



HAL
open science

Les humanistes italiens face à la nouvelle: traduction, réécriture, création

Pauline Pionchon

► **To cite this version:**

Pauline Pionchon. Les humanistes italiens face à la nouvelle: traduction, réécriture, création. Littératures. Université de Grenoble, 2012. Français. NNT : 2012GRENL050 . tel-01677742

HAL Id: tel-01677742

<https://theses.hal.science/tel-01677742>

Submitted on 8 Jan 2018

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : Etudes italiennes

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Pauline PIONCHON

Thèse dirigée par **M. Johannes BARTUSCHAT**

préparée au sein du laboratoire G.E.R.C.I. (EA 611)
dans l'École Doctorale LLSH (50)

Les humanistes italiens face à la nouvelle : traduction, réécriture, création

Thèse soutenue publiquement le **3 décembre 2012**,
devant le jury composé de :

M. Johannes BARTUSCHAT

Professeur, Université de Zurich, Membre

M. Emanuele CUTINELLI RENDINA

Professeur, Université de Strasbourg, Rapporteur

M. Roberto LEPORATTI

Professeur, Université de Genève, Rapporteur

Mme. Corinne LUCAS FIORATO

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), Membre

M. Serge STOLF

Professeur, Université Stendhal (Grenoble III), Membre



Remerciements

Je remercie chaleureusement mon directeur de recherches, M. le Professeur J. Bartuschat, pour ses conseils éclairants, ses précieuses lectures et sa confiance depuis mon D.E.A.,

mes collègues de Grenoble et de Strasbourg, pour la vigueur de leurs encouragements,

mes parents, ma famille, mes amis pour leur soutien constant et leur admirable patience.

J'adresse l'expression d'une gratitude particulière à M. le Professeur S. Stolf, qui a porté à ma connaissance plusieurs textes d'Enea Silvio Piccolomini,

ainsi qu'à Emanuela Nanni, Enza Perdichizzi, Giulia Pezzuolo, Célia Schneebeli et Emilie Zanone pour leur aide pratique.

Conventions

Citations

En règle générale, les citations longues sont présentées en langue originale dans le corps de texte, avec la traduction en note. Nous avons fait une entorse à cette convention lorsque la citation complétait une phrase amorcée en français dans le corps de texte.

N'étant pas helléniste, nous citons les textes grecs seulement en traduction française.

Sauf mention contraire, les italiques dans les citations sont de nous.

Traductions

Sauf mention contraire (édition), les traductions proposées sont les nôtres. Quand une version française relativement récente existait, nous l'avons bien entendue citée. Nous avons parfois jugé opportun de nous contenter d'une paraphrase du latin ou de l'italien afin d'éviter les surcharges.

Titres

Lorsque les ouvrages médiévaux et renaissants italiens possèdent un titre français en usage, nous l'avons adopté. En ce qui concerne les ouvrages latins antiques, généralement connus sous leurs deux titres (original et français), nous nous sommes permis une certaine liberté.

Plan de l'ouvrage

Introduction

Partie 1. Le *Décameron* sous le regard des humanistes. Marginalisation et imitation

Chapitre I. Le *Décameron* dans l'histoire culturelle des humanistes. Les positions théoriques

Chapitre II. La pratique. Promotion culturelle et acclimatation du genre : les versions latines de nouvelles isolées du *Décameron*

Partie 2. « Exemplum est quod sequamur »

Chapitre III. Nouvelle et littérature héroïque : un diptyque attribué à Leonardo Bruni

Chapitre IV. Nouvelle et société de l'humanisme civique à l'époque laurentienne

Partie 3. « Exemplum est quod vitemus »

Chapitre V. A la frontière du genre : l'*intercencalis Amores* de Leon Battista Alberti

Chapitre VI. L'*Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini

Partie 4. Vers une dilution de la visée éducative ?

Chapitre VII. La nouvelle d'aventures

Chapitre VIII. Francesco Tedaldi : la courtoisie en question

Conclusion

Bibliographie

Index des noms propres

INTRODUCTION

Cette étude porte sur le genre de la nouvelle tel qu'il fut pratiqué par les humanistes entre les années 1370 et le dernier quart du XV^e siècle. Elle entend contribuer à l'histoire d'un genre littéraire, comprise comme « processus temporel de l'établissement et de la modification continus d'un horizon d'attente »¹, et à la connaissance d'un mouvement culturel aux centres d'intérêt diversifiés.

Si quelques nouvelles de notre *corpus* ont fait l'objet d'études approfondies ou d'observations critiques plus concises, le mérite d'avoir rassemblé des textes épars en un objet à la fois compact et muni de ramifications culturelles profondes dans la littérature latine et vernaculaire, revient presque entièrement à G. Albanese. Soumettant les nouvelles à une approche diachronique, les travaux critiques² et éditoriaux³ de cette chercheuse se sont

¹ H. R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres » (traduit par E. Kaufholz), in G. Genette *et alii*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p.37-76 (article publié initialement dans Coll., *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Carl Winter, Heidelberg, 1970 ; puis dans *Poétique*, I, 1970).

² Ses principaux travaux sur le « panorama d'ensemble » sont G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della Griselda », in *Quaderni petrarcheschi*, IX-X, 1992-1993, p. 571-627 ; EAD., « La novella di Griselda : *De insigni obedientia et fide uxoria* », in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. XIX-XLIX ; EAD., « Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici », in *Medioevo e Rinascimento*, XII, 1998, p. 263-284 ; EAD., « Da Petrarca a Piccolomini : Codificazione della novella umanistica », in *Favole Parabole Istorie. Le Forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (dir.), Rome, Salerno, 2000, p. 257-308 (ce dernier article marque l'aboutissement des articles précédents). Parmi les articles consacrés à des textes particuliers, nous signalons EAD., « Manetti tra politica, novellistica e filosofia : il *Dialogus in Symposio* », in *Dignitas et excellentia hominis*, Actes du colloque international sur Giannozzo Manetti (Florence-Fiesole, 18-20 juin 2007), S. U. Baldassarri (dir.), Florence, Le Lettere, 2008, p. 15-75 (cet article précède la publication d'une édition critique de l'ouvrage de Manetti) ; EAD., « Griselda in una sacra rappresentazione toscana del Quattrocento », in *Griselda a teatro. Donne e società nello specchio dell'arte drammatica*, Actes du congrès international, Saluzzo, Società di Studi Storici della Provincia di Cuneo, 2011, p. 52-70 (cet article tire les sommes de plusieurs articles précédents sur les adaptations théâtrales de la nouvelle de Pétrarque).

³ EAD., « La *Fabula Zapelleti* di Antonio Loschi », in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, V. Fera, G. Ferràù (dir.), Padoue, Antenore, 1997, p. 3-59 ; F. PETRARCA, *De insigni obedientia et fide uxoria. Il Codice Riccardiano 991*, G. Albanese (éd.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998 ; G. ALBANESE, R. BESSI,

attachés depuis les années 1990 à faire émerger la formation, de texte en texte, d'une petite tradition novellistique au sein de la littérature humaniste. Portant une attention particulière aux enjeux culturels que révèlent les observations métatextuelles des auteurs ainsi que le choix et le traitement des sources, cette chercheuse s'est concentrée principalement sur la rhétorique de la nouvelle humaniste dans une période où cette culture définit ses objets, ses méthodes et ses modèles d'écriture. La part de contextualisation est essentielle dans ses travaux, qui inscrivent les récits au sein de constellations de traductions, d'adaptations dans d'autres genres et de textes métalittéraires issus de l'Antiquité, de l'épistolographie et de l'historiographie humanistes et, dans une moindre mesure, de la culture vernaculaire.

Sous l'impulsion de ces travaux mettant en lumière des textes particulièrement méconnus, plusieurs articles ont vu le jour, consacrés à des traductions humanistes de nouvelles décaméroniennes (voir Chapitre II), et aux nouvelles non encore éditées de Giovanni Conversini⁴. Nécessairement, notre étude se situe pareillement dans le sillage des travaux absolument incontournables de G. Albanese sur la refondation du genre par les humanistes.

In limine, quelques observations préliminaires très générales s'imposent, concernant le caractère *a priori* improbable de la rencontre entre la culture humaniste et le genre médiéval de la nouvelle entre XIV^e et XV^e siècles : les intérêts classicistes des humanistes ne les prédisposaient nullement à l'écriture novellistique.

L'humanisme constitue un trait si caractéristique de l'esprit de la Renaissance que l'émergence de l'un et de l'autre se confondent — et c'est dans des termes équivalents que les humanistes concevaient leur activité et leurs mérites culturels. Grâce aux apports de travaux s'inscrivant dans le sillage de la « révolte des médiévistes », née en réaction aux ouvrages de Burckhardt, Michelet et Voigt, et ayant mis l'accent sur les liens de continuité entre le Moyen Age et la Renaissance⁵, les scientifiques ont aujourd'hui des vues plus nuancées sur la rupture

All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2000.

⁴ L. LEONCINI, « La novella a corte : Giovanni Conversini da Ravenna », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 189-222.

⁵ L'évaluation globale de la Renaissance et du rôle joué par l'humanisme dans l'histoire de l'Occident ouvre des champs infinis à la spéculation. Un premier problème se posant aux historiens est bien entendu la définition des catégories de Moyen Age et de Renaissance, dont les noms impliquent une certaine généalogie de la Modernité

que représente l'humanisme italien dans l'histoire culturelle de l'Occident. Si les recherches concernant les classicismes médiévaux⁶ ont représenté un motif de relativisation de la nouveauté des études latines des humanistes, il n'est pas moins vrai que le classicisme de ces derniers se distingue nettement par son esprit philologique et son caractère intégral et « inclusif » — deux traits intimement liés, à la faveur d'un projet de rénovation globale de la civilisation⁷.

En effet, le classicisme des humanistes ne se limite pas au culte des grands auteurs de l'Antiquité, mais s'élargit à l'étude de l'ensemble des témoignages antiques. La volonté de récupérer *toute* l'Antiquité est visible déjà chez les premiers précurseurs connus : ainsi voit-on

(Selon A. Boureau (« Moyen Age », in *Dictionnaire du Moyen Age*, C. Gauvard, A. de Libera, M. Zink (dir.), Paris, PUF, 2002 [désormais *DMA*]), bien que les lexicologues aient relevé pour la période précédente des expressions comme *media tempestas*, *medium aevum*, *media antiquitas*, la « véritable création conceptuelle » du Moyen Age remonte à la naissance de la notion de « Renaissance », c'est-à-dire à l'emploi par Vasari, dans les années 1550, du terme de « rinascita » pour désigner le retour, avec Cimabue et Giotto, à la beauté antique dans l'art pictural : « Nous en trouvons là non plus une périodisation relative, mais un schéma précis d'évolution [...] ») : dans ce cadre, la « révolte des médiévistes » avait pour objectif d'identifier dans la culture médiévale les prémices de celle-ci. Face à l'ampleur de la bibliographie relative à cette question, nous nous limitons à mentionner les références de quelques synthèses sur l'histoire du concept « Renaissance » : W. K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique*, traduction de J. Marty, préface d'E. Crouzet-Pavan, Paris, Payot et Rivages, 2009², p. 11 (édition originale : *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Houghton Mifflin Co., 1948) ; U. DOTTI, *L'età dell'Umanesimo*, Palerme, Palumbo, 1978, p. 147-166 ; F. CARDINI, C. VASOLI, « Umanesimo e Rinascimento », in *Storia della letteratura italiana*, E. Malato (dir.), Rome, Salerno, t. III, *Il Quattrocento*, 1996 [désormais *SLI III*], p. 45-151, p. 45-50. Par ailleurs, dans sa préface à la traduction française du livre de Ferguson, E. Crouzet-Pavan soulève un autre aspect de la question de la légitimité de ces catégories conventionnelles de l'historiographie. A savoir : une appellation aussi élogieuse que « Renaissance » n'est-elle qu'un fossile lorsque les liens avec la culture antique se sont distendus ? Quel sens peut avoir aujourd'hui une généalogie de notre culture construite sur la base du classicisme et de l'esprit philologique du XV^e siècle ? Et encore : dans le cadre de l'élargissement à l'échelle mondiale de l'Histoire, quelle portée pour cette vision ethnocentrée au gré de laquelle, parmi la foule de « renaissances » antérieures et/ou non européennes, celle dont nous parlons est la seule à porter une majuscule et requérir l'article défini ? La récente réduction drastique de la place réservée à la Renaissance dans les programmes scolaires français, la quasi-absence de monographies consacrées à cette période dans les rayons des librairies généralistes du pays, semblent bien témoigner de la rupture du lien idéal entre cette période et un présent qui tend à se penser comme *post-* ou *ultramoderne*.

⁶ Pour une synthèse sur le classicisme médiéval, voir L. HOLTZ, « Classiques (Connaissance des) », in *Dictionnaire du Moyen Age*, cit..

⁷ F. RICO, *Le Rêve de l'humanisme. De Pétrarque à Erasme*, J. Tellez (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 33 (édition originale : *El Sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelone, Destino, 2002).

un rédacteur des lettres en grec à la *Magna Curia* de Frédéric II, Giovanni Grasso, transcrire dans les marges d'un manuscrit de Diodore de Sicile des inscriptions funéraires antiques afin d'éclairer le texte d'informations historiques de première main⁸. L'intérêt pour les lettres anciennes et leur imitation est lié, déjà chez les fonctionnaires impériaux, à la vie civile et à la propagande politique : vers 1248, Piero da Prezza, un des élèves de Pier della Vigna, recherche et trouve dans une bibliothèque d'Italie du nord un certain nombre de textes rares, dont plusieurs lettres publiques des années 1260 porteront des échos précis ; quant à Pier della Vigna, Rolandino da Piazzola rapporte qu'il prononça à Padoue un discours public qui renouvela le genre par l'insertion d'une citation ovidienne en ouverture⁹. Qu'à l'instar de F. Rico, on place Pétrarque à la tête de l'humanisme, relayant l'opinion de nombreux classicistes du XV^e siècle, ou que, comme R. G. Witt, on considère que Lovato Lovati et ses disciples padouans constituent à plein titre la première génération d'humanistes¹⁰, on ne peut que constater, d'une génération à l'autre, la permanence et l'affermissement de la « compénétration de l'archéologie, de la littérature et de la vie civile » dans le cadre d'un projet global¹¹ :

[...] on peut nommer « humanisme » une tradition historique parfaitement délimitée, une succession continue d'hommes de lettres qui transmettent les uns les autres des savoirs, qui se sentent dépositaires d'un même héritage et se considèrent mutuellement liés — même si c'est, bien souvent, de façon conflictuelle. Il s'agit de la succession qui depuis Pétrarque conduit à Coluccio Salutati, à Chrysoloras, à Leonardo Bruni, à Alberti, à Valla et à des centaines d'autres plus obscurs.¹²

La conscience d'un progrès dans la restauration de la latinité classique pousse les humanistes à relativiser les succès de leurs prédécesseurs. Toutefois, grand est le souci de chaque génération de conserver la mémoire de ceux qu'elle considère comme ses maîtres

⁸ Giovanni Grasso fait partie des « notaires gibelins » formés à la cour impériale autour de Pier delle Vigne dans les années 1230-1250. C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », in *Storia della letteratura italiana*, E. Malato (dir.), cit., t. II, *Il Trecento* [désormais *SLI II*], p. 991-1032, p. 1001.

⁹ *Ibid.*, p. 1001.

¹⁰ R. G. WITT, *Sulle tracce degli Antichi. Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, Rome, Donzelli, 2005 (édition originale : *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000).

¹¹ F. RICO, *Le rêve de l'humanisme*, cit., p. 33.

¹² *Ibid.*, p. 13.

ou du moins comme ses précurseurs. A titre d'exemple : c'est Pétrarque qui a soumis à notre attention l'expérience de Lovato Lovati et d'Albertino Mussato. Le nom qui revient le plus souvent est bien entendu celui de Pétrarque, qui fit reflourir l'éloquence (Érasme) et les lettres (Enea Silvio Piccolomini) ; dans la Vie qu'il consacre au « père de l'humanisme », Leonardo Bruni écrit que « le premier [...] il reconnut et ramena à la vie l'ancienne grâce du style perdu et éteint »¹³.

Riconobbe e rivoce in luce : Bruni précise que Pétrarque s'est illustré dans les deux grandes activités qui composent la restauration des lettres classiques — l'érudition et la création, la philologie textuelle et l'écriture d'œuvres originales. La découverte des manuscrits dans les bibliothèques européennes est associée en particulier au nom du Pogge, à qui l'on doit notamment d'avoir ramené au jour, dans les années 1410, les œuvres de Quintilien et le poème de Lucrèce¹⁴. Au siècle précédent, l'activité de philologue de Pétrarque est remarquable par son caractère exemplaire. Selon M. Ariani, ce qui donne à Pétrarque sa place essentielle dans l'histoire de l'humanisme, ce sont moins ses œuvres littéraires, ou la découverte de textes aussi fondamentaux que le discours *Pour le poète Archias* de Cicéron (1333), que l'établissement d'une « méthode scientifique pour appréhender les auteurs » : les notes marginales des codes lui ayant appartenu témoignent d'habitudes philologiques d'une grande rigueur, et d'une volonté d'approche globale des textes (les annotations de type grammatical et rhétorique coexistant avec des mises au point historiques, des renvois intertextuels, des commentaires)¹⁵. Sur le plan grammatical et rhétorique, la restauration des textes correspond à la restauration progressive du latin « classique » : celle-ci est codifiée dans les ouvrages de grammaire, mais aussi dans l'écriture contemporaine à travers la pratique-reine de l'*imitatio* — sauf exception une forme d'*emulatio*, qui « se complaît dans l'approchant, pas dans l'identique »¹⁶. Travaux philologiques, lecture, écriture se nourrissent mutuellement. En témoigne par exemple la

¹³ « Francesco Petrarca fu il primo [...] che riconobbe e rivoce in luce l'antica leggiadria dello stile perduto et spento [...] » : L. BRUNI ARETINO, *Vies de Dante et de Pétrarque (Vite di Dante e del Petrarca)*, in *Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, textes choisis et commentés par L. Bernard-Pradelle, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 856-915, p. 904-905 (§ 44).

¹⁴ F. CARDINI, C. VASOLI, « Umanesimo e Rinascimento », cit., p. 59-60. Sur la réception ambiguë de Lucrèce, voir D. CANFORA, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Bari, Laterza, 2005, p. 75-77.

¹⁵ M. ARIANI, « Francesco Petrarca », in *SLI II, Il Trecento*, cit., p. 601-726, p. 615-616.

¹⁶ F. RICO, *Le rêve de l'humanisme*, cit., p. 44.

réactivité de Pétrarque à la lecture de Térence : stimulé par les textes de celui-ci, François écrit une comédie aujourd'hui perdue, *Philologia*, mais aussi une *Vita Terentii* qui est « un chef d'œuvre de philologie »¹⁷. L'établissement d'éditions philologiquement fiables a accru la quantité des connaissances objectives sur l'Antiquité, en accroissant le nombre d'auteurs et de textes ; il correspond aussi à l'affinement progressif des outils philologiques — de la technique des juristes et des traducteurs des XI^e-XII^e siècles¹⁸ aux sommets de raffinement d'un Politien. Mais l'apport le plus décisif de la fréquentation des manuscrits semble avoir été l'émergence une « sensibilité nouvelle »¹⁹, au gré de laquelle les *auctores* ne seraient plus considérés comme des entités désincarnées, purs intellects coïncidant exactement avec leurs œuvres, mais comme des hommes ayant vécu à une certaine époque et dans une certaine société, ayant une histoire et des opinions personnelles — autant de données dont la connaissance éclaire leurs œuvres²⁰. Aussi les philologues pouvaient-ils dire que restaurer un texte, c'était rendre un auteur à sa patrie : c'est-à-dire l'inscrire dans le vaste contexte, de mieux en mieux connu, de l'Antiquité. F. Rico souligne les vertus heuristiques du travail des humanistes sur les manuscrits :

Nous sommes encore redevables à l'humanisme d'avoir découvert que notre dimension est l'histoire, que c'est en elle que l'homme vit, c'est-à-dire dans la variation, dans la diversité des milieux et des expériences, dans le relativisme [...]. Par là, dans l'espoir aussi. Cette vision de la réalité et de la temporalité implique en effet un programme d'action : elle implique qu'il est possible de changer de vie, que la restauration de la culture antique ouvre de nouvelles perspectives, qu'on peut corriger le monde comme on corrige un texte ou un style...²¹

¹⁷ M. ARIANI, « Francesco Petrarca », cit., p. 616.

¹⁸ C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », cit., p. 1018.

¹⁹ F. RICO, *Le rêve de l'humanisme*, cit., p. 42.

²⁰ Le Vie de Cicéron (*Cicero novus*) de Leonardo Bruni répond à un projet culturel particulièrement significatif de cette nouvelle attitude face aux auteurs : « Il s'agit [...] de rectifier la perspective historique. Bruni met en valeur l'activité politique de Cicéron, que l'on considérait auparavant exclusivement comme orateur et homme de lettres. Il entend démontrer que pour apprécier le Cicéron homme de lettres et philosophe, il faut connaître son activité politique. » (J. BARTUSCHAT, *Les « Vies » de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenne, Longo, 2007, p. 121.)

²¹ F. RICO, *Le rêve de l'humanisme*, cit., p. 46 ; voir aussi E. GARIN, *L'Humanisme italien. Philosophie et vie civile à la Renaissance*, S. Crippa et M. A. Limoni (trad.), Paris, Albin Michel, 2005, p. 25-26 (édition originale : *Der italienische Humanismus*, Tübingen et Bâle, Francke, 1947).

Le travail de philologie textuelle donne des leçons de méthode au gré desquelles l'humanisme peut investir tout le champ culturel en s'aventurant sur des territoires bien plus vastes que les questions de grammaire qui sont la base de la nouvelle éducation :

La famille d'esprits la plus illustre de l'humanisme, la plus riche en idées (et non pas en simples recettes), a toujours défendu l'idée que l'on devait chercher le fondement de toute culture dans les arts du langage, profondément assimilés à la fréquentation, au commentaire et à l'imitation des grands auteurs de Rome et de la Grèce ; que les langues et les littératures classiques, modèles de clarté et de beauté, devaient être la porte d'entrée de n'importe quelle doctrine ou travail digne d'estime, et que la correction et l'élégance du style, selon le bon usage des vieux maîtres de la latinité, constituaient une condition *sine qua non* pour toute entreprise intellectuelle ; et enfin que les *studia humanitatis* ainsi conçus, en faisant renaître l'Antiquité, devaient finir par produire une nouvelle civilisation.²²

C'est un lieu commun de rappeler qu'aux yeux de leurs « inventeurs », les nouvelles études devaient remédier à l'état de délabrement de la culture. Ils jugeaient que les instruments logiques et rhétoriques de la scolastique ne permettaient pas d'apporter les bonnes réponses, mais surtout de poser les bonnes questions. Tendre vers l'usage classique signifiait doter toute activité intellectuelle d'un langage en prise avec la réalité de la vie, qui serait nécessairement le fondement d'une culture nouvelle, entièrement irriguée par la pensée antique²³. Aussi, l'humanisme, comme mouvement culturel, est-il à ses débuts essentiellement latinisant (et dans une mesure moindre, grécisant), tout entier tourné vers la civilisation et la littérature anciennes.

Au vu de ces quelques grands traits identitaires de la culture humaniste entre XIV^e et XV^e siècles, il apparaît nettement que sa rencontre avec le genre de la nouvelle n'allait pas de soi : à première vue, la tradition de la nouvelle ne semble rien avoir à apporter à l'idéal culturel humaniste de cette période.

²² F. RICO, *Le rêve de l'humanisme*, cit., p. 19.

²³ Voir par exemple les pages qu'E.Garin consacre à cette question, entre Dominici et Salutati, dans *L'Humanisme italien* (cit., p. 48).

