Torino, Einaudi, 2017.
18. Castiglione, Baldassarre. *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis par Alain Pons, Paris, Flammarion, 1991.
 19. Castiglione, Baldassarre. *Lettere del conte Baldessar Castiglione ora per la prima volta date in luce e con annotazioni storiche illustrate dall'abate Pierantonio Serassi. Volume primo [-secondo]*, In Padova, Comino, 1769.
 20. Cennini, Cennino, *Il libro dell'arte, o trattato della pittura*, Firenze, Felice le Monnier, 1859.
 21. Chastel, André., *Art et humanisme a Florence : au temps de Laurent le Magnifique, études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
 22. Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, Genève; Lille, Droz Giard, 1954.
 23. Cheney, Liana D.G., dir., *Readings in Italian Mannerism*, New York, NY, Lang, 2004.
 24. Cheney, Liana D.G., « Vasari's position as an exponent of maniera style », in *Reading in Italian Mannerism*, New York, NY, Lang, 2004.
 25. Cicero, Marcus Tullius, *Brutus.Orator*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 2007 (Cicero / Cicero 5).
 26. Cicéron, *Oeuvres complètes*, Trad. par M. Nisard, Paris, Didot frères, 1859.
 27. Cooper, Neil, « Pleasure and Goodness in Plato's Philebus », *The Philosophical Quarterly*, vol. 18, no. 70, janvier 1968, pp. 12 15.
 28. D'Angelo, Paolo. et Velotti, Stefano., *Il non so che : storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997.
 29. Debenedetti, Ana, *Dans l'ancre des nymphes : études sur les rapports entre la pensée magique de Marsile Ficin et les premières théories de l'art à Florence au XVe siècle*, These de doctorat, Paris, EPHE, 10 janvier 2015.
 30. Delcomminette, Sylvain, « La juste mesure.: Etude sur les rapports entre le politique et le Philèbe* », *Les Études philosophiques*, vol. 74, no. 3, 2005, pp. 347 366.
 31. Della Casa, Giovanni, *Galateo, or, The rules of polite behavior*, Edited and translated by M.F. Rusnak, Chicago ; London, The University of Chicago Press, 2013.
 32. Della Casa, Giovanni, *Il Galateo di messer Giovanni Della Casa, overo, Trattato de' costumi e modi: che si debbono tenere, ò schifare nella comune conversazione*,

- [Fichier epub], Milano, Biblioteca Univ. Rizzoli, 2011.
33. Della Casa, Giovanni, *Le Galatée, premièrement composé en italien par J. de la Case ; et depuis mis en françois, latin, allemand et espagnol*, Montbéliard, par J. Feuillet, 1615.
 34. Della Casa Giovanni, *Le Galathée, ou la Manière et fasson comme le gentilhomme se doit gouverner en toute compagnie, traduit d'italien en françois par Jean Du Peyrat...*, Paris, J. Kerver, 1562.
 35. Dionysius : Halicarnassensis, *Dionysiou tou Alikarnasseōs Peri syntheseōs onomatōn, pros Rouphon. Tou autou tēs retorikēs technēs kephalaia tina, pros Echekraten. Tou autou peri ton Thoukididou idiomatōn, pros Ammaion. Dionysii Halicarnassei de compositione, seu orationis partium apta inter se collocatione, ad Rufum. Eiusdem, artis rhetiricae capita quaedam, ad Echecratem. Item quo genere dicendi sit vsus Thucydides, ad Ammaeum*, Lutetiae, ex officina Rob. Stephani, typographi regii, typis regiis, 1547.
 36. Dionysius of Halicarnassus, « Critical Essays 1. On Literary Composition », *Loeb Classical Library*, 1985, <http://www.loebclassics.com/view/dionysius_halicarnassus-literary_composition/1985/work.xml>, consulté le le , 3 juillet 2021.