Cette tradition, au vrai, nous est mal connue — surtout en ce qui concerne la période antérieure au *Décameron*, entre la fin du XIII^e et le milieu du XIV^e siècles. Non seulement nous ignorons la réalité de la tradition orale, mais la tradition écrite elle-même est souvent objet de conjectures. Beaucoup de textes ne nous sont pas (ou pas encore) parvenus : c'est le cas par exemple du recueil *Flores novellarum* de Francesco da Barberino, ou encore d'un *Libro di motti* dont ne subsistent aujourd'hui que des traces dans les *indices* des dictionnaires de la Crusca. Quant aux recueils dont nous disposons, leur configuration originelle est incertaine, comme c'est le cas pour le plus ancien d'entre eux — le *Novellino* — dont la tradition manuscrite est particulièrement tourmentée²⁴.

Dans ce contexte de connaissance lacunaire de la tradition de la nouvelle, les histoires du genre prennent le *Décameron* et, en seconde instance, le *Novellino*, pour point de référence. Bien que la tradition manuscrite de ce dernier ouvrage soit particulièrement tourmentée, la philologie textuelle récente en a fourni une bonne connaissance²⁵. Quant au texte du *Décameron*, il nous est très bien connu, notamment parce que nous en possédons une rédaction autographe (le manuscrit Hamilton 90). Mais l'importance des deux recueils ne dépend pas uniquement des données matérielles propres à leurs traditions manuscrites : leur statut et leur rôle au sein de l'histoire du genre sont bien particuliers. Le titre du principal essai de H.-J. Neuschäfer — *Boccace et le commencement de la nouvelle* — indique clairement à qui ce chercheur attribue la paternité du genre²⁶. Plus de dix ans après la publication de cette thèse, C. Segre a montré que de nombreux traits que Neuschäfer donnait pour caractéristiques du genre, étaient déjà présents, quoique parfois sous forme embryonnaire, dans le *Novellino*²⁷ : ce recueil atteste que la nouvelle se distinguait déjà des autres genres narratifs brefs dans les dernières décennies du XIII^e siècle. Selon L. Battaglia Ricci, ce n'est donc pas l'invention mais la fondation d'un genre que l'on doit à Boccace, le

²⁴ L. BATTAGLIA RICCI, « Giovanni Boccaccio », in *SLI II*, 1995, p. 728-878, p. 790-791.

²⁵ Au sujet de la tradition manuscrite du *Novellino* (remontant probablement à la fin du XIII^e siècle, mais objet de divers remaniements au cours des siècles suivants), voir l'introduction de L. Battaglia Ricci à *Il Novellino*, V. Mouchet (coord.), Milan, Rizzoli, 2008, p. 5-30, et la reconstruction philologique, différente, d'A. Conte dans *Il Novellino*, A. Conte (éd.), Rome, Salerno, 2001.

²⁶ H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, Munich, Fink, 1969 ; ID., « Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval », in *La Nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (Université McGill, 14-16 octobre 1982), M. Picone, G. Di Stefano et P. D. Stewart (dir.), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 103-110.

²⁷ C. SEGRE, « La novella e i generi letterari », in *La Novella italiana*, Actes du Colloque de Caprarola (19-24 sept 1988), Rome, Salerno, 1989, p. 47-57.

Décameron fixant des modèles concrets pour l'écriture, et comportant les éléments d'une fondation théorique non systématique²⁸.

Si au XVI^e siècle, le genre sera très largement caractérisé par l'imitation de Boccace (non sans quelques déviances par rapport à ce modèle, dont Matteo Bandello donne le plus bel exemple), la situation est tout à fait différente au siècle précédent. En effet, le XV^e siècle ne se signale ni comme une période d'essor ni comme un siècle d'or de la nouvelle. Au contraire, dans un contexte de dépréciation des formes populaires par les élites et de recul général de la production en langue vulgaire, l'histoire du genre est marquée par une certaine médiocrité littéraire : les auteurs de nouvelles vernaculaires n'aspirent pas au niveau d'élaboration rhétorique et culturelle du *Décameron*²⁹. L'histoire du genre est en revanche caractérisée par une diversité tout à fait remarquable, avec une résurgence de formes variées liée au faible impact de la leçon du réalisme décaméronien³⁰. En Toscane, centre quasi exclusif de la production du genre jusqu'à la moitié du XV^e siècle³¹, le modèle du recueil organique d'auteur tombe en désuétude après le *Paradiso degli Alberti* de Giovanni Gherardi (années 1430) : de l'époque de Leonardo Bruni à celle de Laurent le Magnifique, la nouvelle est essentiellement *spicciolata*, c'est-à-dire isolée. Le récit réaliste, dont le thème de prédilection est le mauvais tour joué au naïf, préfère le comique : l'exemple le plus fameux est sans conteste la *Novella del Grasso legnaiuolo*, dont les rédactions successives vont des années 1430 à 1470³². Globalement, les auteurs aspirent peu à affranchir leurs récits d'un esprit municipal.

De la seconde moitié du XIV^e siècle au siècle suivant, la nouvelle en langue vulgaire ne se définit donc pas par l'imitation de Boccace, mais demeure plutôt ancrée dans sa tradition populaire. C'est dans ce contexte apparemment plutôt défavorable à une récupération du genre par l'élite littéraire que quelques grandes figures (et quelques personnages secondaires) de l'humanisme tentèrent néanmoins de l'acclimater dans la nouvelle culture —

²⁸ L. BATTAGLIA RICCI, « Giovanni Boccaccio », cit., p. 791.

²⁹ N. DE BLASI, « La Prosa », in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, F. Brioschi e C. Di Girolamo (dir.), vol. I, *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993, p. 262-287. Dans la préface du volume *Conteurs italiens de la Renaissance* (A. Motte-Gillet (dir.), Paris, Gallimard, 1993, p. XI-LXXIX, p. XX ; la préface est traduite par G. Kempf), G.C. Mazzacurati rappelle, au titre des motifs de cette situation du genre, l'impact de la révolte des Ciompi, en 1378, après laquelle l'élite changea de stratégie culturelle, délaissant la tradition vernaculaire au profit des lettres latines.

³⁰ *Ibid.*, p. XII-LXII.

³¹ *Ibid.*, p. XII.

³² *La novella del Grasso legnaiuolo*, introduction de P. Procaccioli, préface de G. Manganelli, Milan, Garzanti, 1998.

avec des résultats sur lesquels nous nous pencherons en conclusion de cette étude. Nous verrons que, à contre-courant de l' « abandon de Boccace » par la culture vernaculaire, le *Décameron* — dans lequel un auteur qui deviendrait une figure tutélaire de l'humanisme avait ennobli un genre populaire — a joué un rôle cardinal dans l'appropriation de la nouvelle par l'élite humaniste. Et ceci malgré l'enracinement de l'ouvrage dans le Moyen Age.

Il est certain, en effet, que le *Décameron* n'imité pas une œuvre ou un genre antiques. Quant à la langue, son idéal de prose vulgaire adapte des modèles classiques (Tite Live plus que Cicéron), tout en intégrant des ornements médiévaux, tels que le *cursus* et d'autres éléments de prose rythmée, l'usage de noms allusifs et d'un symbolisme chromatique³³. Antique et médiéval se mélangent allègrement dans le recueil, au gré d'une écriture dominée par la contamination, qui se manifeste dans toutes les œuvres de Boccace³⁴, mais est également typique d'un genre « caractérisé par une inépuisable disponibilité à la réécriture » :

[...] très souvent la nouvelle [...] naît d'une opération de réécriture d'histoires, de textes, de motifs déjà largement répandus : des récits parfois vieux de plusieurs siècles, et appartenant aux traditions les plus anciennes — comme les traditions classique et orientale —, ou plus proches — comme les traditions médiolatine et romane —, qui, sur les pages des anciens manuscrits peuvent coexister avec des récits tirés de la plus récente chronique locale.

Ainsi en va-t-il aussi, ou surtout, du père fondateur Boccace [...].³⁵

³³ V. BRANCA, « Tradizione medievale », cit., p. 13-14 ; ID., « Motivi preumanistici », cit., p. 284.

³⁴ La tendance de Boccace à l'éclectisme va de paire avec une conscience jamais démentie de la continuité de la culture, de l'Antiquité classique aux Pères de l'Eglise, aux littératures latines et romanes du Moyen Age. Par exemple, dans la rédaction autographe d'une œuvre de la maturité telle que la *Généalogie*, la « fiche » consacrée à Cupidon complète un auteur antique (Servius) par un savant du IX^e siècle (Raban Maure) et un contemporain de Dante (Francesco da Barberino). Le *Teseida*, modelé à la fois sur la poésie épique latine et les *cantari* d'aventure, montre que dès le début de sa « carrière », Boccace mélangeait les plus récentes acquisitions de la culture humaniste naissante avec des matériaux hétérogènes puisés dans la culture médiévale.

³⁵ EAD., introduction à *Il Novellino*, cit., p. 5-6 : « [...] molto spesso la novella [...] nasce da un'operazione di riscrittura di storie, testi, motivi già vulgati : racconti a volte vecchi di secoli, e appartenenti a tradizioni culturali le più remote, come quella classica o quella orientale, o più vicine, come quella mediolatina o quella romanza, che sulle carte degli antichi manoscritti possono convivere con racconti tratti invece dalla cronaca locale più recente.

Così anche, o soprattutto, per il padre-fondatore Boccaccio [...]. »

Ainsi les *Métamorphoses* d'Apulée (IX 5) suggèrent-t-elles les trames des nouvelles V 10 et VII 2 : la réécriture va jusqu'à des reprises textuelles, mais la source antique est contaminée par une comédie élégiaque du XII^e siècle³⁶.

Lorsqu'ils s'essaient au genre de la nouvelle, les humanistes ne disposent pas de modèles antiques. Leon Battista Alberti imite d'autres genres narratifs brefs : les fables d'Esopé dans les *Apologi centum*, et les satires à la manière de Lucien dans de nombreuses *Intercenales*³⁷ ; mais la nouvelle est véritablement un genre roman.

Dans l'Antiquité, seules les fables milésiennes semblent anticiper la nouvelle toscane — encore s'agit-il pour une grande part d'une conjecture des érudits contemporains, ces récits nous étant connus de manière indirecte. Le seul exemple ayant survécu nous a été transmis par le *Satyricon* de Pétrone (111-112) : il s'agit de l'histoire de la matrone d'Ephèse³⁸, ayant connu une très vaste fortune au Moyen Age³⁹. Si les fragments du *Satyricon* ne sont pas sans

³⁶ G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (éd.), Turin, Einaudi, 1992³, VII 2, 1 (p. 798, n. 4) ; V 10, 1 (p. 692-693, n. 2). Auteur très aimé de Boccace, Apulée est déjà présent dans les *dictamina* de 1339, bien avant les découvertes de Zanobi da Strada au Mont-Cassin en 1355-1357 (V. BRANCA, « Motivi preumanistici », cit., p. 281 ; L. SANGUINETI WHITE, *Apuleio e Boccaccio. Caratteri differenziali nella struttura narrativa del Decameron*, Bologne, EDIM, 1977 ; L. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, Rome, Salerno, 2000, p. 247. Quant à la connaissance d'Apulée avant les années 1350, notons que selon Benvenuto da Imola, Geri d'Arezzo (1270ca.-1339) aurait composé une satire inspirée de cet auteur : C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », cit., p. 1012).

³⁷ En cela, Alberti est très innovant dans le contexte littéraire du premier humanisme. Voir D. MARSH, « Alberti, Scala, and Ficino : Aesop in the Quattrocento Florence », in *Albertiana*, III, 2000, p. 105-118 ; F. BACCHELLI, L. D'ASCIA, « *Delusione e invenzione nelle Intercenali di Leon Battista Alberti* », in L. B. ALBERTI, *Intercenales*, F. Bacchelli, L. D'Ascia (éd.), A. Tenenti (préf.), Bologne, Pendragon, 2003, p. XXIII-LXXXV, p. LII.

³⁸ D. Souiller (*La nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, PUF, coll. « Littérature européenne », 2004, p. 9-10) relève cinq traits communs à ce bref récit et à la nouvelle proprement dite : la « brièveté du récit centré sur un épisode », le thème de « l'hypocrisie de la vertu ostentatoire », « le triomphe ambigu du désir féminin », la présence d'un « trait final », « la réaction des auditeurs devant ce qui est donné comme un récit oral » (dans le contexte d'une histoire enchâssée dans le plus vaste récit des aventures du jeune Encolpe). On peut ajouter un sixième point : c'est pour réjouir ses auditeurs éprouvés par leurs discordes que le narrateur Eumolpe fait ce récit (*Satyricon* 110).

³⁹ G. VANNINI, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin-New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010, p. 37-38. On retrouve d'ailleurs l'histoire de la matrone d'Ephèse dans le *Novellino* (LIX) : C. Segre (« La novella e i generi letterari », cit., p. 53) note que, plutôt que la source antique, l'auteur aurait mobilisé des textes plus récents, dont la rédaction latine du *Livre des sept sages*.

susciter l'intérêt des humanistes du XV^e siècle⁴⁰, et si le récit de la matrone d'Ephèse ne leur était pas inconnu, force est de constater qu'il ne pouvait s'agir là, tout au plus, que d'un modèle éculé, digéré mille fois par la littérature romane, à la fécondité très limitée en regard de la richesse du *Décameron*, qui s'imposait comme le modèle (multiple) de la nouvelle :

[...] nous nous trouvons devant un des cas très rares où la littérature en langue vulgaire a exercé une influence décisive sur les produits littéraires de l'humanisme latin.⁴¹

Si le *Décameron* n'incarne pas les idéaux littéraires de l'humanisme, on peut tout de même relever — toujours en considérant le tableau depuis une certaine distance — au moins une affinité fondamentale : le regard tourné vers le monde terrestre. De ce point de vue, les premières nouvelles du *Décameron* sont programmatiques :

[...] la *Déc.* I 1 déclarant inaccessibles à la connaissance les destins *post mortem* des hommes, et la *Déc.* I 2 déclarant les trois fois religieuses indiscernables les unes des autres, les quatre vingt dix-huit nouvelles suivantes se limiteront à 'décrire' l'infinie variété des mœurs humaines, en se présentant comme l'enregistrement fidèle du monde tel qu'il est (ou tel qu'il pourrait être de façon réaliste) [...].⁴²

Les normes et les valeurs traditionnelles sont interrogées, présentées dans leur rapport problématique avec la réalité⁴³, dans les nouvelles de cette « humaine comédie » (en

⁴⁰ G. VANNINI, *Petronii Arbitri Satyricon*, cit., p. 39-61. En particulier, il apparaît qu'en mai 1423, le Pogge envoyait d'Angleterre un fragment du *Satyricon* à Niccolò Niccoli (p. 42).

⁴¹ G. TOURNOY, « *Historia trium amantium*. Une contribution à l'étude de la nouvelle latine du Quattrocento », in *Humanistica lovaniensia*, XVII, 1968, p. 53-82, p. 53.

⁴² L. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 199 : « [...] dichiarati inaccessibili i destini escatologici degli uomini in *Dec.* I 1, e dichiarate indistinguibili tra loro le tre fedi praticate dal mondo noto in *Dec.* I 2, le successive novantotto novelle si limiteranno a 'descrivere' l'infinita 'varietas morum' degli esseri umani, proponendosi come fedele registrazione del mondo com'è (o come, realisticamente, potrebbe essere) [...] »

⁴³ Voir notamment H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, op. cit. ; ID., « Boccace et l'origine de la nouvelle », cit., p. 103-110 ; P. CHERCHI, « From *controversia* to *novella* », in *La Nouvelle*, cit., p. 89-99 (Cette étude ne concerne pas spécifiquement le *Décameron*, mais le genre « nouvelle » en général) ; C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologne, Il Mulino, 1989, p. 265-294 ; ID., « Ironia / parodia », in *Lessico critico decameroniano*, R. Bragantini et P. M. Forni, Turin, Bollati Boringhieri, 1995, p. 162-182 ; L. BATTAGLIA RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 179-182 ; M. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit.

opposition à la *Divine comédie*), dont le titre, en écho à l'*Hexaméron* de Saint Ambroise, évoque une refondation du monde. Une littérature qui se fixe pour fin de « raconter la complexité du monde et de l'existence, leur caractère irréductible à des formes stéréotypées », et qui, comme telle, se pense comme « lieu privilégié de connaissance » : ces mots par lesquels G. M. Anselmi désigne « la grande leçon de l'humanisme »⁴⁴ semblent écrits au sujet du *Décameron*.

Dans cette perspective, l'écart s'amenuise entre les nouvelles de Boccace, appelées à insuffler des connaissances pratiques, et la littérature des humanistes, au cœur de laquelle la pensée doit être « une école de vie, une méditation sérieuse et profonde sur les problèmes de la vie » : car « la vocation humaine est terrestre. Notre engagement réside dans la construction de la cité terrestre, dans la société »⁴⁵. De ce point de vue, on peut considérer que l'intérêt du *Décameron* pour des questions pratiques relatives à la vie sociale, à la communication et aux valeurs humaines, anticipe la volonté des humanistes de raccrocher la culture au réel en plaçant l'homme au centre des questionnements philosophiques⁴⁶.

L'intérêt des humanistes pour la pédagogie s'inscrit de façon pleinement cohérente avec l'axe réformateur de cette culture centrée sur l'Homme. Des premiers écrits systématiques concernant la formation des jeunes (le *De ingenuis moribus et liberalibus adolescentiae studiis* de Pier Paolo Vergerio en 1402, et le *De studiis et litteris* de Leonardo Bruni dans les années 1420) ressort un idéal de formation globale de l'homme et du citoyen que l'on retrouve à la racine de la pédagogie d'un Gasparino Barzizza, d'un Guarino Guarini, d'un Vittorino da Feltre⁴⁷. Dans leurs écoles, l'instruction philologique, linguistique,

⁴⁴ G. M. ANSELMINI, *L'Età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Rome, Carocci, 2008, p. 14 : « La letteratura [...] è luogo precipuo di conoscenza [...], è fonte di sapere essenziale per raccontare la complessità del mondo e dell'esistere, la loro irriducibilità a formule stereotipe [...] ».

⁴⁵ Cette redéfinition des buts et des moyens de la culture par Coluccio Salutati s'oppose à la pratique scolastique vue par cet auteur comme « un simple exercice d'école, une construction abstraite » (E. Garin, *L'Humanisme italien*, cit., p. 45-46). Selon E. Garin (*Ibid.*, p. 25) la théorie de la « double vérité » professée par Sigère de Brabant, montre bien la tendance théorétique de l'aristotélisme de la fin du Moyen Age, au gré de laquelle « philosopher signifie faire abstraction de la référence directe au réel et se limiter à comprendre la page de l'Auteur ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11-12, p. 40-41.

⁴⁷ F. CARDINI, C. VASOLI, « Umanesimo e Rinascimenti », cit., p. 72-77 ; J. VERGER, « Ecoles, universités, pédagogues », in *L'Epoque de la Renaissance 1400-1600*, Vol I. *L'Avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, T. Klaniczay, E. Kushner, A. Stegmann (dir.), Budapest, Akademia Kiado, 1988, p. 156-168. Pour une

scientifique, historique, philosophique, n'est pas disjointe de la formation éthique qui est son principe unificateur et sa fin ultime. Ainsi Guarini se demande-t-il — question toute rhétorique — « Quoi d'autre que les Muses, avec lesquelles il s'était lié à l'école d'une amitié profonde, avait pu enseigner à Gian Nicola Salerno, *podestà* de Bologne, à devenir ce juge, cet orateur et ce soldat qui parvint à apaiser les troubles de 1419 ? »⁴⁸. D'une manière similaire, Vittorino da Feltre se proposait de « former des personnalités d'hommes libres et conscients de leurs devoirs moraux, appris en méditant sur les plus grands témoignages de l'éthique 'classique'.⁴⁹ »

D'une manière générale, on peut dire qu'au sein d'une littérature globalement très orientée vers la quête de connaissance, comme l'est celle des humanistes, la formation morale s'avère une mission importante des lettres, qui déborde le cadre de l'éducation des jeunes. Que l'on considère notamment l'essor du genre biographique, qui se prête particulièrement à la présentation de modèles⁵⁰. Par exemple, le *Cicero novus* de Leonardo Bruni célèbre un nouveau modèle d'accomplissement humain, équilibré entre activité littéraire et vie civique. Ou encore : un recueil d'anecdotes célébratives comme le *De dictis et factis Alphonsi regis* d'Antonio Beccadelli (1455), qui attribue une valeur exemplaire aux actions d'un souverain moderne, en imitation de la littérature classique, se veut un *vademecum* pour les princes⁵¹.

Quid de la nouvelle dans ce contexte littéraire et culturel ? Le genre a-t-il partie liée à la composante éducative (au sens large) de l'humanisme⁵² ? La nouvelle est-elle orientée en

évaluation globale des résultats de la pédagogie des humanistes en regard des fins visées, voir F. RICO, *Le Rêve de l'humanisme*, cit.

⁴⁸ « Has ob res non mediocres musis gratias debes quibus a pueritia usque imbutus et institutus te tuos et urbana negotia regere, disponere et administrare, restituere ac sustentare didicisti. » Guarino Guarini est cité par F. RICO (*Le Rêve de l'humanisme*, cit., p. 37-38) dont nous reprenons la paraphrase.

⁴⁹ F. CARDINI, C. VASOLI, « L'età dell'umanesimo », cit., p. 77 (« formare delle personalità di uomini liberi e consci dei loro doveri morali, appresi mediante la meditazione sulle massime testimonianze dell'etica 'classica'. »)

⁵⁰ Nous employons ce terme dans le sens de « type d'être éminent ou d'homme d'exception [...], de vie ou de conduite considéré comme idéal et qu'un agent moral peut se proposer d'imiter » (L.-M. MORFAUX, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, *ad vocem* « modèle »).

⁵¹ F. TATEO, « Le storie parallele di Enea Silvio Piccolomini », in ID., *I Miti della storiografia umanistica*, Rome, Bulzoni, 1990, p. 121-135, p. 122-124.

⁵² Plutôt que de dimension ou de visée « pédagogique », nous préférons parler de dimension ou de visée « éducative » : premièrement parce que cet adjectif ne fait pas référence à la discipline théorique qu'est la

fonction de fins morales ou sociales déterminées ? De quels types de connaissances est-elle appelée à être le véhicule ? De quels moyens didactiques dispose-t-elle ? Quelles fonctions éducatives est-elle appelée à accomplir ? Enfin, *quid* de la dimension récréative du récit ?

Quant à notre *corpus*, une mise au point préliminaire s'impose, concernant la définition de la nouvelle. Si celle-ci « échapp[e] pour jamais à toute définition »⁵³, certains traits communs aux œuvres sont identifiés, au gré desquels le lecteur empirique rattache tel texte à tel genre. Au sein de la littérature de fiction, la nouvelle se distingue des récits merveilleux par sa poétique réaliste, et des formes longues telles que l'épopée ou le roman par sa relative brièveté, comprise comme principe organisateur du récit. Parmi les traits qui distinguent la nouvelle décaméronienne des autres genres brefs médiévaux, H.-J. Neuschäfer a identifié notamment « la temporalisation des schémas de l'action, du point de vue de la forme, et [...] la problématisation des normes morales, du point de vue du contenu »⁵⁴.

L'abandon de la typologie du recueil et la multiplicité des formes de la nouvelle en langue vulgaire au XV^e siècle contribuent à rendre floues les limites du genre. La situation est

pédagogie ; deuxièmement, parce qu'il ne fait pas référence à une cible restreinte aux seuls enfants et adolescents ; troisièmement, parce que son étymologie latine (*educere*, dont *educare* est le fréquentatif) renvoyant à l'idée de « faire sortir » et d'« élever », nous semblent bien correspondre aux hauts idéaux humains de nos auteurs.

⁵³ G.C. MAZZACURATI, in *Conteurs italiens de la Renaissance*, cit., p. XVI.

⁵⁴ H. R. JAUSS (« Littérature médiévale et théorie des genres », cit., p. 55-56) synthétise H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, cit. : « [...] Boccace a transposé la diversité thématique et formelle ainsi trouvée dans la structure inconvertible d'un genre nouveau au moyen d'une transformation repérable, dont les règles peuvent être déterminées comme la temporalisation des schémas de l'action, du point de vue de la forme, et comme la problématisation des normes morales, du point de vue du contenu. La démarche qui conduit des formes narratives et didactiques plus anciennes vers la structure du genre de la nouvelle où elles s'intègrent peut être décrite à travers les oppositions suivantes : personnage à pôle unique ou à pôle double, action présentée comme typique ou comme cas unique, caractère définitif ou ambivalent des normes morales, fatalité transcendante ou affirmation de l'autonomie de l'homme. Les caractéristiques que retiendra la théorie ultérieure de la nouvelle, telles que l'« événement extraordinaire » ou la solution d'un cas moral, ne suffisent pas, prises isolément, à fixer le genre : elles atteignent leur fonction spécifique et, par là, leur efficacité historique dans la structure de genre créée par Boccace. Cela ne veut naturellement pas dire que, dès lors, tous les éléments de cette structure devront se retrouver dans toutes les nouvelles ultérieures. [...] Dans sa manifestation historique, la nouvelle accentuera à travers des variantes, tantôt simplificatrices (exemple, le conte drolatique), tantôt compliquées (exemple, la casuistique chez Mme de La Fayette), les différentes formes que comportaient sa polygénèse. »

comparable en ce qui concerne la littérature des humanistes : notamment, on peut à juste titre considérer la facétie comme un sous-genre de la nouvelle. Il faut souligner aussi que des nouvelles sont présentes « clandestinement » dans des textes étiquetés comme appartenant à d'autres genres : ainsi la « nouvelle de Séleucos » est-elle intégrée au *Dialogus in Symposio* de Giannozzo Manetti ; et ainsi F. Tateo, constatant que les anecdotes alphonsines rapportées par Panormita et Piccolomini sont de véritables facéties, s'étonne-t-il de l'absence du *De dictis et factis Alphonsi regis* et de son commentaire piccolominéen dans le volume *Novellistica* de L. Di Francia⁵⁵. Notre *corpus* rassemble au contraire exclusivement des nouvelles *spicciolate*, conservées dans la correspondance des auteurs et/ou des manuscrits miscellanés, ou encore — dans le cas de l'*intercenalis* d'Alberti — ayant été unies à d'autres écrits *a posteriori* pour former un recueil.

En ce qui concerne les textes, les études de G. Albanese soumettaient déjà à notre attention un petit groupe de récits : essentiellement un diptyque de Leonardo Bruni, l'*Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini et la nouvelle de Bartolomeo Facio⁵⁶. Nous avons enrichi ce premier noyau des autres nouvelles isolées en prose latine dont les auteurs sont connus à l'histoire littéraire comme des protagonistes de l'humanisme : à savoir, une nouvelle de Francesco Tedaldi et une autre de Benedetto Colucci. Le critère de l'expression prosastique nous a en revanche amenée à écarter l'anonyme *Historia trium amantium*⁵⁷. Pour des raisons pratiques, nous avons également laissé de côté les textes demeurés manuscrits : c'est le cas du triptyque de Giovanni Conversini, dont la publication annoncée n'a pas encore abouti⁵⁸.

Par ailleurs, les travaux de L. Badioli ont montré que le seul document en faveur d'une attribution de l'*Istorieta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti* à Leon

⁵⁵ F. TATEO, « Le Storie parallele di Enea Silvio Piccolomini », cit., n. 4.

⁵⁶ G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della *Griselda* », cit. ; EAD., « Da Petrarca a Piccolomini », cit.

⁵⁷ Cette nouvelle publiée par G. Tournoy (« *Historia trium amantium*, cit.) et à notre connaissance n'ayant pas été étudiée depuis, est un prosimètre : nous pensons que ce trait formel, adjoint à certains contenus, peuvent suggérer à une influence de la « Matrone d'Ephèse » du *Satyricon* de Pétrone. Quant à l'auteur, peut-être toscan, ou encore originaire de la plaine du Pô, G. Tournoy pense qu'il a pu étudier les *studia humanitatis* à Ferrare (p. 57-58).

⁵⁸ EAD., « Fortuna umanistica della *Griselda* », cit., p. 600 ; EAD., « Da Petrarca a Piccolomini », cit., p. 272-277 ; L. LEONCINI, « La novella a corte : Giovanni Conversini da Ravenna », cit.

Battista Alberti est un faux du XIX^e siècle⁵⁹ : nous avons donc exclu cette nouvelle comme n'étant pas l'œuvre d'Alberti. En revanche, nous avons intégré à notre *corpus* une *intercenalis* de cette grande figure de l'humanisme — nous nous expliquons sur les motifs de cette inclusion dans le chapitre consacré à ce texte.

Enfin, nous avons intégré à notre étude une nouvelle de Laurent de Médicis. En incluant ce texte en langue vulgaire, manifestant des idéaux littéraires différents de ceux de l'humanisme latin, nous avons voulu observer comment le virage que le Magnifique imprime à la culture médicéenne, promotrice de l'humanisme latin au temps de Côme et de Pierre, se répercute sur le genre de la nouvelle. De ce point de vue, l'étude de la *Ginevra* s'articule avec celle de l'*Historiola amatoria* de Benedetto Colucci, qui émane de la culture Toscane et se présente comme un hommage aux Médicis dans les années 1470. En revanche, par souci de cohésion, nous avons exclu l'autre partie du diptyque du Magnifique : le *Giacoppo* relevant d'un sous-genre non représenté par ailleurs dans notre *corpus* (la nouvelle de *beffa*), cette nouvelle nécessitait une problématisation particulière. C'est le cas également d'un récit contenu dans une lettre du Pogge, signalé par G. Albanese⁶⁰, que nous avons écarté en vertu du même souci méthodologique.

Des critères formels et relevant de l'histoire culturelle assurent la cohésion de notre *corpus*. De plus, un élément thématique unifiant se dégage de la lecture de ces nouvelles : la constante du thème de l'amour profane — jamais disjoint d'implications profondes sur le plan éthique. S'il réunit un nombre assez réduit de textes (qui englobe pourtant la majorité des nouvelles connues), notre *corpus* se distingue par ses accotements d'auteurs majeurs (tels que Bruni, Facio, Piccolomini, Alberti, Laurent de Médicis) et mineurs (Colucci, Tedaldi, un Anonyme) : au cours de notre étude, nous pourrions mesurer l'influence exercée par des exemples illustres sur des figures secondaires de l'humanisme. Certaines nouvelles ont déjà fait l'objet de travaux critiques (surtout l'*Historia* de Piccolomini) ou au moins d'observations plus ou moins concises, que nous espérons compléter en abordant ces écrits selon l'axe de leur dimension éducative ; nous avons l'honneur de proposer pour la première fois des études de la *Ginevra*, l'*Historiola* de Colucci, la nouvelle de Tedaldi. Par ailleurs, notre *corpus*

⁵⁹ L. B. ALBERTI, *Opere volgari*, C. Grayson (éd.), vol. III, Bari, Laterza, 1973, p. 275-287 (concernant le problème de l'attribution, lire la note de Grayson p. 406-411) ; L. BADIOLI, « La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Leonora », in *Interpres*, XXIII, 2004, p. 204-216.

⁶⁰ G. ALBANESE, « La *Fabula Zapelleti* di Antonio Loschi », cit., p. 21-22. De Rome, le récit épistolaire, inspiré de la *Déc.* I 1, est adressé à Florence à Leonardo Bruni, en juin 1424.

couvre un vaste arc temporel : de la réécriture de la *Déc. X 10* par Pétrarque (1373-1374) aux nouvelles de Colucci (1475-1478) et du Magnifique (entre 1469 et 1489), notre étude englobe tout un siècle marqué par l'affûtage des idéaux culturels et des outils méthodologiques de l'humanisme, et par leur diffusion dans les cours et les universités. En ce qui concerne la dimension géographique, si la langue latine ouvre les frontières d'une région voire de la péninsule, la nouvelle humaniste se présente néanmoins comme une expérience littéraire intimement liée à la Toscane, berceau du genre en langue vulgaire : au fil de notre étude apparaîtront les modalités de cette « toscanité ».

Notre étude n'est pas structurée selon une logique chronologique, toute tentative de faire émerger, dans le cadre de notre problématique, une ligne d'évolution bien définie nous ayant semblé se résoudre en une entreprise assez artificielle.

Au fil des quatre parties qui composent notre ouvrage se révélera la volonté de nos auteurs d'élever le genre à la fois stylistiquement, par des réminiscences classiques, et sur le plan des contenus, à travers l'accentuation de la dimension historique et éducative — mais sans trahir le modèle boccacien.

La première partie se veut une contextualisation du *corpus*. Le premier chapitre, qui complète à plusieurs titres cette introduction, traite des jugements des humanistes de la première moitié du XV^e siècle sur la figure de Boccace et le *Décameron*. Le second chapitre place en regard de ces positions théoriques la pratique d'humanistes ayant traduit une ou plusieurs nouvelles décaméroniennes, entre la fin du XIV^e et la première décennie du XVI^e siècle.

Les trois parties suivantes proposent une typologie dont le critère est la nature de la fonction éducative visée par les auteurs. La juxtaposition des deux membres composant la définition de l'*exemplum* par Festus inspire l'articulation des parties 2 et 3. La première réunit des nouvelles proposant à l'admiration du lecteur des modèles de comportement humain. La contamination de schèmes de la tradition de la nouvelle avec des écrits historiographiques de l'Antiquité confère au diptyque de Leonardo Bruni des enjeux culturels d'une exceptionnelle richesse, que nous ne manquerons pas de considérer dans le chapitre III. Les deux nouvelles rassemblées dans le chapitre IV, œuvres d'auteurs de second plan, donnent une place particulière à la société urbaine : notre première étude montrera notamment comment le genre, avec sa dimension exemplaire, se fait le véhicule d'une idéologie sociale, tandis que la seconde mettra en évidence le rôle de la cité dans la construction de l'exemplarité. La partie 3 réunit quant à elle les récits de deux grandes figures de l'humanisme, caractérisés par une

intention de mettre le lecteur en garde contre l'amour. L'accotement de ces nouvelles révèle un contraste saisissant du point de vue de l'investissement par chaque auteur de la fonction éducative du genre : nous l'observerons notamment à travers la représentation — jamais dépourvue d'implications morales — de l'amour. La quatrième et dernière partie de notre étude rassemble quant à elle des nouvelles au sein desquelles la visée exemplaire tend à se dissoudre, laissant se manifester une conception différente de la mission éducative de la nouvelle et du nouvelliste.

PARTIE 1

LE DECAMERON

SOUS LE REGARD DES HUMANISTES.

MARGINALISATION ET IMITATION

Chapitre I.

Le Décaméron dans l'histoire culturelle des humanistes.

Les positions théoriques.

Les préfaces par lesquelles nos auteurs introduisent leurs nouvelles originales, et le contexte de la destination des récits, nous permettront de comprendre comment ces humanistes considéraient le genre novellistique. Avant d'entrer dans l'étude des nouvelles et de leur péri-texte autorial, nous consacrerons de façon spécifique cette première partie à la réception du *Décaméron* telle qu'elle ressort d'une part de divers écrits humanistiques sur la culture (chapitre I), d'autre part des versions latines des nouvelles de Boccace par les humanistes (chapitre II).

Afin de dresser un portrait du contexte culturel au sein duquel émerge l'écriture novellistique de nos auteurs, nous rappellerons dans le premier chapitre la conception que les humanistes des XIV^e et XV^e siècles avaient de leur propre histoire, en concentrant particulièrement notre attention sur les jugements de ces historiens de la culture sur la contribution des trois Couronnes et, particulièrement, sur les œuvres en langue vulgaire de Boccace. Les biographies de poètes seront naturellement des sources privilégiées, qui ont été récemment analysées par J. Bartuschat dans son étude des *Vies des trois Couronnes*¹. Nous reprendrons ici de nombreux éléments de cet ouvrage incontournable sur le sujet.

A. L'histoire culturelle des humanistes

1. Le mythe de la renaissance de la culture et le rejet des lettres en langue vulgaire

La conception de l'histoire culturelle de l'Italie est à peu près la même chez tous les humanistes *stricto sensu*. Si les dates-seuils et les noms des premiers promoteurs de la nouvelle culture présentent des variations sensibles, le même schéma global revient sous toutes les plumes : un sombre Moyen Âge commence à prendre fin avec le renouveau des lettres et de la

¹ J. BARTUSCHAT, *Les « Vies » de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie*, cit.

peinture². Cette refondation culturelle regarde vers l'Antiquité, dont elle aspire à restaurer la perfection. C'est chez Pétrarque et Boccace que se manifestent d'abord les prémices de cette conception historiographique.

Intellectuel déraciné et cosmopolite, Pétrarque a voulu témoigner de son altérité par rapport la tradition intellectuelle médiévale : cette attitude, qui est au centre de ses invectives et se vérifie dans tous ses écrits, s'exprime aussi dans ses actes. Alors qu'il est au sommet de sa « carrière », Pétrarque refuse les chaires universitaires qui lui sont offertes³ : ainsi se démarque-t-il des institutions universitaires et montre-t-il son refus profond de la Scolastique, « surtout dans sa version scientifique, et sa méthode logique »⁴. Selon M. Ariani, « le protohumanisme de Pétrarque consiste avant tout en une série de refus de la contemporanéité »⁵ ; c'est ce qu'affirme François dans sa lettre à la postérité : il se serait consacré à l'étude de l'Antiquité parce que son propre siècle lui aurait toujours déplu. Depuis cette époque qu'il méprise, le poète scrute le passé et un avenir incertain :

Nam fuit et fortassis erit felicius evum.

In medium sordes [...]»⁶

Il y a chez Pétrarque un ardent désir de voir refleurir la poésie (*Africa* IX, 456-461 et 475-476), et une conscience de jouer un rôle de guide tutélaire dans la nouvelle exploration de l'Antiquité qui irrigue déjà cette renaissance (*Collatio laureationis*, *Sen.* XVII 2).

Dans l'*Historiarum Florentini populi libri*, Leonardo Bruni, qui attribue à Pétrarque le mérite du réveil des lettres, reprend la périodisation de Villani⁷, et donne une explication à la

² W. K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique*, cit., p. 63-95. C'est nous qui employons de terme « Moyen Age », qui, comme on le sait, n'apparaît que plus tard.

³ En 1351, Florence avait pourtant offert à Pétrarque la restitution des biens confisqués à son père en 1302, à condition qu'il acceptât une chaire au Studio.

⁴ M. ARIANI, « Francesco Petrarca », cit., p. 602-603.

⁵ *Ibid.*, p. 603.

⁶ « Il y eut un temps plus heureux, qui reviendra peut-être. / Entre temps rien qu'ordure [...] » (Epître métrique III 33, citée par F. RICO, *Le rêve de l'humanisme*, cit., p. 24).

longue vacance de la culture. L'histoire culturelle suit l'articulation de l'histoire politique : la littérature a connu son apogée au temps de Cicéron ; l'établissement de l'Empire, par l'asservissement du peuple, a déterminé son déclin ; l'installation des barbares a ensuite porté le coup de grâce à une culture depuis plusieurs siècles décadente. Le réveil des cités-états toscanes, dont le système républicain garantit la liberté du peuple, rend possible une renaissance culturelle, qui ne s'accomplit toutefois qu'avec un certain retard par rapport à l'évolution politique, car le mouvement de renouveau est faible.

L'historien militant Bruni offre une vision de l'histoire culturelle des plus articulées. Nombreux sont les commentaires ou allusions plus laconiques dans les écrits des humanistes du XV^e siècle, mais quels que soient le degré d'élaboration du découpage historiographique, les dates et les noms avancés par les différents auteurs, le schéma demeure globalement identique :

Ainsi retentissait le chœur heureux des humanistes, portant la conviction au-delà de leur propre milieu, à strictement parler.⁸

C'est sur cette frise contrastée d'une histoire culturelle qui est avant tout une histoire de leur propre émergence, focalisée sur la notion de reflorescence, que les humanistes des générations successives attribueront (ou n'attribueront pas) une place et un rôle aux grands auteurs du XIV^e siècle. A Florence, où le prestige des trois Couronnes (sur les origines duquel nous reviendrons) a une forte dimension patriotique, qui se renforce encore avec l'« humanisme civique », leur situation dans l'histoire du renouveau de la culture sera objet de réflexion et de débats. Dans les autres foyers de l'humanisme, la norme est une déconsidération radicale de la littérature en langue vulgaire, à l'origine de laquelle se trouve ce que l'on peut appeler « la crise linguistique du XV^e siècle »⁹.

Au XIV^e et dans la première moitié du XV^e siècle, les silences des humanistes aussi bien que leurs jugements négatifs témoignent d'un dédain de la langue, des lettres et plus

⁷ Son *Liber de civitatis Florentiae famosis civibus* présente une galerie chronologique de biographies des poètes florentins : pour les neuf siècles (V^e-XIV^e) qui séparent Claudien de Dante, Florence n'aurait pas vu naître un seul poète. Dans cette histoire de la culture municipale, Villani subit probablement l'influence de Boccace.

⁸ W. K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique*, cit., p. 93.

⁹ V. FROMENTIN, « La 'crisi' linguistica del Quattrocento », in *SLI III*, p. 159-210.

largement de la culture vulgaires. A quelques exceptions près, ces intellectuels sont réfractaires à l'idée qu'un idiome vulgaire puisse être une langue de culture. A l'origine d'une telle attitude, il y a bien entendu l'admiration pour la langue classique de ces latinistes d'une nouvelle sorte. Mais si les humanistes rompent sur certains plans avec les traditions intellectuelles antérieures, on peut raisonnablement penser que, dans leur conviction que seul le latin est apte à véhiculer la culture, ils sont aussi tributaires de la tradition médiévale.

En effet, au XIV^e siècle, écrits latins et vulgaires émanent de deux cultures distinctes et sont perçus comme tels :

[...] il latino rimane la lingua delle verità filosofiche e teologiche, della scienza naturale, della liturgia e del diritto ; alla cultura volgare è affidato invece lo spazio della comunicazione pratica, mercantile, e della letteratura di tono medio, erede delle componenti meno elevate della tradizione medievale, come la narrativa d'intrattenimento, di materia storica o avventurosa, e la divulgazione o l'edificazione morale e religiosa.¹⁰

Langue de la spéculation intellectuelle, le latin est naturellement la langue du commentaire — et même du commentaire (d'auteur) de la poésie en langue vernaculaire, comme c'est le cas pour les *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino, pour l'*Acerba* de Cecco d'Ascoli, pour le *Chansonnier* de Pétrarque, etc. Dans ce contexte, le choix linguistique de Dante, du *Convivio* à la *Comédie*, apparaît absolument révolutionnaire (tout comme déjà le *De vulgari eloquentia*, qui traitait de l'idiome vulgaire en termes rhétoriques et esthétiques) : Dante, qui démontre dans les deux œuvres que la langue vulgaire est apte à traiter la matière la plus noble, soutient une position tout à fait marginale parmi ses contemporains lettrés. La motivation très circonstanciée de ses options linguistiques dans le premier livre du *Convivio*, les reproches de Giovanni del Virgilio relatives à la langue de la *Comédie* et la réponse de l'auteur à travers la refondation du genre bucolique (voir ses églogues), témoignent de l'isolement de la position de Dante au sein de la tradition culturelle médiévale.

¹⁰ V. FROMENTIN, « I modi della comunicazione letteraria », in *SLI II*, p. 121-158, p. 121 : « Le latin reste la langue des vérités philosophiques et théologiques, de la science naturelle, de la liturgie et du droit ; tandis que la langue vulgaire prend en charge la communication pratique, celle des marchands et de la littérature de niveau moyen, comme la littérature narrative d'évasion, de matière historique ou d'aventure, ainsi que la vulgarisation et l'édification morale et religieuse. »

En outre, on ne peut comprendre le sens du classicisme des XIV^e et XV^e siècles si l'on n'a pas à l'esprit que le latin classique — cet objet d'une conquête intellectuelle progressive et collective, impliquant plusieurs générations — n'était pas universellement considéré comme la langue-mère des idiomes romans. En 1435, dans la polémique qui opposa Leonardo Bruni à Flavio Biondo sur la question de la langue parlée par les anciens Romains, le premier soutint en effet une hypothèse qui n'est pas sans rappeler celle de l'auteur du *De vulgari eloquentia* : les Romains auraient utilisé la langue vulgaire pour la communication quotidienne, et le latin pour les écrits. Une telle hypothèse, qui applique à la Rome antique la situation de diglossie typique de l'ère romane, paraît dominante au moins jusqu'à cette dispute¹¹.

Les remarques des humanistes concernant la *Divine Comédie* sont un bon observatoire de leur attitude à l'égard de la littérature vernaculaire. En effet, la défiance des humanistes à l'égard des capacités du vulgaire à être langue de culture, conduit même les admirateurs de la *Comédie* à voir dans sa langue une limite certaine (pas autrement que Giovanni del Virgilio du vivant de Dante). Dans son dialogue *De hominibus illustris* (1490) consacré aux intellectuels des XIV^e et XV^e siècles, Paolo Cortesi reconnaît à Dante le grand mérite d'avoir traité en langue vernaculaire des sujets les plus complexes ; paradoxalement, son défaut est d'avoir écrit la *Comédie* en langue vulgaire. Le critère essentiel à la lumière duquel Cortesi juge les œuvres est la maîtrise de l'éloquence classique¹². Mais déjà au tout début du siècle, il semble que jusqu'aux plus fervents défenseurs de l'excellence de Dante aient émis une légère réserve quant à la langue vulgaire : en effet, dans les *Dialogues pour P. P. Vergerio*, Leonardo Bruni fait dire à Coluccio Salutati :

¹¹ *Ibid.*, p. 162-163. Comme l'a souligné M. Tavoni, l'hypothèse de Biondo, bien qu'elle conçoive la langue vernaculaire comme « souillée » par son origine (la corruption du latin par les barbares), est en réalité bien plus favorable au vulgaire que celle de Bruni, qui revient en fin de compte à considérer les idiomes vulgaires comme inférieurs au latin *ab antiquo*. La thèse de la corruption du latin a d'ailleurs eu des développements décisifs pour la « réhabilitation » de l'idiome vulgaire dans le contexte de la *Questione della lingua* (voir C. MARAZZINI, « Le Teorie », in *Storia della lingua italiana*, L. Serianni e P. Trifone (dir.), Turin, Einaudi, vol. I, *I luoghi della codificazione*, 1993, p. 231-334). On se souviendra aussi que dans la *Sen.* XII 2, datée du 17 novembre 1370 et adressée à Giovanni Dondi dall'Orologio, Pétrarque dit que le latin est une langue conventionnelle (« positiva ») par opposition aux langues naturelles (voir § 12 et n. 24 p. 542).

¹² W. K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique*, cit., p. 89-90.

Dantem vero, si alio genere scribendi usus esset, non eo contentus forem ut illum cum antiquis nostris comparerem, sed et ipsis et Grecis etiam anteponerem.¹³

Lorsque, dans son *Italia illustrata*, Flavio Biondo retrace à travers une galerie de portraits la chronologie du renouveau de la culture, il s'en tient aux auteurs de textes latins. Dans les années cinquante du XIV^e siècle, Guglielmo da Pastrengo avait composé un *De viris illustribus*. L'absence de personnages tels que Saint Thomas d'Aquin témoigne du caractère inachevé de l'ouvrage ; quant à l'absence de Dante, elle semble relever d'une volonté d'exclusion des auteurs en langue vulgaire : parmi les contemporains, à côté d'Albertino Mussato, Giovanni de Matociis (Mansionario), Benvenuto Campesani, Guglielmo mentionne Cino da Pistoia uniquement en tant que juriste : son activité stylnoviste est passée sous silence¹⁴.