 37. Dionysius of Halicarnassus, « The Ancient Orators 1. Lysias », 1974, <http://www.loebclassics.com/view/dionysius_halicarnassus-lyusias/1974/work.xml>, consulté le le , 3 juillet 2021.
 38. Dionysius, of Halicarnassus, *Dionysius of Halicarnassus On literary composition, being the Greek text of the De compositione verborum*, London, Macmillan, 1910.
 39. Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Areino : nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono : con esempi di pittori antichi, e moderni : e nel fine si fa menzione delle virtù, e delle opere del divin Tiziano*, Firenze, Michele Nestenus e Francesco Moücke, 1735.
 40. Emison, Patricia, « Grazia », *Renaissance Studies*, vol. 5, no. 4, décembre 1991, pp. 427 460.
 41. Ficin, Marsile, *Discours de l'honneste amour sur le Banquet de Platon... trad... par Guy Le Fevre de La Borderie...*, Paris, J. Macé, 1578.
 42. Filarete, « Trattato di architettura », *Biblioteca Italiana*, 2003, <<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000307/bibit000307.xml>>.

- consulté le le , 24 juin 2021.
43. Fournel, Jean-Louis, « Savoir-vivre et savoir-faire dans le Livre du courtisan de Baldassar Castiglione (1528) : les aléas de la mondanité et de la politique », in *Transactions of the State Hermitage*, Saint-Pétersbourg, The State Hermitage Publishers, 2005, pp. 79 87.
 44. Freeman, John G., *The maniera of Vasari*, London, Westbury, 1867.
 45. Ghiberti, Lorenzo, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I commentarii) zum ersten male nach der handschrift der Biblioteca nazionale in Florenz vollständig hrsg. und erläutert von Julius von Schlosser.*, Berlin, J. Bard, 1912.
 46. Giustiniani, Michele, *Lettere memorabili dell'abbate Michele Giustiniani, patritio genouese, de' signori di Scio, e d'altri.*, vol. 3 / 3, In Roma, Per il Tinassi, 1675.
 47. Guichardin, François, *Ricordi: conseils et avertissements en matière politique et privée*, Paris, Éd. Ivrea, 1998.
 48. Hauser, Arnold, *The social history of art. Renaissance, Mannerism and Baroque*, vol. 2 / 2, London, Routledge, 1992.
 49. Hebreo, León, *Philosophie d'amour ... traduite d'italien en françois par le seigneur du Parc champenois*, A Lyon, Par Benoist Rigaud, 1595.
 50. Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth: Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Rohwolt, 1987.
 51. Klein, Robert. *L'esthétique de la technè: l'art selon Aristote et les théories des arts visuels au XVIe siècle*, [Paris], Institut national d'histoire de l'art, 2017.
 52. Kristeller, Paul Oskar, « The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I », *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, no. 4, 1951, pp. 496 527.
 53. Mac Carthy, Ita, *The grace of the Italian renaissance*, 1st édition, [Fichier ePub]. Princeton, Princeton University Press, 2020.
 54. Maclachlan, Bonnie, *Age of grace*, Princeton, Princeton University Pres, 2016.
 55. Monk, Samuel Holt, « A Grace Beyond the Reach of Art », *Journal of the History of Ideas*, vol. 5, no. 2, avril 1944, pp. 131 150.
 56. Moussy, Claude, *Gratia et sa famille*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
 57. Nifo, Agostino, *Augustini Niphi Medicis, De pulchro & amore libri*, Lugduni Batavorum, Lopez de Haro, 1641.
 58. Panofsky, Erwin., *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, [Paris], Gallimard, 2015.

59. Pic de la Mirandole Jean, *Commentaire sur une chanson d'amour de Jérôme Benivieni*, traduit & présenté par Patricia Mari-Fabre, Paris, G. Trédaniel : Édde la Maisnie, 1991.
60. Plotin, *Première Ennéade*, Paris, les Belles lettres, 1997 (Classiques en poche 6).
61. Plutarque, « Comment on pourra discerner le flatteur d'avec l'ami », in *OEuvres complètes de Plutarque - OEuvres morales*, vol. 1 / , trad. V. Bétolaud, Paris, Hachette, 1870.