Quant à Boccace, divers écrits montrent que le projet de la *Comédie* a été un sujet d'interrogation tout au long de sa vie. Dans le *Trattattello*, il explique que Dante avait d'abord commencé à écrire en hexamètres latins, puis qu'il avait renoncé à ce choix. Selon Boccace, le motif déterminant avait été relatif au public. Les princes, destinataires habituels des œuvres littéraires, ont abandonné les études libérales, la poésie des illustres Anciens est généralement méprisée ; afin que sa *Comédie* ne subisse pas ces outrages, Dante aurait choisi d'adopter une langue conforme à l'esprit contemporain. Dans la lettre qui accompagne l'envoi à Pétrarque du manuscrit de Dante, Boccace insiste sur le fait que ce n'est pas une incapacité de l'auteur à écrire des vers latins qui a déterminé l'option vernaculaire¹⁵. Dans la *Généalogie* et dans les *Esposizioni sopra la Commedia*, quelques réserves sont exprimées à l'égard de la langue vernaculaire. Dans le livre XIV de la *Généalogie*, Boccace affirme au sujet de la *Comédie* qu'il s'agit d'une œuvre remarquable « si l'on accepte qu'il [l']ait rédigé[e], mais avec quel art ! dans sa langue maternelle [...] »¹⁶. Dans les *Esposizioni*, on lit que si Dante l'avait écrite

¹³ L. BRUNI ARETINO, *Dialogues pour Pier Paolo Vergerio (Dialogi ad P. P. Histum)*, in *Histoire, éloquence et poésie*, cit., p. 303-391, p. 350 (§ 40) : « Quant à Dante, s'il avait employé un autre style, je ne me contenterais pas de le comparer à nos auteurs antiques, mais j'irais même jusqu'à le placer au-dessus d'eux et des Grecs. »

¹⁴ C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », cit., p. 995 et p. 1000.

¹⁵ Comparer avec ce que Pétrarque dit de sa propre production littéraire, vulgaire et latine, dans les *Fam.* XXI 15 et *Sen.* V 2, adressées à Boccace (voir p. 84-87).

¹⁶ XIV, xxii, 8 : « [...] noster Dantes, dato materno sermone, sed artificioso, scriberet [...] ». Nous citons le texte originale de la *Généalogie* dans l'édition suivante : G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentium*, V. Zaccaria (éd.), in *Tutte le opere*, V. Branca (dir.), vol. VII-VIII, Milan, Mondadori, 1998 (Les numéros de paragraphes renvoient à cette édition). Toutes les citations françaises de la *Généalogie* sont quant à elles tirées de G.

en latin (comme il avait commencé à le faire), l'ouvrage aurait été « plus élaboré et beaucoup plus sublime, car il y a beaucoup plus de bravoure et de gravité dans la langue latine que dans un idiome maternel »¹⁷.

Rappelons-nous enfin une donnée relative à l'habitude des humanistes de faire à leur mort de leurs bibliothèques personnelles des bibliothèques publiques. Les documents stipulant les modalités de ces donations précise que leurs collections doivent être expurgées des textes en langue vulgaire avant d'être remises aux bénéficiaires. Il est évident que textes latins et textes en langue vernaculaire n'ont pas le même statut ni la même stature culturels. Les écrits en langue vulgaire ne sauraient guère contribuer à un idéal culturel marqué par le classicisme.

Nous verrons qu'à Florence, le classicisme, qui est le chiffre de l'humanisme, n'exclut pourtant pas les grands auteurs du XIV^e siècle du patrimoine littéraire de la nouvelle culture : leur contribution à la reflorescence de la culture selon des modèles antiques est objet de questionnements entre XIV^e et XV^e siècles.

2. Le rôle de la poésie en langue vulgaire dans la renaissance de la culture

2.1. Boccace : Dante et Pétrarque rénovateurs des lettres

A la mort de Pétrarque, Boccace célèbre le poète, philosophe et expert des arts libéraux, et promet à Arquà, le village de sa sépulture, la plus splendide renommée : à l'instar de Posillipe, du Pont-Euxin, de Smyrne, qui abritent les tombes de Virgile, d'Ovide, d'Homère, la terre à laquelle Pétrarque fit l'incomparable honneur de confier sa dépouille sera universellement vénérée. C'est en tant que poète que Pétrarque est et sera exalté, la poésie englobant toutes les autres facettes de l'activité intellectuelle. Ce moderne a atteint la même perfection que les plus grands poètes de l'Antiquité.

BOCCACCIO, *La Généalogie des Dieux païens. Livres XIV et XV. Un manifeste pour la poésie*, traduit, présenté et annoté par Y. Delègue, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

¹⁷ *Acessus* 19 : « [...] più artificioso e più sublime molto, perciò che molto più d'arte e di gravità ha nel parlare latino che nel materno. » Nous citons et traduisons : G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la commedia di Dante*, G. Padoan (éd.), in *Tutte le opere*, V. Branca (dir.), vol. VI, Milano, Mondadori, 1965, p. 5 (l'*Acessus* est p. 1-18).

De cette lettre de 1374, dans laquelle Boccace remet à Francesco da Brossano le soin de préserver les œuvres de Pétrarque pour la postérité, en remontant jusqu'à la *Marvortis milix extrenue* (premier témoignage d'admiration, en 1339, plus de dix ans avant la première rencontre à Padoue)¹⁸, l'auteur du *Décameron* manifeste pendant plus de cinq lustres sa volonté de promouvoir la figure de Pétrarque¹⁹. L'ouvrage le plus significatif en ce sens est une biographie qu'il consacre au poète dans les années 1340.

« [...] c'est le couronnement de Pétrarque qui déclenche et justifie le projet d'un écrit biographique consacré à un poète » : le *De vita et moribus Francisci Petracchi*²⁰. Cette distinction célébrant la renaissance de l'Antiquité et la dignité sociale du poète, et qui avait été offerte à l'auteur de l'*Africa* simultanément par la Sorbonne et par le Sénat romain, exaltait le restaurateur de la perfection antique dans les lettres. Comme cette *laurea* qui est à son origine, le *De vita Francisci Petracchi* consacre « le rénovateur héroïque de la poésie »²¹.

Dans ce texte qui est « à la fois le portrait d'un homme extraordinaire et un traité de poétique », la poésie — « source de toute culture » — « est en elle-même un programme culturel de portée universelle qui englobe une vocation morale et philosophique », elle « contient en elle-même une substance morale et philosophique »²². De façon cohérente avec cette conception, Boccace propose une interprétation allégorique de la figure de Laura (le laurier poétique) dans les *Rerum vulgarium fragmenta*. Le culte de l'auteur humaniste, qui repose sur une conception philosophique des lettres, dissocie l'amour et la poésie : néanmoins, il englobe pleinement la poésie vulgaire de Pétrarque²³.

¹⁸ G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, G. Auzzas (éd.), in *Tutte le opere*, V. Branca (dir.), Milan, Mondadori, vol. V, t. I, 1992, p. 493-856, p. 723-737 (Ep. XXIV) et p. 510-517 (Ep. II).

¹⁹ Dans la lettre à Francesco da Brossano de 1374, Boccace se déclare d'ailleurs l'admirateur de Pétrarque depuis plus de quarante ans, ce qui nous ramène au tout début des années trente, c'est-à-dire à la prime jeunesse de Boccace (Ep. XXIV, 28). La première réminiscence pétrarquienne dans un écrit de Boccace se trouve dans le *Filostrato* (V, 54-55).

²⁰ J. BARTUSCHAT, *Les « Vies »...*, cit., p. 32-33. Pour la datation de ce texte, voir *Ibid.*, p. 32 et n. 10. La proposition retenue par J. Bartuschat fixe la rédaction à 1342, avec des ajouts datant de la fin de la décennie.

²¹ *Ibid.*, p. 35.

²² *Ibid.*, p. 44, p. 35-37.

²³ *Ibid.*, p. 37. C'est d'ailleurs assez tard au cours de son itinéraire intellectuel, en 1363, que Boccace copie le chansonnier de Pétrarque (*Ibid.*, p. 51).

L'idée d'une continuité entre la perfection des lettres antiques et la perfection d'une certaine littérature moderne (néo-latine, mais aussi en langue vulgaire) s'exprime plus clairement dans le culte de Dante. Nombreux sont les témoignages de l'admiration de Boccace pour cet auteur, dès les années passées à la cour angevine de Naples. Dante fournit des modèles d'écriture au poète, dont les oeuvres présentent des réminiscences structurelles, figuratives, stylistiques. Les expérimentations littéraires dantesques ont contribué à l'éclosion de la très forte tendance expérimentale de Boccace²⁴. Dante est aussi un sujet essentiel dans la réflexion du théoricien et du promoteur de la culture littéraire. L'exaltation de son œuvre se manifeste à travers les caractéristiques matérielles des manuscrits dantesques transcrits par Boccace : ce sont les mêmes que pour les copies de textes antiques, ce qui révèle une volonté de conférer le même prestige aux unes qu'aux autres. A partir d'octobre 1373, employé par Florence pour commenter la *Comédie*, Boccace donne cinquante-cinq leçons publiques sur l'*Enfer*, dont les contenus nous sont connus à travers les *Esposizioni sopra la Commedia*. Entre les années 1351-1353 et le début des années 1360, Boccace avait rédigé plusieurs versions successives d'une Vie de Dante, désignées sous les titres de *Trattatello in laude di Dante* et de *Compendium*²⁵. Il y fait de Dante un protagoniste de la renaissance des lettres, ce qui n'est pas évident dans le contexte de la vénération humaniste des auteurs antiques et du latin — nous allons y revenir.

L'*Amorosa visione*, qui est déjà structurellement un hommage à la *Comédie*, anticipe cette image de Dante. Dans les chants IV-VI, le personnage principal contemple une série de nombreux portraits : sont rassemblées les effigies des plus grands philosophes et poètes de l'Antiquité. Le portrait d'un moderne vient clore ce cycle : c'est celui de Dante (V, 70-VI, 18). Tout comme il s'était lui-même associé aux poètes antiques dans le chant IV de l'*Enfer*,

il représente pour Boccace, dans l'*Amorosa visione*, la continuité de la littérature antique. Boccace applique ainsi l'idée de la renaissance de la poésie qui avait inspiré le *De vita Petracchi* à un auteur de langue vulgaire et considère la poésie de langue vulgaire comme le digne prolongement de la poésie des Anciens.²⁶

²⁴ L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccace*, Rome, Salerno, 2000, p. 252.

²⁵ Le titre original est *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Alighieri Florentini, poete illustris, et de operibus compositis ab eodem*. Sur les différentes rédactions, voir J. BARTUSCHAT, *Les « Vies »*, cit., p. 44-45.

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

Dans cet éloge de Dante, il y a aussi une dimension civile : il s'agit de réhabiliter le poète que sa patrie a exilé²⁷. L'écriture de l'*Amorosa visione* est liée à l'installation de Boccace à Florence, en 1341. En regard de la splendeur et de l'effervescence culturelle de la cour de Naples, la Cité du lys devait sembler à Boccace « comme frappé[e] d'une léthargie indigne de la patrie de Dante et de sa grande tradition de littérature vulgaire »²⁸. Comme la Vie de Pétrarque, l'*Amorosa visione* naît de cette crise culturelle à laquelle Boccace répond par un questionnement sur la place du poète et de la poésie dans la société²⁹.

Au début des années 1350, dans un contexte culturel que l'épisode de la peste et l'instabilité politique ont profondément modifié, le *Trattatello*

poursuit le mouvement amorcé dans l'*Amorosa visione* : investir Dante du prestige de la culture humaniste et transférer le culte du *poeta laureatus*, qui a ressuscité cette culture, à la littérature vernaculaire.

Cette biographie militante appelle les Florentins à reconnaître le rôle social de la poésie : Dante, comme ramené dans sa patrie, doit être l'étendard d'un mouvement de régénération de Florence par la culture. Le *Trattatello*, en rendant aux œuvres de Dante leur juste place dans la culture citadine, est appelé à renouveler profondément la vie culturelle d'« une ville réfractaire à la culture », « entièrement tourné[e] vers les activités lucratives » à l'époque de Boccace :

Le culte de Dante doit rétablir le culte des Muses dans la ville³⁰.

Comme la biographie de Pétrarque, le *Trattatello* est articulé autour de l'idée de renaissance de la poésie. Dante est exalté comme l'auteur qui l'a ressuscitée :

²⁷ Devant le portrait de Dante, le personnage exalte de vive voix la renommée du poète, et blâme ses concitoyens qui en ont méconnu et en méconnaissent le génie : « Viva la fama tua, e ben saputa, / gloria de' Florentin, da' quali ingrati / fu la tua vita assai mal conosciuta ! » (VI, v. 13-15). Nous citons et traduisons G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, V. Branca (éd.), in *Tutte le opere*, V. Branca (éd.), Milan, Mondadori, vol. III, 1974, p. 1-272 (« Que vive ta renommée, et qu'on la connaisse, gloire des Florentins : par ces ingrats ta vie fut méconnue ! »).

²⁸ J. BARTUSCHAT, *Les « Vies »*, cit., p. 45.

²⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

³⁰ *Ibid.*, p. 46, p. 50, p. 52.

[...] questi fu Dante, il qual primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata ; per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata ; per costui la morta poesì si può dir suscitata [...].³¹

Précisons que Boccace n'est pas le premier à célébrer l'imitateur des Anciens dans ces termes. Lorsque, à l'occasion d'une défense de la langue de son « épopée », Dante fait renaître le genre oublié de l'églogue, Giovanni del Virgilio salue en lui « un nouveau Virgile » (églogue III)³². Un des premiers commentateurs de la *Comédie*, Guido da Pisa, utilise le verbe « renovaret » au sujet de ce que Dante a fait pour la poésie antique : avant lui, les livres de ces auteurs étaient « complètement délaissés et presque tombés dans l'oubli » (« totaliter derelicti et quasi oblivione traditi »)³³. A côté de l'érudition du poète, Guido célèbre son classicisme, dans des termes qu'il est peut-être le premier à utiliser et qui influenceront Boccace :

Ipse [Dante] enim *mortuam poesiam de tenebris reduxit ad lucem*. Et in hoc fuit imitatus Boetium, qui philosophiam mortuam suo tempore suscitavit.³⁴

Par ailleurs, après sa première rencontre avec Pétrarque, en 1351 à Padoue, Boccace est profondément influencé par les idées de son ami concernant la dignité de la poésie et l'admiration de la culture humaniste pour la perfection des modèles antiques en latin. *Ytalie iam certus honos, carmen* de dédicace accompagnant une copie de la *Comédie* envoyée à Pétrarque entre 1351 et 1353³⁵, témoigne à la fois d'une interrogation sur la légitimité de la poésie vernaculaire dans le contexte d'une culture classiciste, et de la volonté de Boccace de célébrer le poète en langue vulgaire, au même titre que Pétrarque, comme héros de la renaissance de la poésie :

³¹ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, P. G. Ricci (éd.), in *Tutte le opere*, cit., vol. III, 1974, p. 423-538, première rédaction § 19.

³² D. ALIGHIERI, *Opere minori*, tome II, P. V. Mengaldo *et alii* (éd.), Milan-Naples, Ricciardi, 1979.

³³ Nous reprenons cette expression du prologue des *Expositiones et Glose super Comediam Dantis* de Guido da Pisa, cité par C. Villa dans « La ripresa della tradizione classica », in *SLI II*, p. 991-1032, p. 992.

³⁴ Cité par J. Bartuschat dans *Les « Vies »*, cit., p. 48 : « En effet, il ramena la noble poésie défunte des ténèbres à la lumière. Et en cela il imita Boèce, qui en son temps réveilla la défunte philosophie. »

³⁵ On peut lire cette épître dans G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, cit., p. 430-433 (Ep. V).

[...] Boccace conçoit à partir de ces années le culte de Dante à la lumière de la nouvelle culture humaniste. [...] Le récit biographique du *Trattatello* [...] doit défendre la culture vulgaire tout en la liant au mythe humaniste de la renaissance de la culture classique. Dante sera à la fois le poète qui a fait renaître les Muses et le premier des poètes modernes, le fondateur d'une nouvelle tradition en langue vulgaire.³⁶

D'une rédaction à l'autre, Boccace apporte des corrections à son éloge de Dante, dont le portrait est progressivement rapproché des idéaux culturels de la nouvelle culture humaniste. Le biographe essaie ainsi de séparer Dante de la scolastique : dans la deuxième rédaction, l'épisode parisien de Dante disputant de théologie en Sorbonne est supprimé, et ses études de philosophie naturelle et de logique ne sont pas mentionnées³⁷. Le biographe sépare aussi Dante de la tradition d'ascendance courtoise de la poésie d'amour : s'il parle de la *Vita Nova*, c'est l'auteur de la *Comédie* — le poète du sacré — qu'il célèbre. Comme on l'avait déjà vu avec l'interprétation allégorique de « Laura », la littérature nouvelle, aussi parfaite que la poésie des Anciens, est de nature philosophique et morale, et se distingue nettement de la tradition de la poésie d'amour :

[une] explication naturaliste de l'*innamoramento* renverse le récit de la *Vita Nuova* et affaiblit la dimension spirituelle que le *libello* confère à cet amour. Tout, dans le *Trattatello*, doit en effet servir à relativiser l'importance de cette passion pour Dante et pour sa poésie. Pour Boccace, Dante ne devient pas poète grâce à cette expérience de la passion ; plus largement, son récit exclut l'idée que l'amour soit une source d'inspiration pour le poète.³⁸

Les Vies de Pétrarque et de Dante de Boccace, et les lettres de celui-ci, témoignent d'un idéal culturel dont un élément essentiel est la continuité idéale entre les lettres antiques et la littérature moderne dans les deux langues. Rappelons qu'en 1374, dans la lettre à Francesco da Brossano, les œuvres de Pétrarque au sujet desquelles Boccace se montre le plus soucieux sont l'*Africa*, mais aussi une œuvre vulgaire : les *Triumphs*³⁹. Cette continuité idéale est établie à travers la notion de renaissance de la culture, dont les enjeux sont fondamentaux pour défendre la dignité de la poésie contemporaine : « la notion de renaissance permet de la

³⁶ J. BARTUSCHAT, *Les « Vies »*, cit., p. 47-48.

³⁷ *Ibid.*, p. 71-72.

³⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁹ G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, cit., p. 723-737 (Ep. XXIV § 31-41).

situer dans un parcours historique et d'en défendre la modernité et par suite la légitimité. »⁴⁰
En cela, on voit très clairement que Boccace, bien que profondément influencé par les idées de Pétrarque (particulièrement son classicisme), se distingue des idéaux culturels de son ami.

2.2. Florence, 1400 : le culte des trois Couronnes objet de débat

Autour de 1400 se trouve contestée la place de Dante, Pétrarque et Boccace dans l'histoire des lettres, à Florence même — là où leur culte a une forte dimension patriotique (dans l'absolu, et plus encore dans le contexte de la guerre contre Milan). L'idée lancée par Boccace que l'éclosion avec Dante d'une littérature moderne, en rupture avec les traditions romanes précédentes, correspond à une renaissance des lettres classiques, est mise en crise par une nouvelle génération d'humanistes.

A Florence, où les grands écrivains du XIV^e siècle sont des gloires locales, les critiques radicales de leur œuvre latine aussi bien que vulgaire au nom d'un idéal esthétique exclusivement latin, donnent lieu à d'importantes polémiques dans lesquelles se discute « le rapport entre modernité et modèle ancien [...], notamment en ce qui concerne le rapport entre le latin et la langue vernaculaire. » De cette « crise de l'articulation entre le culte de l'Antique et l'éloge de la modernité » témoignent par exemple l'*Invettiva contro a certi calunniatori di Dante, di messer Francesco Petrarca e di messer Johanni Boccaci* et la *Risponsiva alla invettiva di messer Antoni Lusco* de Cino Rinuccini⁴¹, ou encore les *Dialogues pour P. P. Vergerio* de Leonardo Bruni.

Ce dernier texte, écrit peu après 1400, rend compte de l'existence dans ces années d'un vif débat, au sein du cercle des disciples de Coluccio Salutati, entre les adversaires radicaux de la littérature en langue vernaculaire, et les admirateurs des trois Couronnes. Les *Dialogues* présentent une structure apparemment aporétique : dans le premier dialogue, Niccolò Niccoli dénigre les œuvres de Dante, Pétrarque et Boccace ; le second dialogue est une palinodie dans laquelle le même orateur tisse l'éloge des mêmes auteurs. Cette succession de discours contradictoires pose la question de l'histoire de la rédaction : la critique du XX^e

⁴⁰ J. BARTUSCHAT, *Les "Vies" ...*, cit., p. 82.

⁴¹ *Ibid.*, p. 93. M. Tavoni (*Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padoue, Antenore, 1984) insiste sur cette spécificité de l'humanisme florentin par rapport aux milieux de la nouvelle culture dans les autres centres de la péninsule.

siècle a majoritairement insisté sur l'unité des deux dialogues, mais l'interprétation de l'œuvre dans son ensemble demeure embarrassante⁴². Comme le souligne L. Pradelle,

il faut [...] rester prudent sur le sens de l'œuvre, comme nous y invite une remarque de Bruni lui-même, dans une lettre de 1433 à Lorenzo Valla, où il écrit qu'

il ne faut pas faire très grand cas de l'examen des sujets traités parce que les écrivains, surtout ceux qui utilisent le dialogue, dissimulent eux-mêmes la plupart du temps leur propre pensée, pour exposer celle d'autrui, comme nous le voyons chez Platon et Cicéron.⁴³

Ce que l'on peut dire avec certitude est que la place qui revenait aux trois Couronnes au sein de la nouvelle culture humaniste, était l'objet de discussions animées, voire âpres, dans les premières années du XV^e siècle (la datation des *Dialogues* oscille entre les années 1403 et 1406). On sait que c'est précisément dans les milieux humanistes qu'émergent progressivement les notions de Renaissance et de Moyen Age, la nouvelle culture accomplissant un important travail d'auto-définition à travers sa propre mise en perspective historique, et à travers les polémiques avec des intellectuels revendiquant leur appartenance à la tradition scolastique, comme Giovanni da San Miniato et Giovanni Dominici. Dans ces premières années du Quattrocento, que les *Dialogues* présentent « comme un moment d'incertitude de la culture humaniste face aux trois 'Couronnes' »⁴⁴, la question porte sur l'apport qu'avaient pu représenter les œuvres des grands auteurs du XIV^e siècle pour le renouveau des lettres et, partant, pour la régénération de toute la culture.

Dans cette œuvre, Leonardo Bruni oppose deux positions antagonistes, soutenues comme on l'a dit par un orateur unique (Niccolò Niccoli), mais représentées par deux personnages : en effet, dans le second dialogue, Niccoli soutient fondamentalement les idées

⁴² S. U. Baldassarri expose de façon synthétique les interprétations des *Dialogi* qui se sont opposées au cours du XX^e siècle dans la préface de son édition du texte (L. BRUNI, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, S. U. Baldassarri (éd.), Florence, Olschki, 1994, p. 6 – p. 12) ; on consultera aussi L. BRUNI ARETINO, *Histoire, éloquence et poésie à Florence*, cit., p. 303-313.

⁴³ L. BRUNI ARETINO, *Histoire, éloquence et poésie...*, cit., p. 310. L. Pradelle cite et traduit la lettre à Lorenzo Valla du 11 septembre 1433.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

de Coluccio Salutati⁴⁵. Les deux personnages sont emblématiques de deux attitudes culturelles contemporaines. Niccolò Niccoli, « défenseur inconditionnel de la latinité classique », « incarne le *litteratus* pur et dur, qui ne s'intéresse qu'aux études et se montre indifférent aux luttes politiques qui caractérisent son époque »⁴⁶. Le chancelier incarne quant à lui « un effort de fusion entre les points de vue humaniste et civique [sur la culture] — effort que tenta de réaliser Salutati et qui eut une telle influence sur l'humanisme de son disciple [Bruni] »⁴⁷. Le classicisme de Coluccio inclut un fort « patriotisme culturel » : J. Bartuschat désigne par cette expression le nouvelle mentalité émergeant et se développant au cours du XIV^e siècle, au gré de laquelle « la fierté d'être citoyen de telle ou telle ville se manifeste désormais dans le culte de ses acquis culturels et de ses grands hommes » ; c'est d'ailleurs dans l'invective de Salutati contre Antonio Loschi que l'on trouve l'une des premières manifestations de cette nouvelle forme de patriotisme⁴⁸. Aussi Coluccio a-t-il en commun avec le courant « traditionaliste » de la culture florentine, qui défend la littérature vulgaire contre un humanisme attaché à une définition exclusivement gréco-latine de la culture, un culte des trois Couronnes.

L. Pradelle insiste sur le fait que le chancelier et son disciple sont aussi les emblèmes de deux époques, de deux générations d'humanistes. Dans les *Dialogues* comme dans sa vie

⁴⁵ A la fin du premier dialogue, le chancelier énonce son appréciation des grands auteurs du XIV^e siècle : « [...] moi, en tout cas, je vous livre mon sentiment : ce furent des hommes doués de talents aussi nombreux qu'exceptionnels et dignes du renom qu'on leur attribua à l'unanimité. » (§ 53 : « [...] ego quidem sic sentio, illos fuisse homines multis optimisque artibus ornatos dignosque eo nomine quod tanto consensu omnium ipsis tributum est. »). Toutes nos citations des *Dialogi* sont tirées de L. BRUNI ARETINO, *Dialogi ad P. P. Histrum (Dialogues pour Pier Paulo Vergerio)*, in *Histoire, éloquence et poésie*, cit., p. 303-391.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 311-312.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 311.

⁴⁸ J. BARTUSCHAT, *Les "Vies"...*, cit., p. 84. Une telle optique municipale apparaît clairement dans les reproches de Salutati à Niccoli (§ 40) : « [...] sin autem oblivione aliqua tibi dilapsi sunt, parum michi gratus videris, qui eos viros memorie fixos non habeas, qui civitati tue laudi et glorie sunt. » (« [...] si au contraire il s'agit d'un oubli de ta part, tu me sembles montrer bien peu de reconnaissance en n'ayant pas, fixés dans ta mémoire, ces hommes qui sont l'honneur et la gloire de ta cité. »). Voir aussi, au début du second dialogue, la remarque de Roberto Rossi à l'auteur de la *Laudatio Florentine urbis* (§ 61) : « Sed quoniam in hanc mentionem incidimus, et tu edificia, lautitiam, studia partium, gloriam denique bello partam promptissime laudas, bene, ut opinor, feceris, si doctissimos homines, quos hec civitatis genuit, contra hesternam vituperationem defendes. » (« [...] puisque [...] tu mets beaucoup d'empressement à louer les monuments, le faste, les idéaux de notre parti, enfin la gloire acquise à la guerre, tu feras bien, ce me semble, si tu défends contre les critiques d'hier les hommes si cultivés que cette cité a vu naître : car ces trois 'prophètes' ne sont pas le moindre titre de gloire de notre cité. »)

réelle, Coluccio demeure lié à la tradition scolastique⁴⁹ : « on ne discerne pas dans sa pensée de rupture nette avec le Moyen Age » et il « montre qu'il se vit encore dans la continuité du Trecento »⁵⁰ : ainsi s'exprime-t-il d'ailleurs dans le *Dialogue I* :

Sunt enim optime artes labem aliquam passe ; neque enim id unquam negabo. Non tamen sunt ita delete, ut eos qui se illis tradidere doctos ac sapientes facere non possint.⁵¹

Au contraire, Niccoli soutient qu'il lui est impossible de débattre comme le souhaite Salutati à cause de la pénurie de textes et de la perte des connaissances. Il fustige l'état de délabrement de la culture :

Ego quidem, Coluci, in hac fece temporum atque in hac tanta librorum desideratione, quam quis facultatem disputandi assequi possit, non video. Nam que bona ars, que doctrina reperiri potest in hoc tempore, que non aut loco mota sit, aut omnino profligata ? Pone tibi ante oculos unamquamque earum quam velis, et quid nunc sit quidve olim fuerit considera : iam intelliges, eo deductas esse omnes, ut penitus desperandum sit.⁵²

L'impatience et l'exaspération qu'exprime l'orateur à l'égard de la vie culturelle contemporaine révèlent déjà son étrangeté à celle-ci. Le délabrement de la culture est le résultat de choix culturels anciens erronés qui ne sont que l'expression de la bêtise :

Qui libri utinam nunc extarent, nec maiorum nostrorum tanta fuisset ignavia ! Cassiodorum illi nobis servavere et Alcidum et alia huiusmodi somnia, que ne mediocriter quidem eruditus quispiam legere unquam curavit ; ceterum Ciceronis libros, quibus nichil pulchrius neque

⁴⁹ Ceci lui est d'ailleurs reproché par l'orateur (§ 20). L. Pradelle (*Ibid.*, p. 337 n. 1) souligne en effet que l'emportement de Niccoli contre les maîtres de philosophie qui considèrent les affirmations d'Aristote comme universellement vraies, en tout temps et en tout lieu, s'adresse aussi à Salutati.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 311.

⁵¹ « Les études libérales, il est vrai, ont connu une certaine décadence ; et, de fait, je n'irai jamais le nier. Cependant elles n'ont pas été sapées au point de ne pouvoir faire de ceux qui s'y sont adonnés des hommes cultivés et sages. » (§ 37).

⁵² § 17 : « Pour ce qui du moins me concerne, Coluccio, en ces temps abjects où nous sommes tant privés de livres, je ne vois pas quelle aptitude à débattre nous pouvons acquérir. Quel art, quelle science pouvons-nous trouver aujourd'hui qui n'ait pas perdu son rang ou tout simplement qui n'ait pas reçu un coup mortel ? Représente-toi n'importe lequel d'entre eux et considère ce qu'il est aujourd'hui et ce qu'il était autrefois : tu comprendras vite qu'ils ont été rabaissés au point qu'il y a de quoi perdre tout espoir. »

suavius latine lingue Muse unquam peperere, eos neglectos interire passi sunt ; quod sine summa ignorantia evenire non potuit.⁵³

Niccoli affiche une incompréhension et un mépris radicaux des orientations culturelles de l'ancienne culture ; la nouvelle culture se définit comme rupture par rapport à celles-ci : les auteurs classiques (« ramenés dans leur patrie » grâce à l'art de la philologie textuelle) constituent un nouvel idéal culturel, dont l'avènement fait époque... mais selon Niccoli (dont l'éloquence dément les propos), cette renaissance des lettres et de la culture n'a pas encore eu lieu (exception faite de l'activité de Salutati — mais il pourrait aussi bien s'agir de simple déférence envers un homme âgé et une figure extrêmement prestigieuse et respectée). On est ici au début du premier dialogue, et Coluccio reprend la parole : d'abord pour louer l'éloquence de son disciple, ensuite pour protester de l'excellence des trois Couronnes, dont les figures se détachent sur le fonds ténébreux de la culture — relativement — délabrée :

Illud vero cogitare non possum, qua tu ratione adductus dixeris, neminem fuisse iamdum, qui aliquam prestantiam in his studiis habuerit ; nam potes, ut alios omittam, vel tres viros quos his temporibus nostra civitas tulit, non prestantissimos iudicare : Dantem, Franciscum Petrarcham, Iohannem Boccatum, qui tanto consensu omnium ad celum tolluntur ? [...] non video [...] cur hi non sint omni humanitatis ratione inter veteres illos annumerandi.⁵⁴

L'humanisme de Salutati s'inscrit dans la lignée de Boccace : les œuvres des trois Couronnes sont la continuité des lettres antiques. C'est aussi la position qui sera défendue par

⁵³ § 19 : « Ah ! si seulement ces livres existaient encore, si seulement nos aînés n'avaient pas montré tant d'incurie ! Ils nous ont conservé Cassiodore et Alcide et d'autres vains esprits de la sorte que personne, même moyennement cultivé, ne s'est jamais soucié de lire ; mais les livres de Cicéron, qui furent ce que les Muses de la langue latine firent naître de plus beau et de plus exquis, ils les ont négligés et laissés périr, ce qui sans l'ignorance la plus crasse n'aurait pu se produire. »

⁵⁴ § 40 : « Mais je ne peux me représenter par quel cheminement de la pensée tu as été amené à dire qu'il n'y a eu personne, depuis longtemps, qui ait eu dans nos études quelque supériorité : en effet, est-il possible que tu ne reconnaisse pas la supériorité de trois hommes au moins (pour laisser les autres de côté) qu'a vu naître notre cité à une époque récente : Dante, François Pétrarque, Jean Boccace que tout le monde, unanimement, porte aux nues ? [...] je ne vois pas pourquoi [...] il ne devraient pas être comptés, du point de vue de la culture humaine, au nombre des illustres Anciens. »

Niccoli dans le deuxième dialogue⁵⁵. En revanche, dans le premier, l'œuvre des trois Couronnes était jugée à la seule lumière du paradigme classique : Bruni semble y résumer les grandes lignes parcourues par les humanistes réfractaires à la littérature du siècle précédent⁵⁶.

Comme nous l'avons dit, la signification globale de l'œuvre laisse quelque peu perplexe⁵⁷. Mais les *Dialogues* témoignent de l'existence d'un débat autour de la place des trois Couronnes dans l'émergence de la nouvelle culture, et enregistrent la nature des accusations et motifs d'admiration qui entourent l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace autour de 1400.

Quant aux biographies des trois écrivains, dans ce contexte conflictuel d'auto-définition de la culture humaniste, elles tendent vers une vision plus nuancée de leur œuvre⁵⁸ ; l'idéal qui guide leurs auteurs se situe dans la lignée de l'humanisme de Boccace, dont il repropose l'idée qui sous-tend le culte de Dante et de Pétrarque : à une époque défavorable

⁵⁵ Voir aussi le commentaire de Piero di Ser Mino à la fin du débat (§ 89).

⁵⁶ A savoir : Dante, nourri de scolastique, a tout ignoré des *studia humanitatis* (§ 44), il a mal compris la poésie des Anciens et mal connu l'histoire antique (§ 42), ses jugements sur les personnages de l'Histoire sont gravement erronés — reflet peut-être les errements politiques du gibelin (?) — (§ 43), sa maîtrise du latin est imparfaite, il ne s'exprime dans cette langue qu'avec gaucherie, son style l'assimile au peuple (§ 44) ; Pétrarque, avec l'*Africa*, a acouché d'une souris (§ 46-48), il ignore autant l'essence de la poésie bucolique (*Bucolicum carmen*) que l'art oratoire (invectives) (§ 48) ; les trois Couronnes se sont totalement leurrées sur leur propre valeur ; à l'aune du paradigme classique, leur œuvre, en latin comme en langue vulgaire, est sans aucune valeur (§ 50). Tous leurs écrits ne contiennent que balivernes, et ces sonnettes ne devraient charmer que le vulgaire (§ 45). Les grandes lignes de la défense et de l'éloge de Dante et Pétrarque ont été données par les Vies des deux poètes écrites par Boccace.

⁵⁷ Si le deuxième jour, l'orateur reprend point par point ses accusations de la veille, on ne doit pas s'y tromper : il ne s'agit pas purement et simplement d'un renversement rhétorique : par exemple, après avoir affirmé « place[r] de très loin avant toutes vos œuvres [des trois Couronnes] une seule lettre de Cicéron et un seul poème de Virgile » (§ 50 : « Ego mehercule unam Ciceronis epistolam atque unum Virgillii carmen omnibus vestris opusculis longissime antepono. »), Niccoli reprend le lendemain une affirmation de Salutati, qui nuance l'appréciation de Pétrarque poète et orateur : aux calomnieurs dont il a répété les accusations la veille, l'orateur « retourne l'argument en disant [préférer], et de loin, un discours de Pétrarque à toutes les lettres de Virgile et les vers de notre poète à tous ceux de Cicéron. » (§ 86 : « Nam quod aiunt, unum Virgillii carmen atque unam Ciceronis epistolam omnibus operibus Petrarche se anteponere, ego sepe ita converto, ut dicam me orationem Petrarche omnibus Virgillii epistolis, et carmina eiusdem vatis omnibus Ciceronis carminibus longissime anteferre. » (voir p. 386-387 n. 2)).

⁵⁸ J. BARTUSCHAT, *Les "Vies"...*, cit., p. 94.

aux études humanistes, les trois Couronnes ont fait renaître la perfection antique et ont fondé une nouvelle littérature. Néanmoins, il est significatif de cette crise de constater qu'à l'exception de Franco Sacchetti⁵⁹, les biographes des trois Couronnes (qui, en tant qu'historiens de la renaissance des lettres, sont pourtant les héritiers de Boccace) ne mentionnent pas au nombre des gloires de ce dernier son activité de « réintroduteur » de Dante dans sa propre patrie, et omettent notamment ses lectures publiques de l'*Enfer*. Le silence de Filippo Villani à ce sujet est particulièrement frappant, car en 1391, il avait été à son tour chargé par Florence de la lecture publique de la *Comédie*. Or même dans la deuxième version de sa Vie de Boccace (1395 ca.), il ne mentionne pas l'activité de son prédécesseur dans ce rôle de commentateur de Dante aux frais de la Cité. Lorsqu'elle rend hommage à Boccace, la culture humaniste des premières décennies du siècle opère une sélection au sein de l'activité de l'intellectuel : on verra notamment que le *Décameron* est nettement marginalisé.

B. Le culte ambigu d'un Boccace « à l'usage des humanistes »⁶⁰

1. La troisième Couronne

Boccace avait créé un culte de Dante et de Pétrarque, fondateurs d'une nouvelle littérature susceptible de restituer la culture à la perfection de l'Antiquité. Après sa mort, l'humanisme lui reconnaît immédiatement le même rôle qu'à Pétrarque. Dans la lettre que Salutati adresse à Francesco da Brossano à l'occasion de la mort de Boccace, il célèbre les deux hommes comme les deux luminaires qui ont régénéré la culture à Florence, et plus largement dans toute l'Europe, et dont les contemporains se trouvent privés⁶¹. Au début des années 1400, Bruni traite des trois auteurs ensemble dans les *Dialogues pour P. P. Vergerio*. Dans les années 1430, il conçoit le projet de rassembler leurs Vies, mais il renonce à cause du manque d'informations sur l'existence de Boccace. C'est cependant cette œuvre qui marque la consécration des trois Couronnes :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁰ Nous traduisons en français cette expression que nous empruntons à V. BRANCA, *Linee di una storia della critica al Decameron con bibliografia boccacesca completamente aggiornata*, Milan-Gènes-Rome-Naples, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1939, p. 2.

⁶¹ J. BARTUSCHAT, *Les "Vies"...*, cit., p. 193.

[...] morto il Petrarca, le Muse fiorentine, quasi per ereditaria successione rimaseno al Boccaccio, et in lui risedette la fama de' predetti studii, et fu successione ancora nel tempo, però che, quando Dante morì, il Petrarca era d'età d'anni diciassette et quando morì il Petrarca, era il Boccaccio di minore età di lui di anni nove, et così per successione andarono le Muse.⁶²

Bien que Boccace soit de la même génération que Pétrarque, et qu'il meure seulement un an après lui, Bruni rassemble les trois Couronnes selon un schéma idéal de succession. Le caractère théorétique de cette relation de filiation, qui postule des générations « poétiques » distinctes des générations historiques, magnifie la triade des poètes. Le schéma de la succession fait surtout de trois expériences poétiques dispersées dans l'espace, une véritable tradition littéraire et culturelle florentine, de façon cohérente avec le patriotisme du chancelier. Elle sera célébrée par le *Trium illustrium poetarum florentinorum vita* de Giannozzo Manetti (1440), premier ouvrage biographique véritablement consacré aux trois auteurs.

Au sein de cette tradition, Boccace apparaît comme la dernière des trois Couronnes — dernière chronologiquement, mais aussi en matière de prestige culturel, ou au moins de renommée. Ainsi parle en effet Niccolò Niccoli dans le premier des *Dialogues pour P. P. Vergerio* :

[...] ego etiam pro eo satis dictum esse opinor. Nam cum illorum, qui tuo atque adeo omnium iudicio sibi permultum antecellunt, ego multa vitia demonstrarim [...].⁶³

La partie consacrée à l'éloge de Boccace dans le second dialogue est également plus brève et plus générale que les parties concernant Dante et Pétrarque :

[...] ad Boccatum veniamus, cuius ego doctrinam, eloquentiam, leporem maximeque ingenii prestantiam in omni re omnique opere admiror : qui deorum genealogias, qui montes atque flumina, qui varios virorum casus, qui mulieres claras, qui bucolica carmina, qui amores, qui

⁶² § 48 : « [...] à la mort de Pétrarque, les Muses florentines revonrent pour ainsi dire par droit d'héritage à Boccace, et c'est en lui que résida la réputation des études susdites. C'était aussi une succession dans le temps, car, quand Dante mourut, Pétrarque avait dix-sept ans ; et quand Pétrarque mourut, Boccace était plus jeune que lui de neuf ans ; ainsi vont les Muses en se succédant. »

⁶³ § 49 : « [...] mon opinion est qu'on en a dit assez, même à son sujet : en effet, j'ai montré les nombreux défauts de ceux qui selon toi [Salutati], et même selon l'opinion de tous, l'emportent de beaucoup sur lui [...]. »

nymphas, qui cetera infinita, facundissimo atque lepidissimo ore cecinerit, tradiderit, scripserit. Quis igitur non amet ? Quis non observeret, quis non in cellum tollat [...] ?⁶⁴

La renommée de Boccace est moins importante que celle de Dante et de Pétrarque : comme on l'a dit, en 1436, le manque d'informations fiables sur sa vie incite Bruni à renoncer à écrire sa biographie : il se contente d'ajouter à la comparaison de Dante et Pétrarque une « notizia del Boccaccio », remettant à plus tard la rédaction d'une Vie du poète de Certaldo (ce projet ne sera pas réalisé)⁶⁵.

D'une manière générale, les récits de la vie de Boccace sont caractérisés par « des modalités nettement moins héroïques et idéalisantes » que les biographies de Dante et de Pétrarque⁶⁶. Alors que les auteurs célèbrent ces derniers en tant que poètes et hommes exemplaires, en ce qui concerne Boccace, c'est surtout l'érudit et le défenseur de la poésie qu'ils exaltent comme un fondateur de la nouvelle culture.

2. La célébration de l'érudit

Dans la lettre que Salutati adresse à Francesco da Brossano à l'occasion de la mort de Boccace (III, 25), celui-ci est célébré « comme un maître dans les études, un guide dans la

⁶⁴ § 87 : « [...] venons-en à Boccace dont j'admire l'art, l'éloquence, l'esprit dans tous les domaines et dans toutes ses œuvres : généalogies des dieux, fleuves et montagnes, destins humains dans leur diversité, femmes illustres, vers bucoliques, amours, nymphes et infiniment d'autres choses, il les chanta, les raconta, les écrivit avec des accents éloquentes et spirituels. Qui donc pourrait ne pas l'aimer ? Qui pourrait ne pas l'honorer, ne pas le porter aux nues [...] ? »

⁶⁵ § 49-51 : « La vita del Boccaccio non scriveremo al presente, non perché non meriti ogni grandissima loda, ma perché a me non sono note le particolarità di sua generatione et di sua privata conditione et vita, senza la cognitione delle quali cose scrivere non si debba. [...] Lasciando adunque stare il Boccaccio et indugiando la vita sua ad altro tempo, tornerò a Dante e al Petrarca [...]. » (« Nous n'écrivons pas la vie de Boccace, pour le moment, non pas qu'il ne mérite pas les plus grands éloges, mais parce que je n'ai pas connaissance des détails de sa généalogie ni de sa condition et de sa vie privée. Sans la connaissance de ces choses on ne doit pas écrire. Laisant donc de côté Boccace et remettant le récit de sa vie à plus tard, je reviendrai à Dante et à Pétrarque [...]. ») La renommée de Boccace est moins importante que celle de Pétrarque à l'époque de Bruni : § 48 : « Tenne il Petrarca, mentre che visse, grandissima amicitia con Giovanni Boccaccio, *in quella età* famoso ne' medesimi studii [...]. » (« Pétrarque eut, de son vivant, une très grande amitié avec Jean Boccace, qui à cette époque était réputé dans les mêmes études [...]. »)

⁶⁶ J. BARTUSCHAT, *Les « Vies »...*, cit., p. 193.

redécouverte de la culture antique »⁶⁷. Cet intérêt spécifique pour le savant à l'exclusion du poète, correspond sur le plan des œuvres à ne retenir que les ouvrages en latin — ce que fait, le premier, Coluccio Salutati, dans son épitaphe. Une allusion est faite aux nombreux ouvrages en langue vulgaire qui rendirent Boccace célèbre auprès du peuple (« [...] te vulgo mille labores / percelebrem faciunt [...] »), mais le canon de ses œuvres établi dans cette épitaphe se limite aux œuvres latines : le *Buccolicum carmen*, le *De montibus*, le *De casibus*, le *De mulieribus* et la *Généalogie des dieux païens*⁶⁸.

Ces ouvrages d'érudition témoignent de la connaissance de la part de Boccace d'œuvres antiques rares. La chronologie de ses découvertes nous est en partie connue par l'étude des différentes phases de rédaction de la *Généalogie*, qui rassemble plus de deux cent références classiques. L'activité érudite et littéraire du Boccace humaniste, liée à l'influence de Pétrarque, surtout après la première rencontre de 1351, a été précisément étudiée dans les années 1940 par G. Billanovich dans un ouvrage qui demeure incontournable⁶⁹. Nous nous limiterons à rappeler quelques éléments généraux sur les travaux de Boccace pertinents à la nouvelle culture, tels que son rôle décisif dans la diffusion (et donc la conservation) de nombreux textes rares ou inconnus : à un bibliophile comme Pétrarque, il a procuré des classiques, mais aussi un écrit patristique tel que les *Commentaires des psaumes* de Saint Augustin. Sa fréquentation de textes antiques rares est également attestée dans ses écrits « créatifs » — un exemple entre cent est la présence de l'*Ibis* d'Ovide dans le *Corbaccio*⁷⁰. A partir de 1360, il rassemble un cercle d'admirateurs de Pétrarque, faisant de sa maison le centre de l'humanisme florentin ; c'est dans ce cénacle que se formeront les grandes figures de la génération suivante — notamment Coluccio Salutati, et dans une moindre mesure Luigi Marsili, autour de qui se formeront d'autres foyers de l'humanisme. Les deux grands mérites que Boccace se reconnaît, sont sa mission de défenseur de la poésie païenne, honorée surtout dans la *Généalogie*, et son rôle décisif dans la reprise des études grécisantes. Boccace souligne la dimension patriotique de son engagement pour faire renaître la connaissance du

⁶⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁸ J. Bartuschat cite cette épitaphe dans son intégralité : *Ibid.*, p. 193-194.

⁶⁹ G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p. 57-294. Voir aussi V. BRANCA, « Motivi preumanistici », cit..

⁷⁰ A ce sujet, voir R. HOLLANDER, « Boccaccio, Ovid's *Ibis*, and the satirical Tradition », in *Gli Zibaldoni del Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Actes du Séminaire international de Florence-Certaldo (26-28 avril 1996), M. Picone et C. Cazalé-Bérard (éd.), Florence, Franco Cesati, 1998, p. 385-399.

grec : en faisant venir des textes grecs, en invitant, hébergeant, introduisant personnellement Léonce Pilate au *Studium* de 1359 à 1362, il a conféré à Florence l'immense prestige culturel qui revient à la cité pionnière dans les études helléniques (*Généalogie* XV vii 5-6)⁷¹.

En outre, il convient de souligner, comme on l'a vu, la conviction de Boccace que les grands auteurs du XIV^e ressuscitaient la perfection des lettres antiques et en constituaient la continuité. La *Généalogie* en donne une autre illustration, qui fait se côtoyer poètes anciens (les plus représentés) et modernes. Rédigé dans les années 1350, le *De Montibus* également témoigne de la continuité de la culture, de la Rome païenne à la Rome des Pères de l'Eglise à l'époque romane. Ce dictionnaire géographique rassemble, par sujet et par ordre alphabétique, des informations sur les lieux dont parle la littérature : il met sur un même plan les Saintes Ecritures, les grands auteurs de l'Antiquité (Aristote, Varron, César, Tite Live, Vitruve, Pomponius Mela, Sénèque, Pline, Quinte-Curce, Solin, Flavius Josèphe), chrétiens (Saint Jérôme, Servius, Paul Orose, Martianus Capella, Saint Isidore, Lactance), Goeffroy de Monmouth et les autres textes de la tradition arthurienne.