62. Pomponio Gaurico, Heinrich Brockhaus, *De sculptura*, mit Einleitung und Übersetzung neu herausgegeben von Heinrich Brockhaus, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1886.
63. Pons, Alain, « Présentation de Baldassar Castiglione », in *Le livre du courtisan*, Paris, Flammarion, 1991, p. I XLVI.
64. Pontano, Giovanni Giovano, *De Sermone. De la conversation*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2008.
65. Quintilian, « Institutio Oratoria, Book 12 », *Perseus digital library*, [s. d.], <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1002.phi00112.perseus-lat1:10.1>>, consulté le le , 4 juillet 2021.
66. Ricci, Maria Teresa, « La grâce et la sprezzatura chez Baldassar Castiglione », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 65, no. 2, 2003, pp. 233 248.
67. Romei, Annibale, *Discorsi del conte Annibale Romei gentil'huomo ferrarese, diuisi in sette giornate ...*, In Venetia, Appresso Bartolameo Carampello, 1594.
68. Saccone, Eduardo, « Grazia, sprezzatura, and affettazione in Castiglione's Book of the courtier », in *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, New Haven; London, Yale University Press, 1983, pp. 45 67.
69. Schmitt, Charles B., Skinner, Quentin et Kessler, Eckhard, dir., *The Cambridge history of Renaissance philosophy*, Cambridge [England] ; New York, Cambridge University Press, 1988.
70. Shearman, John, « Maniera as an esthetic ideal », in *Readings in Italian Mannerism*, New York, NY, Lang, 2004, pp. 35 69.
71. Shearman, John K. G., *Mannerism*, London, Penguin Books, 1990.
72. Toussaint, Stéphane, « "My Fiend Ficino": Art History and Neoplatonism from Intellectual to Material Beauty », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 59, no. 2, 2017, pp. 147 173.
73. Treves, Marco, « Maniera : the history of a word », *Marsyas*, vol. 1, , 1941, pp. 69

- 84.
74. Van Riel, Gerd, « Beauté, proportion et vérité comme “vestibule” du bien dans le “Philèbe” », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 97, no. 2, 1999, pp. 253 267.
75. Varchi, Benedetto, « Libro della Beltà e Grazia », in *Trattati d'arte del cinquecento*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1960, pp. 83 90.
76. Vasari, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*, vol. 7, part. 3 / , Firenze, Felice le Monnier, 1851.
77. Vasari, Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 4 / 10, Paris, Just Tessier, 1841.
78. Venturi, Adolfo, *Storia dell'Arte italiana.*, vol. 9, part. 2 / 11, Milano, 1901.
79. Vieri, Francesco de, *Discorsi di M. Francesco de'Vieri, detto il verino secondo, cittadino fiorentino, delle maravigliose opere di Pratolino et d'Amore*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1587.
80. Vitruvius, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, In Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556.
81. Waters, Roderick-Pascal, *La « sprezzatura »: enjeux et concepts*, Thèse de doctorat, Paris, France, École des hautes études en sciences sociales, 2019.
82. Woodhouse, John Robert, *Baldesar Castiglione. A reassessment of the Courtier*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1978.
83. « Leggiadria », *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, 2021, <<http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/index.php?vox=039943.htm>>, consulté le le , 28 juillet 2021.
84. « Grazia », *La lessicografia della Crusca in rete*, 2006, <<https://doi.org/10.23833/BD/lessicografia>>, consulté le le , 29 juin 2021.
85. « Convenevolézza », *Grande dizionario della lingua italiana*, 2002, <<http://www.gdli.it/JPG/GDLI03/00000721.jpg>>, .
86. « Pliny the Elder, Naturalis Historia, liber xxxv, chapter 34 », [s. d.], <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0138%3Abook%3D35%3Achapter%3D34>>, consulté le le , 2 juillet 2021.