Dans le *Scriptorum illustrium* de Sicco Polenton, qui énumère lui aussi les œuvres latines de Boccace, l'érudit l'emporte encore sur l'écrivain en langue vernaculaire⁷² ; Polenton émet toutefois un jugement esthétique sur les œuvres vulgaires : « Sermone autem patrio atque suavi complura volumina edidit fabulis pulcherrimis ac multis plena »⁷³. Les deux principaux titres de gloire que les biographes reconnaissent à Boccace sont la renaissance des études grecques et la *Généalogie des dieux païens*. Ce répertoire mythologique — où, selon Villani, Boccace a démontré par l'exégèse l'utilité morale de la poésie païenne — est unanimement célébré comme son chef d'œuvre⁷⁴ :

I più diversi e remoti cenacoli culturali l'accogliono come il libro lungamente atteso e auspicato. [...] Ne sono testimonianze, per esempio, l'ansia di conoscere e far circolare l'opera che avevano i dotti di quegli ultimi decenni del '300, come Pietro da Monteforte [...] ; la cura

⁷¹ A l'heure de la fondation dans la Cité du lys de la première chaire de grec, en 1397, Filippo Villani, qui est plutôt la voix de la culture vulgaire, fera l'éloge du réintroduteur de l'étude de la langue et des lettres grecques.

⁷² J. BARTUSCHAT, *Les « Vies »...*, cit., p. 201.

⁷³ *Ibid.*, p. 201 : « Mais dans sa douce langue maternelle, il produisit plusieurs ouvrages pleins de récits nombreux et très beaux. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 200, p. 205.

con la quale il Salutati conservava fra i suoi libri e l'assiduo uso che ne fece [...], la premura di Fra Tedaldo della Casa di copiarsela di sua mano [...] e l'interesse di Cino di Francesco Rinuccini che se ne procurava copia nel 1383 [...], la larghezza e la libertà onde usarono il *De Genologia* vari dei più autorevoli compilatori del sec. XV, come Sicco Polenton, Filippo Foresti Bergomate, Giovanni Tritemio [...]; lo traducono in italiano in francese in inglese in castigliano; ne moltiplicano con ardente entusiasmo gli esemplari, che a centinaia si diffondono nelle biblioteche d'Europa; lo impongono come la *magna charta* della nuova universale dignità acquisita alle lettere.⁷⁵

En 1440, Giannozzo Manetti exalte le copiste de textes latins (tout comme Bruni dans la « notizia del Boccaccio »⁷⁶), mais il insiste surtout sur ce principal mérite de Boccace : la renaissance du grec à Florence⁷⁷.

3. Le jugement sur les œuvres en langue vulgaire

Il est frappant de constater qu'un auteur comme Filippo Villani, plutôt lié à la culture populaire florentine, tend à dévaloriser les œuvres vulgaires en prose et en vers de Boccace : le « moralisme affiché » et la préférence pour les lettres latines qui motivent ce jugement reflètent « visiblement [...] un climat culturel qui renie la culture vulgaire et qui se manifeste aussi dans les dernières Rime de Boccace ainsi que dans son épître à Mainardo Cavalcanti

⁷⁵ V. BRANCA, « Motivi preumanistici », cit., p. 293-294 (et n. 1 p. 293) : « Les cénacles humanistes les plus divers et les plus obscurs accueillent la *Généalogie* comme le livre depuis longtemps attendu et désiré. [...] En témoignent, par exemple, l'empressement de connaître et faire circuler l'ouvrage que manifestent les savants des dernières décennies du XIV^e siècle, comme Pietro di Monteforte [...], le soin avec lequel Salutati le conservait parmi ses livres et l'usage assidu qu'il en fit [...], le zèle avec lequel Tedaldo della Casa le recopie de sa main [...] et l'intérêt de Cino di Francesco Rinuccini qui s'en procure un exemplaire en 1383 [...], la liberté des vastes emprunts des compilateurs les plus influents du XV^e siècle, comme Sicco Polenton, Filippo Foresti de Bergame, Jean Trithemius [...] ; on le traduit en italien, en français, en anglais, en castillan ; on en multiplie les copies, qui se répandent par centaines dans les bibliothèques européennes ; elle s'impose comme la *magna charta* de la nouvelle dignité universelle des lettres. »

⁷⁶ § 50 : « [...] tante cose scrisse di sua mano propria che è una meraviglia. » « [...] il trascrivit tant de choses de sa main que c'en est miraculeux. » (Notre interprétation du passage divergeant de celle de L. Pradelle, nous présentons ici notre propre traduction.)

⁷⁷ J. Bartuschat (*Les « Vies »*, cit., p. 204) précise que Manetti souligne le rôle essentiel de Pétrarque dans la naissance de l'intérêt de Boccace pour l'étude des lettres grecques.

[...]. »⁷⁸ Le *Trium illustrium poetarum florentinorum vita* de Giannozzo Manetti envisage la production vernaculaire selon l'angle opposé : « Manetti constate l'existence d'une fracture culturelle entre les lecteurs d'œuvres en vulgaire et le public des ouvrages en latin. » Soucieux de défendre les classiques de la littérature vernaculaire contre les humanistes attachés à un idéal culturel exclusivement gréco-latin, il « entend jeter un pont entre culture vernaculaire et culture humaniste. »⁷⁹ De façon cohérente avec ce projet, il tisse un éloge de l'élégance des œuvres vulgaires de Boccace : la prose vulgaire est d'ailleurs (avec le grec) un des deux domaines dans lesquels il a surpassé Dante et Pétrarque⁸⁰. J. Bartuschat a démontré que, par ailleurs, Manetti essaie d'ennoblir l'image de Boccace, notamment en lui conférant une dimension héroïque nouvelle, car il veut faire de lui le père de l'humanisme florentin⁸¹. Aussi présente-t-il la série de ses œuvres selon une perspective dont la *Généalogie* incarne l'aboutissement culturel :

[...] comme Villani, il les [= les œuvres en vulgaire] disqualifie comme des œuvres de jeunesse. [...] elles ne sont au fond qu'une étape sur le chemin vers une culture accomplie, celle de l'humanisme latin.⁸²

Cette dernière interprétation de J. Bartuschat résume bien la plus favorable attitude des humanistes du premier XV^e siècle à l'égard des œuvres de Boccace. Dans la « notizia del Boccaccio » qui clôt les Vies parallèles de Dante et de Pétrarque, Leonardo Bruni renverse toutefois la hiérarchie culturelle qui ressort de la majorité des textes : suivant un critère purement rhétorique, il exprime l'idée que Boccace aurait été supérieur dans ses œuvres vulgaires :

Apparò la grammatica da grande, et per questa cagione non ebbe mai la lingua latina molto in sua balia. Ma per quello che scrisse in vulgare, se vede che naturalmente egli era eloquentissimo et aveva ingegno oratorio.⁸³

⁷⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 133-134.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁸¹ *Ibid.*, p. 202-204.

⁸² *Ibid.*, p. 205.

⁸³ § 50 : « Il apprit la grammaire, alors qu'il était déjà grand, et pour cette raison il ne posséda jamais complètement la langue latine. Mais pour ce qu'il écrivit en langue vulgaire, on voit qu'il était naturellement très éloquent et qu'il avait un talent oratoire. »

C'est là une position tout à fait marginale parmi les humanistes contemporains de Bruni ; elle découle de surcroît partiellement d'une critique de la latinité de Boccace⁸⁴. Dans la Vie de Dante, le chancelier exprime d'ailleurs quelque réserve à l'égard de ces mêmes œuvres vulgaires. En ouverture de la biographie, Bruni met son ouvrage en relation avec le grand précédent — le *Trattatello* — qu'il considère d'un œil critique : il entend en effet s'en éloigner :

[...] mi parve che il nostro Boccaccio, dolcissimo e suavissimo huomo, così scrivesse la vita e i costumi di tanto sublime poeta come se a scrivere avessi il *Filocolo*, o il *Filostrato* o la *Fiammetta*. Però che tutta d'amore et di sospiri et di cocenti lagrime è piena, come se l'huomo nascesse in questo mondo solamente per ritrovarsi in quelle dieci giornate amorose, nelle quali da donne innamorate et da giovani leggiadri raccontate furono le *Cento Novelle*. E tanto s'infiamma in queste parti d'amore, che le gravi et substanzievoli parti della vita di Dante lassa indietro et trapassa con silentio, ricordando le cose leggiere et tacendo le gravi.⁸⁵

J. Bartuschat a montré que Bruni « critique non seulement la vision qui sous-tend le *Trattatello*, mais aussi sa méthode : il en dénonce implicitement le caractère littéraire, son mélange de fiction et de réalité biographique [à laquelle il] oppose une démarche d'historien [...] »⁸⁶. Quant aux œuvres narratives de Boccace, Bruni les dévalorise en parodiant leur veine élégiaque pathétique (« tutta d'amore et di sospiri et di cocenti lagrime è piena ») ; il situe le *Décameron* sur le même plan que le *Filocolo*, le *Filostrato* et l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, en réduisant le champ des thématiques affrontés au seul thème amoureux. La critique de Bruni est empreinte de moralisme. Lorsque dans la Vie de Dante, il évoque la bataille de Campaldino, sa critique ne vise pas seulement le biographe Boccace : Bruni envoie une flèche tout à fait personnelle à l'homme :

⁸⁴ *Ibid.*, p. 202. Nous reviendrons sur ce jugement dans le chapitre consacré au diptyque de Leonardo Bruni.

⁸⁵ § 2 : « [...] il me parut, maintenant que je l'examinais de nouveau, que notre cher Boccace, homme si doux et si exquis, avait écrit le vie et les mœurs d'un poète aussi sublime comme s'il avait eu à écrire le *Filocolo*, le *Filostrato* ou la *Fiammetta*. Car on n'y trouve qu'amour, soupirs et larmes brûlantes, comme si l'homme ne venait au monde que pour vivre ces dix journées consacrées à l'amour, pendant lesquelles d'amoureuses dames et de gracieux jeunes gens firent le récit des *Cent Nouvelles*. Et il s'enflamme tant sur les épisodes amoureux que les épisodes importants et décisifs de la vie de Dante, il les laisse de côté et les passe sous silence, rappelant les faits sans conséquence et taisant ceux qui furent importants. »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 125. Sur la critique, explicite et implicite, du *Trattatello* par Bruni, voir p. 124-130.

[...] et vorrei che'l Boccaccio nostro di questa virtù più che dello amore di nove anni avesse fatto mentione et di simili leggerezze, che per lui si raccontano di tanto huomo. Ma che giova a dire ? La lingua pur va dove il dente duole, e a chi piace il vino, sempre ragiona di vini.⁸⁷

Bruni accuse Boccace d'être trop « sentimental », peut-être trop sensuel. En somme, si les ouvrages narratifs de Boccace sont des modèles de rhétorique vernaculaire, sur le plan des contenus, ils pèchent par leur étroitesse de vues et leur légèreté. Leur valeur culturelle ne saurait être que modeste.

C. Boccace vu par Boccace : la fortune critique du *Décameron* dans les années 1370

Il est bien connu qu'au gré d'une intensification du travail proprement humaniste de Boccace, les quinze dernières années de sa vie furent marquées par la composition d'ouvrages érudits dans lesquels confluent ses vastes connaissances sur la culture antique. Il sera intéressant alors de chercher dans ses écrits des années 1370 la trace de quelque appréciation, à plusieurs lustres de la composition, sur le *Décameron*. Avant de nous pencher sur le manuscrit autographe Hamilton, la lettre de Boccace à Mainardo Cavalcanti et les livres conclusifs de la *Généalogie des dieux païens*, nous reviendrons brièvement sur les évocation par Boccace de sa propre « carrière » culturelle dans cette défense de la poésie, afin de connaître par quels traits dominants le Boccace humaniste souhaitait que la postérité se le représente.

1. Récits autobiographiques

Le portrait de Boccace qui ressort des écrits des humanistes de la fin du XIV^e et du XV^e siècles, diffère sensiblement de celui que donnait de lui-même l'auteur de la *Généalogie*. D'une manière générale, Boccace s'y présente naturellement comme le défenseur de la poésie

⁸⁷ § 9 : « [...] et je voudrais que notre cher Boccace eût mentionné ce courage plutôt que l'amour des neuf années et pareilles légèretés, dont il fait le récit chez un si grand homme. Mais à quoi bon en parler ? On passe la langue là où la dent a mal, et celui qui aime boire ne parle que de vins. ») *Ibid.*, p. 874-875. Voir L. BARTOLI, « 'La lingua pur va dove il dente duole' : le *Vite di Dante e del Petrarca* e l'antiboccacismo di Leonardo Bruni », in *Esperienze letterarie*, XXIX, 2004, p. 51-72. Nous pensons toutefois que la notion d'« antiboccacisme » avancée par Bartoli doit être très relativisée.

des Anciens. Particulièrement, le livre XV contient deux passages autobiographiques. L'un concerne le rôle de Boccace dans la renaissance des études grecques à Florence (XV, vii, 5-6) — nous l'avons déjà évoqué et reproduit plus haut (voir § 2.2.). L'autre traite de sa vocation à la poésie (XV, x, 6-10). J. Bartuschat a souligné la conformité de ce portrait aux *topoi* biographiques relatifs à la jeunesse du poète, et suggère en particulier une influence du *De vita Petracchi* sur ce passage idéalisant⁸⁸. L'auteur insiste sur le caractère inné de sa vocation ; celle-ci a le caractère de la nécessité, étant à la fois précoce et pérenne, puisque s'étant d'abord manifestée lorsque Boccace n'avait que sept ans, elle investit ensuite tout le cours de son existence. Boccace se montre répondant constamment à l'appel de la poésie. Si l'on croise ce texte avec ce que l'on sait de la chronologie de ses travaux intellectuels, il apparaît très clairement que Boccace considère qu'il a pratiqué la poésie de deux manières : par les œuvres narratives, et par le commentaire au sens large⁸⁹. L'épithaphe que Boccace écrivit pour sa propre tombe exprime précisément l'idée que la fidélité à sa vocation poétique donne le ton et le sens de toute son activité :

[...] genitor Boccaccius illi,
patria Certaldum, studium fuit alma poesis.⁹⁰

2. Le manuscrit autographe et la lettre à Mainardo Cavalcanti

L'authentification du manuscrit autographe conservé sous la dénomination Hamilton 90 (n°1) à la Staatsbibliothek de Berlin, daté par Branca et Petrucci des années 1370, a démontré que la copie-correction du *Décameron* faisait partie des travaux de Boccace dans les dernières années de sa vie — témoignage irréfutable du fait que cette œuvre n'avait pas été « reniée » par son auteur, dans les années où celui-ci travaillait surtout à ses ouvrages latins et au commentaire de Dante. D'une manière générale, les caractéristiques formelles des *codices* manuscrits nous renseignent sur la façon dont copistes, commanditaires, propriétaires,

⁸⁸ J. BARTUSCHAT, *Les "Vies"...*, p. 196. Si les contenus et les sources changent, les procédés intertextuels sont similaires entre le passage autobiographique de la *Généalogie*, et ceux des œuvres de jeunesse, qui ont à leur origine des schèmes littéraires médiévaux (V. BRANCA, « Schemi autobiografici e schemi letterari », in *Boccaccio medievale*, cit., p. 191-249).

⁸⁹ La notion de poésie englobe, comme une respiration, lecture et écriture (« créative » ou exégétique).

⁹⁰ « [...] Boccace fut son père, / Certaldo sa patrie, la douce poésie, sa passion. » G. BOCCACCIO, *Carmina*, G. Velli (éd.), in *Tutte le opere*, cit., vol. V, t. I, p. 454-455.

percevaient les textes transcrits. Pour ce qui est de l'activité de copiste de Boccace, on sait qu'elle fut intense — si intense que, comme on l'a vu, Bruni et Manetti la saluent.

Depuis ses jeunes années et jusqu'aux dernières copies autographes, Boccace « fut un expérimentateur infatigable [...] non seulement quant à l'écriture, mais aussi en ce qui concerne la syntaxe constitutive du livre et la mise en page » ; copiste de ses propres œuvres et d'ouvrages d'autres auteurs, maîtrisant différentes types graphiques et livresques, il attribuait certainement une signification profonde au choix d'une forme-livre donnée, « perçue comme un trait signifiant du système-texte » [...].⁹¹

Néanmoins, il n'est pas aisé de déterminer les intentions précises de Boccace copiste du manuscrit Hamilton 90, ni surtout l'usage auquel ce *codex* était destiné. Plusieurs éléments indiquent clairement que la typologie livresque devait conférer au *Décameron*, littérature profane en langue vulgaire, le prestige des textes latins étudiés dans les universités⁹².

Il s'agit en effet d'un *codex* en parchemin — support plus prestigieux que le papier, et réputé plus durable⁹³. Les dimensions de ce code (371 x 266 mm) sont supérieures au format de toutes les autres copies connues de Boccace ; seul le Laurenziano Pluteo LII 9, contenant la *Généalogie des dieux païens* (1363-1366) s'approche de ces dimensions imposantes (35 x 25 cm). Les feuillets présentent des marges généreuses, disponibles au commentaire, et contribuant à conférer à la page un aspect général plutôt « aéré », point trop compact : ces exigences pratiques et esthétiques n'ont pas été sacrifiées à des nécessités économiques liées au prix du parchemin (son coût, en certains temps et lieux, était douze ou treize fois supérieur à celui du papier⁹⁴). L'écriture révèle le même souci de clarté, de simplicité et

⁹¹ M. CURSI (*Il Decameron : scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Rome, Viella, 2007, p. 40) cite E. CASAMASSIMA, « Dentro lo scrittoio del Boccaccio : i codici della tradizione », in *Il Decameron : pratiche testuali e interpretative*, A. Rossi (dir.), Bologne, Cappelli, 1982, p. 253-260, p. 259 (« Il Boccaccio, dagli anni giovanili fino agli ultimi esemplari autografi, fu 'uno sperimentatore instancabile [...] non solo della scrittura ma anche della sintassi costitutiva del libro e della presentazione della pagina' ; copista di opere proprie ed altrui, padrone di molte tipologie grafiche e librario-documentarie, attribuiva certamente un profondo significato alla scelta di una determinata forma-libro [...] ») et L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 126.

⁹² A. PETRUCCI, « Il libro manoscritto », in *Letteratura italiana*, A. Asor Rosa (dir.), vol. 2, *Produzione e consumo*, Turin, Einaudi, 1983, p. 499-524, p. 515.

⁹³ J.-B. LEBIGUE, O. LEGENDRE, « L'envers du décor », in *Le Moyen Age en lumière*, J. Dalarun (dir.), Paris, Fayard, 2002, p. 363-379, p. 366 ; *Lire le manuscrit médiéval*, P. Géhin (dir.), Paris, Armand Colin, 2007², p. 15-16.

⁹⁴ J.-B. LEBIGUE, O. LEGENDRE, « L'envers du décor », cit., p. 366.

d'élégance, typique des *codices* des humanistes : il s'agit d'une semi-gothique assez semblable à celle de Pétrarque⁹⁵, qui sépare les mots pour assurer une bonne lisibilité. Du point de vue de l'écriture, le manuscrit Hamilton 90 ressemble à une copie du *De mulieribus claris* de 1372-1373 et à une autre du *Bucolicum carmen*, de 1366 : l'écriture est la même que celle des ouvrages poétiques et d'érudition en latin du Boccace humaniste.

M. Cursi soutient l'idée d'A. Petrucci : cet autographe a peut-être été initialement conçu comme un luxueux exemplaire de dédicace, possiblement destiné à un ami illustre (comme l'a soutenu V. Branca), mais ses caractéristiques formelles montrent que par la suite, sa réalisation a été de moins en moins soignée, et que le manuscrit a finalement été utilisé comme un exemplaire personnel, destiné à ne pas quitter le bureau de Boccace, pour y être revu et accueillir ses corrections — probablement jusqu'à la mort du poète.

En réalité, « luxueux » est en effet un adjectif trop fort pour qualifier le manuscrit Hamilton 90 : les traces laissées par les poils sont très visibles, des trous déparent certains feuillets, la couleur tire sur le jaune vif — ces défauts dénotent un support animal d'une trop piètre qualité pour servir à un exemplaire de dédicace ; toutefois, une nette dégradation visible au début du troisième fascicule peut faire penser à un déclassement à cette hauteur de la transcription : au cours de la copie, Boccace se serait ravisé et aurait affecté le *codex* à un

⁹⁵ A. PETRUCCI, « Il ms. Berlinese Hamilton 90. Note codicologiche e paleografiche », in G. BOCCACCIO, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, Ch. S. Singleton (éd.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, p. 652. La graphie semi-gothique est une *scriptura libraria* italienne caractérisée par l'influence de la minuscule caroline. Sa plus ancienne attestation connue est dans un autographe pétrarquien du *Bucolicum carmen* de 1357 : Pétrarque la « crée » en réaction au manque de lisibilité des manuscrits gothiques, avec leurs pages très denses et leurs nombreuses abréviations ; il s'inspire comme on l'a dit de la minuscule caroline : il fréquente assidûment cette écriture dans les manuscrits « anciens » de sa bibliothèque, dont la lisibilité l'enthousiasme (il s'agit de manuscrits des XI^e-XII^e siècles, c'est-à-dire antérieurs à l'évolution qui a abouti aux écritures gothiques). L'écriture « humanistique », « inventée » par Le Pogge en 1402, et qui est à l'origine du caractère « romain » d'imprimerie, peut être considérée comme l'aboutissement de cette innovation graphique pétrarquienne. La semi-gothique et l'humanistique ne reproduisent pas servilement l'écriture ancienne : elles confèrent à la graphie contemporaine la clarté, l'équilibre et l'élégante sobriété de la caroline. Voir C. SAMARAN, « Les écritures de Pétrarque » (compte-rendu de lecture de A. PETRUCCI, *La Scrittura di Francesco Petrarca*, Cité du Vatican, Biblioteca apostolica Vaticana, 1967, et ID., *Francesco Petrarca. Lettere autografe. Introduzione, traduzione e riproduzione*, Padoue, Antenore, 1968), in *Journal des savants*, 2, 1969, p. 65-73 ; E. OREZZI, P. SUPINO-MARTINI, « Per la storia della 'semigotica' », in *Scrittura e civiltà*, 22, 1998, p. 249-264 ; *Lire le manuscrit médiéval*, cit., p. 88-89.

usage personnel. Un autre indice de cette affectation sont les très nombreuses retouches de l'auteur, parfois en écriture cursive⁹⁶.

Les analyses codicologiques et paléographiques semblent donc indiquer un exemplaire destiné à l'usage personnel de son auteur. On ignore tout des motifs (contingents ou pas ?) d'un éventuel abandon de la destination initialement projetée ; on ne peut d'ailleurs même pas affirmer avec certitude que Boccace ait jamais voulu offrir ce *codex* à quelque prestigieux personnage. Il n'en reste pas moins que la typologie textuelle vers laquelle tend le manuscrit Hamilton 90, revendique la pleine appartenance du *Décameron* à la culture littéraire — et s'il n'est pas destiné à être exposé aux yeux du monde, au moins cette promotion culturelle a-t-elle lieu, disons, pour l'œil de Dieu, pour l'œil du poète et des disciples qui fréquentent assidûment l'atelier de Boccace.

Les premières études de l'autographe ont pesé sur l'interprétation du seul document que nous possédions dans lequel Boccace émette une appréciation sur le *Décameron* dans les années suivant la rédaction. Il s'agit d'une épître adressée en 1372 ou 1373 au jeune chevalier Mainardo Cavalcanti, « gran maresciallo » du Royaume angevin de Naples, et dédicataire du *De casibus*⁹⁷. La fortune critique de cette lettre au XX^e siècle n'est pas sans rappeler celle du *Corbaccio* : on y a vu un acte de reniement du *Décameron*, et — en renversant la perspective, à la lumière de l'étude par V. Branca du *codex* Hamilton 90 — une ironique *iocosa vituperatio*⁹⁸. Nous mettrons maintenant en lumière les éléments essentiels de l'épître à Mainardo Cavalcanti, afin de compléter le tableau de la réception de l'ouvrage par son propre auteur à la fin de sa vie.

Dans sa précédente lettre, Mainardo s'était accusé de ne pas avoir lu les *libelli* de Boccace, et promettait de s'acquitter de cette lecture pendant l'hiver. A quoi le destinataire répond que ces *nugae* (§ 19) n'ont pas une valeur telle qu'elles doivent être lues absolument, quitte à négliger d'autres lectures ; Mainardo pourra les lire s'il n'a rien de mieux à faire. Cette pétition de modestie n'est pas sans rappeler la conclusion de l'auteur qui clôt le

⁹⁶ M. CURSI, *Il Decameron*, cit., p. 41. D'autres éléments de l'étude codicologique p. 42.

⁹⁷ Ep. XXII : G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, cit., p. 700-711. Au sujet de la biographie de Mainardo Cavalcanti voir *Ibid.*, p. 832-833 n. 1.

⁹⁸ C'est l'expression qu'utilise G. Auzzas dans *Ibid.*, n. 9, p. 836-837.

Décameron, dans laquelle Boccace affirme que le lecteur est libre et responsable de (ne pas) lire ces nouvelles⁹⁹.

Dans un second moment, néanmoins, Boccace reproche à Mainardo Cavalcanti de laisser les femmes de sa famille lire l'ouvrage, dont il souligne le potentiel corrupteur :

Nosti quod ibi sint minus decentia et adversantia honestati, quot veneris infauste aculei, quot in scelus impellentia etiam sint ferrea pectora, a quibus etsi non ad incestuosum actum illustres impellantur femine, et potissime quibus sacer pudor frontibus insidet, subeunt tamen passu tacito estus illecebres et impudicas animas obscena concupiscentie tabe nonnunquam inficiunt irritantque, quod omnino ne contingat agendum est.¹⁰⁰

Ce jugement porte la marque d'un moralisme conforme au climat culturel contemporain : le verbe « nosti » montre que l'immoralité ou l'obscénité du *Décameron* devait être sur toutes les lèvres. La dénonciation d'un danger moral n'est pas, par ailleurs, sans ambiguïté : la droiture prémunit contre un péril qui doit néanmoins être redouté. A dix ou vingt ans de la première rédaction du *Décameron*¹⁰¹, on constate un net infléchissement dans

⁹⁹ *Déc.*, Conclusion de l'auteur, § 15 : « Chi ha a dir paternostri o a fare il migliaccio o la torta al suo divoto, lascile stare ; elle non correranno di dietro a niuna e farsi leggere, benché e le pinzochere altressi dicono e anche fanno delle cosette otta per vicenda ! » (« Quant aux femmes qui doivent dire des paternôtres, ou préparer la bouillie de châtaignes pour les dévots, qu'elles ne s'en mêlent point ; ces nouvelles ne poursuivront personne pour se faire lire, quoique les bigotes en disent bien d'autres et fassent de ces petites choses de temps en temps. ») ; § 20 « E ancora, sarà tal che dirà che ce ne son di troppo lunghe ; alle quali ancora dico che chi ha altra cosa da fare, follia fa a queste leggere, eziandio se brevi fossero. » (« Et encore, je crois, quelqu'un dira qu'il y en a de trop longs. Je le répète : pour qui a autre chose à faire, c'est une folie de les lire, même si ces récits étaient brefs. ») Nos citations françaises du *Décameron* sont tirées de BOCCACE, *Décameron*, traduction, introduction et notes sous la direction de Ch. Bec, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

¹⁰⁰ § 20 : « Tu sais ce qu'il comporte de contraire à la décence et à l'honnêteté, de combien d'aiguillons il incite à de tristes voluptés, combien de chose il possède qui poussent aux actions scellérates jusqu'aux esprits les plus fermes. S'il ne peut induire les femmes vertueuses (et surtout celles dont le front est ceint de la sainte pudeur) à commettre des actes pervers, il inspire insensiblement d'ardentes démangeaisons et rende parfois les âmes impudiques et les infecte et les excite à une obscène concupiscentie — ce qu'il faut à tout prix éviter. »

¹⁰¹ Quant à la datation du *Décameron*, la critique assigne généralement la rédaction à la toute fin des années 1340 et aux premières années 1350. Mais comme le rappelle M. Corsi en reprenant une remarque de L. Battaglia-Ricci, le *terminus ante quem* est un billet adressé le 13 juillet 1360 à Giovanni Acciaiuoli par Francesco Buondelmonti, qui témoigne d'une circulation, probablement déjà importante, de l'ouvrage. Comme on le sait, le *terminus post quem* est l'épidémie de peste de 1348. L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 122 ; M. CURSI, *Il Decameron...*, cit., p. 19-20 (Cursi transcrit et analyse la lettre de Buondelmonti p. 20-21).

la position de Boccace concernant les effets de la littérature sur les comportements et la responsabilité morale de l'auteur. Dans la Conclusion de l'auteur, il déclinaît toute responsabilité quant à la réception d'un ouvrage dont on pouvait tirer des conseils contraires à l'« honnêteté » :

Niuna corrotta mente intese mai sanamente parola : e così come le oneste a quella non giovano, così quelle che tanto oneste non sono la ben disposta mente non possono contaminare, se non come il loto i solari raggi o le terrene brutture le bellezze del cielo. Quali libri, quali parole, quali lettere son più sante, più degne, più reverende che quelle della divina Scrittura ? E sì sono egli stati assai che, quelle perversamente intendendo, sé e altrui a perdizione hanno tratto. Ciascuna cosa in se medesima è buona a alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte ; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio e malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno a alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno a averlo : e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utile e oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate.¹⁰²

L'épître à Mainardo Cavalcanti remet en question la légitimité de l'autonomie de la littérature par rapport à la morale, et de la liberté de l'auteur par rapport à la réception d'un texte potentiellement corrupteur — de façon cohérente avec la mission morale du poète conçue sous l'influence de Pétrarque et défendue dans la *Généalogie* (XIV-XV). La lettre témoigne des réserves morales que le *Décameron* inspire à son auteur dans les dernières

¹⁰² *Déc.*, Conclusion de l'auteur, § 11-14 : « Aucun esprit pervers n'entendit jamais un seul mot sainement : de même que les propos honnêtes ne peuvent amender un tel esprit, les paroles qui ne le sont guère ne peuvent contaminer l'esprit bien disposé, pas plus que la fange ne peut altérer les rayons du soleil, ni les terrestres laideurs les beautés du ciel. Quels livres, quelles paroles, quels textes sont-ils plus saints, plus dignes, plus respectables de ceux de la divine Ecriture ? Et pourtant, il y a eu beaucoup de gens qui, en les entendant de manière perverse, ont mené eux-mêmes et les autres à la perdition. Toute chose en elle-même est bonne à quelque chose et, mal employée, peut être nocive à beaucoup d'autres ; et je dis qu'il en est ainsi de mes nouvelles. A quiconque voudra en tirer mauvais conseil et mauvaise conduite elle n'interdiront de le faire, à supposer qu'elles aient cela en elles, et forcées et tiraillées, elles lui en fourniront ; à qui voudra y chercher utilité et profit, elles n'en refuseront pas et il na'rrivera jamais qu'elles ne soient dites ou réputées autrement qu'honnêtes, si elles sont lues dans les circonstances et par des personnes pour lesquelles elles ont été racontées. »

années de sa vie. Du point de vue de la moralité, c'est un livre embarrassant¹⁰³, qui doit être justifié par l'âge de son auteur : il s'agit d'une œuvre de jeunesse, écrite dans les années de la naturelle soumission juvénile aux forces de Cupidon (si nous comprenons bien l'allusion du § 23). Aussi il semble que Boccace veut surtout dissocier l'image de l'homme mûr de celle de l'auteur du *Décaméron* :

Existimabunt enim legentes me spurcidum lenonem, incestuosum senem, impurum hominem, turpiloquum maledicum et alienorum scelerum avidum relatores. Non enim ubique est qui in excusationem meam consurgens dicat : « Iuvenis scripsit et maioris coactus imperio. » Hec autem quantum etati mee conveniant, sino studiis, tu nosti [...].¹⁰⁴

L'auteur dans sa maturité intellectuelle, occupé maintenant par d'autres questions, tient à mettre cet ouvrage à distance, en lui donnant sa place exacte dans sa biographie intellectuelle.

Boccace clôt ainsi la question de la lecture des nouvelles par les femmes de la famille Cavalcanti :

[...] et quanquam minus honestus sim et longe minus iamdudum fuerim, non facile vellem iudicio talium mulierum mea fedaretur fama vel nomen.¹⁰⁵

L'inquiétude de Boccace concerne autant l'« honnêteté » des femmes de la famille Cavalcanti, que l'image de l'auteur que leur lecture engendrerait : cette dernière phrase éclaire la crainte d'une « mauvaise lecture ». Comme on l'a vu, il y a lieu de penser que les

¹⁰³ Que Boccace tienne à dire que le public donne plus d'importance au *Décaméron* que son propre auteur (§ 17-18), est déjà un indice de cet embarras.

¹⁰⁴ § 23-24 : « En me lisant, tu me jugeras en effet un maquereau dégoûtant, un vieux cochon pervers, ne proférant qu'obscénités et avide de raconter les scélératesses des autres. Parce qu'il n'y a pas tout le temps quelqu'un pour se faire mon défenseur et dire : 'Il l'écrivit dans sa jeunesse, contraint pas un maître très puissant.'. De surcroît, combien ces choses conviennent à mon âge, pour ne pas évoquer mes études, tu le sais bien [...]. »

¹⁰⁵ § 24 : « [...] et quoique mon honnêteté soit imparfaite, et qu'elle le fut bien davantage, je ne voudrais pas que par leur jugement, ces femmes souillent sans peine ma renommée et mon nom. »

protestations de modestie et surtout les réserves morales de Boccace à l'égard du *Décameron*, témoignent d'une certaine perplexité au sujet de cette œuvre ; elles font aussi partie d'une stratégie rhétorique visant à soustraire le *Décameron* au jugement des lecteurs les moins « performants ».

Notre interprétation rejoint celle de M. Cursi : à savoir, que cette lettre témoigne d'une volonté de superviser autant que possible la diffusion du *Décameron*, de la part d'une Boccace désormais peu confiant en les capacités de compréhension de l'œuvre par son public « non intellectuel »¹⁰⁶. L'amitié de Pétrarque a pu avoir son poids dans cette méfiance à l'égard du public de la littérature vernaculaire : nous aborderons au chapitre II la conviction de ce dernier relative à l'indignité culturelle de ces lecteurs. L'idée d'une volonté de Boccace d'encadrer la réception du *Décameron* est renforcée si l'on considère le contexte de la circulation de l'ouvrage des années 1350 aux années 1370 : M. Cursi a montré avec les instruments de la codicologie et de la philologie textuelle, qu'une semblable volonté est documentée par l'ensemble des manuscrits (et écrits relatifs) de la « proto-diffusion » du *Décameron*, c'est-à-dire de sa diffusion du vivant de l'auteur. Les copistes, lecteurs, propriétaires des *codices* décameroniens des années 1360-1375, sont tous personnellement liés à Boccace, soit qu'il s'agisse de personnages gravitant autour du Sénéchal Niccolò Acciaiuoli, soit qu'il s'agisse de jeunes copistes dont Boccace semble avoir personnellement supervisé le travail ; la circulation semble « d'une certaine manière catalysée autour de la figure de l'auteur et donc inévitablement sujette à la surveillance directe ou indirecte de ce dernier ». Il s'agirait d'une réaction à la première diffusion, très libre, du *Décameron*, insatisfaisante du point de vue philologique, et « peut-être articulée autour de la transmission de journées ou de nouvelles isolées »¹⁰⁷. M. Cursi souligne la proximité de cette attitude avec l'exigence pétrarquienne d'exercer un contrôle pointilleux sur la reproduction manuscrite de ses propres écrits, afin d'en empêcher l'altération par les copistes. Le chercheur rappelle aussi que nous possédons des témoignages relatifs à d'autres œuvres soumises à une semblable surveillance de la part de Boccace : l'épître XX dans laquelle il déplore la circulation de la *Généalogie* encore *in fieri* ; et surtout des manuscrits du *Teseida* « très probablement

¹⁰⁶ M. CURSI, *Il Decameron...*, cit., p. 43-45.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 44 (« una prima circolazione [...] forse articolata in novelle o giornate che venivano trasmesse alla spicciolata [...] ») et n. 198. Au sujet de cette première diffusion du *Décameron* dans le milieu des hommes d'affaires des compagnies toscanes, voir V. Branca, « Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria », in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 avril 1960)*, Bologne, 1961, p. 69-83.

transcrits, sur une concession bien précise de l'auteur, depuis un antigraphe conservé sur la table de travail de Boccace »¹⁰⁸.

Tous ces éléments confirment notre interprétation de la lettre à Mainardo Cavalcanti : celle-ci révèle les scrupules moraux de Boccace face au *Décameron*, et la crainte que l'ouvrage soit mal lu et mal compris — soit qu'il suscite un désir mimétique mettant en péril la moralité des lecteurs, soit qu'il soit rejeté sans appel au nom de son amoralité. Boccace développe une stratégie « négative » d'encadrement de sa lecture, en minimisant la profondeur de l'œuvre et le soin dont elle est et a été l'objet (*nugae*), et en « interdisant l'accès » aux lecteurs les moins préparés.

3. De la *Généalogie des dieux païens* au *Décameron*

Parmi les ouvrages qui occupent la dernière décennie de la vie de Boccace, la *Généalogie des dieux païens* en particulier est susceptible de compléter le tableau de l'appréciation du *Décameron* de la part son auteur dans les années 1360-1370. Il s'agit d'un imposant répertoire mythologique traitant des personnages qui peuplent la poésie de l'ancienne Grèce et de la Rome antique ; au fil des années, cette œuvre s'est enrichie des plus récentes découvertes de l'auteur en la matière. Boccace clôt cet ouvrage d'érudition par deux livres (XIV et XV) dans lesquels il entend défendre contre ses détracteurs la poésie antique. Cette défense des poètes païens s'inscrit dans une tradition polémique qui commence en Italie avec les textes d'Albertino Mussato, puis de Pétrarque, et que de nombreux autres humanistes prolongeront aux XV^e et XVI^e siècles¹⁰⁹. Reprenant certaines des idées soutenues par Mussato et par Pétrarque dans des écrits ponctuels¹¹⁰, y adjoignant des apports personnels¹¹¹, le

¹⁰⁸ M. CURSI, *Il Decameron*, cit., p. 45 : « [...] alcuni manoscritti del *Teseida* con tutta probabilità trascritti, su sua precisa concessione, da un antigrafo conservato al suo tavolo di lavoro [...] »).

¹⁰⁹ A. STÄUBLE, « Francesco da Fiano in difesa della poesia », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1964, XXVI, p. 256-259 ; G. RONCONI, « Giovanni Dominici e le dispute sulla poesia nel primo umanesimo », *Dizionario Critico della letteratura italiana*, Turin, UTET, 1973 ; ID., *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)*, Rome, Bulzoni, 1976 ; C. MESONIAT, *Poetica theologia. La « Lucula noctis » di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

¹¹⁰ Albertino Mussato contribua à cette dispute par ses lettres à Giovanni da Vigonza (*In laudem poeticae, ad d. Ioannem de Viguntia simulantem se abhoruisse seria Priapeiae*), au *Collegio degli Artisti* de Padoue à l'occasion

plaidoyer de Boccace repose sur une redéfinition de la poésie, dont la portée ne se limite pas aux écrits de l'Antiquité. Le *Décameron* ne figure pas au nombre des ouvrages mentionnés dans la *Généalogie*, mais il nous est permis de comparer la conception de la poésie de cet ouvrage et la poétique du recueil. Les conclusions relatives à la réception du *Décameron* par le Boccace de la *Généalogie* que nous énoncerons dans cette partie sont de l'ordre de la conjecture.

Nous ne reprendrons pas tous les thèmes traités dans les derniers livres de la *Généalogie*, qui sont remarquablement touffus et où bien des assertions contradictoires se côtoient ; mais nous limiterons notre commentaire aux aspects les plus pertinents pour notre propos.

In limine, quelques observations générales. Il s'agit d'un ouvrage demeuré inachevé, probablement resté sur la table de travail de Boccace jusqu'à sa mort. On peut ramener les contradictions qui le parcourent à plusieurs facteurs, dont la forme choisie par Boccace et la phénoménologie de la construction de la pensée à travers la réévaluation et le dépassement de la conception médiévale de la poésie¹¹². Boccace a conçu les livres XIV et XV comme une réponse aux détracteurs de la poésie des auteurs païens : il présente donc méthodiquement chaque type d'adversaire, puis expose ses arguments contre la poésie, avant d'y répondre en exposant, tout aussi méthodiquement, ses propres raisons. D'une part, une telle organisation du discours occasionne des répétitions qui sont l'occasion pour l'auteur de nuancer ses propos, puisant dans des traditions différentes, à quelques pages d'intervalle ; d'autre part, elle impose à la pensée de se configurer en réaction aux attaques et aux arguments des

de son couronnement (*Ad Collegium Artistarum*), à un grammairien vénitien (*Ad Ioannem, grammaticae professorem, docentem Venetiis*), au dominicain Giovannino da Mantova. Les principaux écrits par lesquels Pétrarque participa à la défense de la poésie antique sont : *Fam.* X 4 (lettre à son frère Gherardo) ; *Sen.* XV 11 (lettre à Benvenuto da Imola) ; *Metrica* II 10 ; *Invectivae contra medicum* III ; *De sui ipsius et aliorum ignorantia* ; à ces textes on peut ajouter la *Collatio laureationis* (inspirée du *Pro Archia* de Cicéron, découvert en 1333 à Liège par Pétrarque lui-même). Au sujet des réminiscences pétrarquiennes dans les livres XIV-XV de la *Généalogie*, voir V. ZACCARIA, « La difesa della poesia : Dal Petrarca alle *Genealogie* del Boccaccio », in *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Florence, Olschki, 2001, p. 175-190.

¹¹¹ Par ailleurs, G. Billanovich a consacré un article aux apports de Pietro Piccolo da Monteforte pour les derniers livres de la *Généalogie* (« Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio », *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, I, 1955, p. 3-76).

¹¹² F. TATEO, « *Retorica* » e « *poetica* » fra *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960, p.67-160.

adversaires : la nécessité de répliquer et de convaincre entraîne l'auteur à déployer les nombreuses facettes « disjointes » d'une pensée en construction.

L'argumentation de Boccace en faveur de la poésie des Anciens repose essentiellement sur son assimilation à la *fabula*. La nouveauté de cette identification réside dans le caractère inédit d'une notion de *fabula* construite à travers l'inclusion et l'exclusion d'aspects traditionnels¹¹³.

Les détracteurs de la poésie des Anciens soutenaient que la poésie antique racontait des histoires invraisemblables, abracadabrantes, qui n'étaient porteuses d'aucune signification profonde. Boccace défend au contraire l'idée que la poésie est une discipline cognitive, que sous l'écorce (*cortex*) de la fiction circule le suc du récit : dans un mouvement paradoxal, le poète inspiré révèle des vérités profondes en les voilant de fiction, fondant son écriture dans les procédés de l'allégorie (XIV, vii et xii). Les *Bucoliques* de Virgile, mais aussi celles de Pétrarque en sont d'illustres exemples ; le *Buccolicum carmen* de Boccace en est un autre, dont il a lui-même fait l'exégèse dans sa lettre à Martino da Signa¹¹⁴, comme il prend soin de le rappeler (XIV, x). Le contenu de ces fables allégoriques sont de teneur philosophique, métaphysique, puisqu'elles émanent d'une méditation sur le cosmos.

Boccace met à l'avant de la scène cette conception de la *fabula* comme fable allégorique voilant et dévoilant l'ordre de la nature, qui représente probablement à ses yeux la forme la plus noble de poésie. Sa prédominance dans l'argumentation ne doit pourtant pas faire oublier que le terme « poésie » embrasse aussi pour Boccace une littérature plus vaste et hétérogène. Les livres XIV et XV ne se limitent pas à défendre la fable allégorique modelée sur la poésie bucolique ou la fable ésoquique. Les limites du genre poétique sont mouvantes : elles varient d'un chapitre à l'autre, tantôt dans le sens de la restriction, tantôt dans celui de l'élargissement.

Les chapitres ix et x du livre XIV témoignent d'une conception des moins restrictives de la poésie. En se basant sur le double critère de la vérité et de l'imagination, ainsi que sur celui des modes possibles d'interprétation, Boccace distingue quatre types de *fabulae*. La première catégorie correspond aux fables allégoriques, dont la lettre n'est pas

¹¹³ *Ibid.*, p.127.

¹¹⁴ Ep. XXIII, G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, cit., p. 712-723.

vraisemblable¹¹⁵. La seconde regroupe les fictions dont la lettre mêle vérité et fabuleux, suivant le modèle des *Métamorphoses* d'Ovide : le poète recourt ici à l'allégorie et à l'imitation de la nature¹¹⁶. La troisième catégorie rassemble les poèmes épiques et les pièces des comiques « moraux » (Plaute et Térence). Contrairement aux poèmes épiques, qui mélangent une matière historique et des éléments fictifs, et recourent à l'imitation de la nature et à l'allégorie¹¹⁷, les écrits des comiques relèvent uniquement de l'imitation de la nature :

Comici insuper honestiores, ut Plautus atque Terrentius, hac confabulandi specie etiam usi sunt, nil aliud preter quod lictera sonat intelligentes, volentes tamen arte sua diversorum hominum mores et verba describere, et interim lectores docere et cautos facere. Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse potuere vel possent.¹¹⁸

La vérité que contient ce type de *fabula* — récit de faits non advenus mais vraisemblables — est de nature métonymique : il ne s'agit pas pour le lecteur de découvrir un sens voilé, mais bien plutôt, en allant du plan de l'anecdote individuelle à celui de la vérité

¹¹⁵ XIV ix 5 : « [...] prima omnino veritate caret in cortice, ut-puta-quando animalia bruta aut etiam insensata inter se loquentia inducimur. Et autor harum permaximus fuit Esopus [...]. » (« Dans la première [sorte], l'écorce manque totalement de vérité, comme par exemple quand on fait parler entre eux des animaux ou des objets. L'auteur le plus grand en est Esope [...]. »)

¹¹⁶ XIV ix 6 : « Secunda autem species in superficie non nunquam veritati fabulosa commiscet, ut si dicamus Minei filias nentes spernentesque orgia Bachi in vespertiliones versas. Has autem a primevo vetustissimi invenere poete, quibus cure fuit divina et humana pariter palliare figmentis [...]. » (« Dans la seconde sorte, la surface mêle des éléments fabuleux à la vérité, comme lorsque nous racontons que les filles de Minée ont été changées en chauve-souris, pour avoir méprisé les fêtes de Bacchus tandis qu'elles tissaient [...]. Ces fables, les poètes les plus anciens du premier âge les ont inventées : leur intention était d'habiller de fictions aussi bien les choses humaines que divines. »)

¹¹⁷ XIV ix 7 : « Species vero tercia potius hystorie quam fabule similis est. Hac aliter et aliter usi poete celebres sunt. Nam heroici, quantumcunque videantur hystoriam scribere, ut Virgilius, dum Eneam tempestate maris agitatum scribit, et Homerus alligatum malo navis Ulixem, ne a Syrenarum cantu traheretur, longe tamen aliud sub velamine sentiunt quam monstretur. » (« La troisième sorte est plus proche de l'histoire que de la fable. Les poètes célèbres en ont usé différemment. Même s'ils semblent écrire l'histoire, les poètes épiques, Virgile par exemple, quand il raconte la tempête qui secouait Enée sur la mer, ou Homère quand il décrit Ulysse attaché au mât de son navire pour ne pas être entraîné par le chant des sirènes, signifient sous ce voile tout autre chose que ce qu'ils montrent. »)

¹¹⁸ XIV ix 7 : « [...] [ils] ne donnent rien à comprendre que ce que dit la lettre, mais ils veulent par leur art décrire les mœurs et les propos des humains, éduquer ainsi les lecteurs et les mettre sur leurs gardes. Si ces faits ne sont pas réels, ils ont pu l'être, car ils sont ordinaires. »

générale, de mesurer la portée de la leçon de telles fictions ; ces récits sont justifiés par leur caractère exemplaire, c'est-à-dire par leur dimension cognitive et didactique¹¹⁹. Comme le fait remarquer F. Tateo, « l'*intentio* du poète pouvait donc aussi s'arrêter à la *lictera*, mais cette *lictera* devait porter en elle le signe d'une réflexion sur le monde des hommes »¹²⁰.

A ces trois catégories de récit, Boccace en adjoint une quatrième, qu'il mentionne pour la disqualifier : ce sont les récits ineptes que les vieilles femmes racontent aux veillées ; ils sont conçus sans savoir-faire et ne sont porteurs d'aucune vérité, ni dans la lettre ni au-delà ou en dessous de celle-ci¹²¹. Toutefois, dans le chapitre X du même livre, Boccace nie l'existence de récits creux, privés de suc :

[...] credendum [...] nullam esse usquam tam delirantem anicula, circa foculum domestici laris una cum vigilantibus hibernis noctibus fabellas orci, seu fatarum, vel Lammiarum, et huiusmodi, ex quibus sepissime inventa conficiunt, fingentem atque recitantem, que *sub pretextu relatorum non sentiat aliquem iuxta vires sui modici intellectus sensum* minime quandoque ridendum, per quem velit aut terrorem incutere parvulis, aut oblectare puellas, aut senes ludere, aut saltem Fortune vires ostendere.¹²²

¹¹⁹ XIV ix 10 : « Si terciam, quod nequeunt, dixerunt esse damnandam, nil aliud erit quam eam sermonis damnasse, qua sepissime usus est Christus Ihesus, Dei filius, Salvator noster, dum esset in carne, quanquam non eo, quo poete vocabulo *Sacre* vocitent *Lictere*, quin imo vocavere *parabolam* ; non nulli *exemplum* dicunt, *eo quod ratione dicatur exempli*. » (« Condamner la troisième sorte (mais c'est impossible), reviendrait à condamner celle dont a usé le plus souvent le Christ Jésus, fils de Dieu, notre sauveur, quand il était dans notre chair. Certes les saintes Lettres n'emploient pas le terme dont se servent les poètes : certains disent « parabole », d'autres « exemple », *parce que cette parole [vaut] par la raison de l'exemple*. »)

¹²⁰ F. TATEO, « *Retorica* » e « *poetica* », cit., p.133 : « Poteva anche fermarsi alla *lictera*, dunque, l'*intentio* del poeta, ma quella *lictera* doveva portare in sé il segno di una riflessione sul mondo umano. »

¹²¹ XIV ix 8 : « Quarta quidem species nil penitus in superficie nec in abscondito veritatis habet, cum si delirantium vetularum inventio. [...] Quod autem quarta damnetur, cum a nullo satis congruo videatur principio moveri, neque alicuius artis vallari suffragio, aut in finem ordine deduci debitum, non magni facio, non enim in aliquo cum fabulis poetarum conveniunt, esto credam redargutores hos arbitrari poeticas ab illis in nullo differre. » (« Quant à la quatrième sorte, elle ne contient de vérité ni dans sa surface ni dans sa profondeur ; c'est une invention de vieilles en délire. [...] Ils peuvent bien condamner la quatrième sorte parce que nul principe acceptable ne semble la commander, nul apport de l'art la fortifier, nul dessein ordonné la guider. Peu me chaut ! Elle n'a rien à voir avec les fables des poètes, même si je crois que nos contradicteurs pensent qu'il n'y a entre elles nulle différence. »)

¹²² XIV x 7 : « [...] il n'est pas une petite vieille, si folle soit-elle, qui, lorsqu'autour du foyer domestique dans les veillées d'hiver elle imagine et raconte les fables d'Orcus, des Fées, des Lammies etc. (c'est ce dont le plus souvent sont faites leurs inventions), *il n'en est pas une qui ne sache que ce qu'elle raconte est prétexte à*

Il apparaît que la conception de la *fabula* que Boccace développe — non pas ornement rhétorique, mais langage humain — embrasse un champ des plus vastes. Puisque toute fiction a une dimension cognitive, la notion de poésie englobe tout récit faisant intervenir la fiction. C'est d'ailleurs la présence d'éléments fictionnels qui distingue la poésie de la rhétorique, comme Boccace l'écrit au chapitre vii du livre XIV. On peut penser que si la fiction est *le* trait définitoire de la poésie, c'est en vertu du fait que toute fiction est le voile (*velamen*) d'une vérité générale, que l'allégorie comme invention est une espèce travestie de la *mimèsis*.

Par ailleurs, si comme on l'a vu, Boccace semble parfois inscrire au nombre des *fabulae* signifiantes et dignes (à des degrés divers) l'ensemble des récits de fiction, il trace néanmoins, de façon approximative, une sorte de ligne de démarcation entre les ouvrages moraux, qui relèvent réellement de la poésie, et les ouvrages immoraux, afin que les premiers soient exempts de la condamnation qui frappe justement les seconds (XIV vi). Il indique comme domaine de prédilection de la poésie, celui de la « théologie naturelle », à savoir

[des] phénomènes naturels, [des] mœurs et les actions des hommes illustres, parfois aussi [de] ce qui concerne les dieux ; notamment dans les hymnes qu'ils ont composés au début pour louer leurs dieux et où ils ont caché leurs exploits sous l'écorce poétique [...]¹²³

Il exalte également la satire, qui, pas moins que l'épopée de Virgile, mais avec une plus grande vigueur, incite à la vertu (XIV xv). Bien qu'il écrive que « [...] sous le libertinage, sous les sottises [...] sont enfermées de savoureuses significations morales [...] », il concède aux détracteurs de la poésie que des poèmes « chantent les charmes des dieux païens et incitent à commettre leurs erreurs » (XIV vi), que les actions immorales de ces dieux sont haïssables, et les poètes qui les racontent tout autant (XIV xiv). Les poètes visés, qui sont « la lie de la poésie », sont les comiques (XIV xiv, xv, xix), dont quelques uns se firent les

quelque signification proportionnée aux forces modestes de son intelligence, et il n'y a rien là qui prête à rire. Grâce à quoi elle cherche à faire peur aux tout petits, à donner du plaisir aux fillettes, à distraire les vieillards, à montrer en tout cas la puissance de Fortune. »

¹²³ XV viii 3 : « [...] naturalia [...] atque moralia et virorum illustrium gesta et non nunquam, que ad suos deos spectare videntur, et potissime dum sacra carmina primo in deorum laudes composuere, atque eorum magnalia sub cortice texere poetico [...]. »

immoraux auteurs de « fictions dégradantes » (XIV xix)¹²⁴, poussés par l'appât du gain (XIV vi, xix), aiguillés par le désir d'être reconnus par un peuple débauché (XIV xv, xix) ou simplement à cause de leur disposition d'esprit (XIV xix). Sont également exclues de l'horizon de la poésie véritable *L'Art d'aimer* et d'autres œuvres mineures d'Ovide, dont le talent est remarquable, mais « également voluptueux », et dont les conseils sont funestes (XIV xv)¹²⁵ ; car ces lectures font vaciller la vertu et dérèglent les mœurs (XIV xix). Ce sont ces auteurs que Platon entend chasser de la cité (XIV ix). Les œuvres des poètes qui « n'ont pas respecté la morale nécessaire au savoir-faire poétique » doivent donc être écartées (XIV xv)¹²⁶. L'obscénité¹²⁷ et l'indécence sont, au moins officiellement, évacuées de l'horizon de la poésie qu'il convient de lire et d'écrire. Le jugement que Boccace porte sur les satires, de Juvénal en particulier, révèle que l'indécence, cependant, tient moins à l'objet traité qu'au regard que l'auteur porte sur cet objet, qu'à l'intention dans laquelle il traite un sujet licencieux. (Considérons l'exemple de la sixième satire de Juvénal, que Boccace connaissait bien pour s'en être amplement inspiré dans le *Corbaccio*. Pour dénoncer l'immoralité des

¹²⁴ Cet argument est d'une grande commodité, car il s'affiche comme une concession aux adversaires des auteurs païens, mais on ne voit pas bien qui sont ces comiques immoraux, puisque l'on ne possède pas de texte de ces auteurs.

¹²⁵ Boccace précise que les mauvais conseils d'Ovide aux amants sont désuets, car les jeunes gens contemporains connaissent bien d'autres ruses : « [...] tempestate hac adeo demens iuvenulus aut simplex puellula, que movente illecebre appetitu ingenium, longe, ut in id veniat, quod exoptat, acutiora non noverit quam is, qui talium preceptorem fore precipuum arbitratus est, doceat. » (XIV xv 1 : « [...] de nos jours, il n'y a pas de garçon assez fou ou de demoiselle assez simplette, si le désir lubrique meut leur cervelle, qui pour parvenir à leurs fins, ne savent des manœuvres plus fines que celles enseignées par celui qu'on croit être un maître éminent en la matière. ») Y. Delègue remarque qu'il y a peut être là un clin d'œil au *Décameron*, où les jeunes pouvaient « en apprendre un peu plus sur l'art d'aimer » (*La Généalogie*, cit., n.134 (p.94)).

¹²⁶ Précisément, Boccace écrit que ces poètes doivent « parfois » être écartés. L'adverbe temporel est peut-être une marque de l'absence d'une conviction absolue de Boccace en la matière, d'un avis en tout cas plus nuancé que le rejet qu'il prône par ailleurs.

¹²⁷ Dans le chapitre vi du livre XIV, Boccace fait un parallèle entre les poètes licencieux et les sculpteurs obscènes : « Sed deprecor, si Praxitiles aut Phydias, scuptura doctissimi, impudicum sculpserint Priapum in Yolem nocte tendantem potius quam spectabilem honestate Dianam [...], has artes damnandas fore dicemus ? » (« Mais, de grâce, parce que Praxitèle ou Phidias, ces grands maîtres de la sculpture, ont sculpté Priape l'impudique en train de bander pour Iole, plutôt que Diane qu'on peut regarder en toute honnêteté [...], dirons-nous que ces arts sont à condamner ? »). L'argument renvoie à Priape, sujet précisément du poème qui avait valu à Mussato la désapprobation de Giovanni da Vigonza, ce qui avait été l'occasion de sa première épître en défense de la poésie (voir n. 2, et G. RONCONI, *Le origini*, cit., p. 19-27).

femmes, l'auteur latin invente de très brèves scénettes de débauche féminine : la matière est obscène, mais la satire ne l'est pas, car l'intention moralisatrice est explicite.)

Dans la *Généalogie*, la dimension cognitive — éventuellement éducative et, le cas échéant, moralisatrice — de la *fabula* est fondamentale : la valeur de la poésie se mesure à l'aune de ses enseignements. La beauté de l'*écorce* doit séduire le lecteur, c'est-à-dire l'inciter, par le plaisir de la lecture, à s'approcher des vérités que la *fabula* renferme¹²⁸. Pour autant, l'attrait de la fable ne demeure pas à proprement parler dans une position ancillaire par rapport à la dimension gnoséologique. Contrairement à l'orateur, qui puise des images dans un répertoire conventionnel, le poète imagine des inventions nouvelles¹²⁹ : la parole poétique révèle le réel, elle doit enrichir et renouveler la perception du monde et (le cas échéant) la façon d'être au monde du lecteur : « [la] saveur [des vers] tient à l'étonnante sève de leurs pensées » (XIV xix)¹³⁰.

La critique s'est souvent interrogée au sujet d'une possible coïncidence entre cette conception de la poésie et le *Décameron* : dans quelle mesure, avec quelles réserves, pourrait-on inscrire le livre de nouvelles au nombre des *fabulae* ? Observons à notre tour le *Décameron* à travers le prisme de la *Généalogie*.

Dans son ouvrage *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, F. Bruni a démontré qu'entre le moment où Boccace écrit le *Décameron* et les années qu'il consacre à sa défense de la poésie, sa conception de la culture a radicalement changé¹³¹. Selon lui, la notion de *fabula* établie dans la *Généalogie* n'est pas applicable au *Décameron*.

¹²⁸ XIV xvi. Dans le chapitre ix du livre XIV (§ 13-14), pour illustrer l'utilité pratique des *fabulae*, Boccace soutient qu'elles ont déjà fait aimer l'étude et la connaissance à des esprits « qui étaient tombés dans le désœuvrement », et qu'elles ont comme réveillés : pour preuve, il raconte l'histoire du jeune Robert d'Anjou. Par ailleurs, il incite les calomnieux, qui jalourent le succès des poètes, à se rendre eux-mêmes attrayants s'ils veulent être écoutés.

¹²⁹ XIV vii 1 : « [...] [Huius fervoris] in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare [...], ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu [...]. » (« [ce bouillonnement] oblige l'esprit à désirer écrire, il conçoit des inventions étrangères et inconnues, [...] il embellit la composition d'un tissu de mots et de pensées inhabituels [...]. »)

¹³⁰ XIV xix 16 : « [...] sententiarum succo mirabili sapida [...]. »

¹³¹ « Nous démontrerons à présent que philogynie et misogynie, service d'Amour et refus de sa cour, n'équivalent pas à de simples changements limités à des idées et des contenus isolés de l'œuvre de Boccace —

Bruni constate que Boccace ne cite aucune de ses œuvres en langue vulgaire dans la *Généalogie*. Le *topos* de la modestie de l’auteur par rapport à ses propres œuvres n’explique pas pleinement ce silence, puisque Boccace cite en revanche son *Buccolicum carmen* — un texte qui relève du style humble¹³². Quant au choix de la langue vulgaire, bien que Boccace juge le latin plus noble que les langues romanes, il n’est pas à lui seul un motif convaincant de ce silence, puisque l’auteur écrit que la connaissance totale du latin est nécessaire au poète, mais que « quelques uns ont remarquablement écrit dans leur langue maternelle et rempli toutes les missions de la poésie » (XIV vii). Il mentionne aussi plusieurs oeuvres en langue vernaculaire : au sujet de la *Comédie*, qu’il met au nombre des plus nobles ouvrages de poésie, et dont il cite même quelques vers traduits en latin, il précise qu’« en admirable artiste [Dante] [l’] a écrite en vers et en dialecte florentin » (XV vi). Lorsqu’il évoque Francesco da Barberino parmi ses sources modernes, Boccace émet un jugement élogieux sur ses vers en langue vulgaire¹³³.

Selon F. Bruni, le *Décaméron* appartient à une tradition narrative que Boccace a fondée à partir de sa lecture de la *Vie nouvelle* de Dante — celle précisément que ce critique a nommée *letteratura mezzana*. Cette tradition rassemble des ouvrages inspirés par l’amour des

mais que ces notions présupposent des idées différentes de la culture, sont reliées à des fondements et des perspectives globalement différentes, qu’elles donnent vie à deux systèmes culturels distincts. Le message des œuvres produites dans l’une et l’autre phase de la carrière intellectuelle de Boccace, change, et avec lui changent les présupposés idéologiques et le public auquel il s’adresse ; en un mot, les œuvres changent, et aussi l’ensemble d’une système de communication auquel elles appartiennent et dont leur sens dépend. » (F. BRUNI, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 35 : « Intendiamo ora dimostrare che filoginia e misoginia, servizio alla corte d’amore e rifiuto della sua corte, non equivalgono a semplici cambiamenti limitati ad alcune idee diverse della cultura, si collegano a fondamenti e prospettive che sono differenti nel loro complesso, e danno vita a due sistemi culturali distinti. Cambia il messaggio delle opere prodotte nelle due fasi della carriera intellettuale del Boccaccio, e con esso cambiano i presupposti ideologici e il pubblico al quale egli si rivolge ; in una parola, cambiano le opere e l’intero sistema comunicativo in cui sono inserite e dal quale egli si rivolge ; in una parola, cambiano le opere e l’intero sistema comunicativo in cui sono inserite e dal quale traggono significato. ») F. Bruni explique qu’il ne s’agit pas seulement de deux phases en succession dans la carrière de Boccace : en réalité, l’idée de la culture qui triomphera dans les œuvres de la maturité avait déjà intéressé le « premier Boccace » (*Ibid.*, p.33-82).

¹³² *Ibid.*, p.51.

¹³³ XV vi 6 : « [...] et si sacros canones longe magis quam poeticam noverit, non nulla tamen opuscula rithimis vulgari ydiomate splendidis, ingenii sui nobilitatem testantia, edidit [...]. » (« Bien qu’il ait connu le droit canon bien mieux que la poésie, il a tout de même fait paraître quelques livrets d’une poésie éclatante en dialecte vulgaire, qui attestent la noblesse de son esprit. »)

femmes, qui en sont également les destinataires privilégiées ; ces œuvres exaltent le sentiment amoureux et ne mesurent pas l'idéologie qu'elles véhiculent à l'aune des vérités les plus hautes. La seconde partie de la carrière intellectuelle de Boccace est dominée par une idée nouvelle de la culture : le champ de la littérature, s'ouvrant aux sujets les plus nobles, se fermerait aux intérêts qui avaient présidé à la rédaction des œuvres narratives de la jeunesse, en vertu d'une scission franche, caractéristique de la pensée du « second Boccace », entre le dévouement aux études et la dévotion à l'amour. L'inspiration ne doit alors plus venir que des Muses, qui appellent le poète vers les sujets les plus élevés. Le premier Boccace avait inauguré un registre médian de la littérature : sur une échelle de valeur à trois degrés, il plaçait ses propres œuvres narratives entre la littérature la plus noble, qui véhicule les vérités les plus précieuses, et les œuvres populaires, qui traitent de sujets plus humbles, et sont composées sans savoir-faire. Selon F. Bruni, la typologie que Boccace établit dans le chapitre IX du livre XIV de la *Généalogie* ne comporte véritablement que deux catégories : la littérature noble, qui traite dans un langage allégorique les sujets les plus élevés (philosophiques, théologiques), et une littérature dégradée, dans laquelle la lettre n'est le symbole d'aucune vérité plus élevée. Cette nouvelle classification est inapte à rendre compte des œuvres de jeunesse de Boccace, lequel éprouve un embarras certain lorsqu'il est confronté à sa première production narrative. Des œuvres telles que le *Décameron* ne peuvent pas être incluses au sein de la littérature digne, car leurs contenus, qui ont la modestie des choses humaines, ne renvoient pas à des vérités plus hautes (on ne peut pas les lire comme des allégories : la lettre n'est pas le signifiant d'un signifié plus noble) ; nécessairement, écrit Bruni, ces œuvres se rapprochent dangereusement de l'autre pôle.

Notre lecture des derniers livres de la *Généalogie* nous incite à nuancer ce jugement. En effet, les nouvelles du *Décameron* nous semblent présenter, dans leur ensemble, une grande proximité avec le troisième type de *fabula*, illustré par les pièces de Plaute et Térence : le champ du réel qu'embrassent nouvelles et comédies, les procédés de la fiction sur lesquels reposent les unes et les autres, les fonctions de ces récits enfin, sont semblables. Le rapprochement que fait L. Battaglia-Ricci¹³⁴ entre le passage consacré aux comédies latines et une affirmation de Filomena dans le *Décameron*, est à cet égard éclairant :

¹³⁴ L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 195-196.

Comici insuper honestiores [...] volentes tamen arte sua *diversorum hominum mores et verba describere*, et interim lectores docere et *cautos facere*.¹³⁵

Per ciò che già e di Dio e della verità ella nostra fede è assai bene stato detto, *il discendere oggimai agli avvenimenti e agli atti degli uomini* non si dovrà disdire : a narrarvi quella verrò, la quale udita, forse *più caute diverrete* nelle risposte alle quistioni che fatte vi fossero.¹³⁶

Ces récits dépourvus d'épaisseur allégorique, qui traitent du monde terrestre dans son immanence, sont susceptibles d'éduquer les lecteurs / spectateurs : ils sont susceptibles de leur enseigner la prudence, c'est-à-dire de les rendre capables « de peser personnellement le pour et le contre, d'exercer leur propre rationalité en se fondant sur l'expérience indirecte de la fiction »¹³⁷. Tout comme les comédies, les nouvelles, suspendues entre histoire et imagination, sont identifiées aux « paraboles » ou « exemples », « parce que cette parole [vaut] par la raison de l'exemple » (XIV ix 10 ; voir aussi XIV xiii 3). L'affirmation de Filomena est également tout à fait cohérente avec le projet pédagogique du Prologue, qui invite à jouir du récit en réfléchissant dessus afin d'en tirer des leçons¹³⁸. Du point de vue des procédés de la fiction et de la fonction éducative, les nouvelles peuvent être assimilées aux comédies de Plaute et Térence, malgré l'altérité des modes narratifs (récit / drame). Selon L. Battaglia-Ricci, ce passage du livre XIV autorise de façon implicite l'intégration du *Décameron* au nouveau canon poétique de Boccace¹³⁹.

¹³⁵ *Genealogia*, XIV ix 7 : « Les auteurs comiques moraux [...] veulent par leur art *décrire les mœurs et les propos des humains*, éduquer ainsi les lecteurs et *les mettre sur leurs gardes*. »

¹³⁶ *Déc.* I 3, 3 : « Puisque l'on a déjà parlé d'excellente manière de Dieu et de la vérité de notre Foi, vous ne vous refuserez pas maintenant de *vous abaisser à écouter le récit des faits et des aventures des hommes* ; j'en viens donc à mon histoire qui, une fois entendue, *vous rendra peut-être plus prudentes* dans les réponses aux questions que l'on pourrait vous poser. »

¹³⁷ L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 196 : « [...] di ponderare in proprio, di esercitare la propria razionalità sulla scorta dell'esperienza mediata della scrittura [...] »

¹³⁸ § 14 : « « [...] le già dette donne, che queste [novelle] leggeranno, *parimente diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate *e utile consiglio* potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare : le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. » (« Les susdites dames qui les liront pourront à la fois se complaire aux choses divertissantes qui y sont montrées et en prendre d'utiles conseils, dans la mesure où elles pourront y reconnaître ce qui est à fuir et pareillement ce qui est à imiter : et je ne crois pas que tout cela se fasse sans que se dissipe la peine. »)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 194-196.

Par ailleurs, le prologue et la conclusion de l'auteur assignent aux nouvelles une fonction primordiale de consolation (Prologue 9-15) — fonction également reconnue aux *fabulae* dans la *Généalogie* (XV ix). La vertu consolatoire des récits découle du plaisir de la lecture et de l'utilité de celle-ci, car l'utilité (l'enseignement) est elle-même à l'origine du plaisir. Le caractère récréatif des nouvelles n'est pas disjoint de leur fonction cognitive, car leur lecture « [libère] l'esprit de sa souffrance immédiate, à travers une compréhension plus vaste de l'existence, que seule la poésie peut offrir. »¹⁴⁰ On n'est pas très éloigné des idées de la *Généalogie*, où le plaisir de la poésie découle de l'intelligence du sens plus que de la belle forme.

Toujours au sujet de la possible assimilation des nouvelles aux *fabulae*, une question de forme n'a pas été soulevée par F. Bruni. Au risque de poser une question triviale, nous nous demandons si le caractère prosastique du *Décameron* est susceptible de l'exclure du domaine poétique. La prose sépare l'ouvrage de presque toutes les œuvres mentionnées à titre d'exemple (ou dont les auteurs sont nommés) dans les livres XIV et XV¹⁴¹. Peut-on estimer qu'en ne citant que des œuvres versifiées, Boccace ait simplement, incidemment, rendu compte de l'histoire littéraire (puisque dans la littérature latine, la fiction est généralement confiée au vers — ce qui dans une certaine mesure reste vrai assez tard pour la littérature italienne) ? Ce serait sans doute forcer un peu les choses.

On constate que dans l'ensemble, Boccace est moins disert que Pétrarque sur le vers comme caractéristique de la poésie. Une raison évidente de cette discrétion est que les attaques des adversaires visent le contenu plus que la forme des poèmes : le propos est de montrer que les *fabulae* sont pleines de sens. Par ailleurs, les détracteurs de la poésie voient sa beauté formelle comme un danger (XIV xvi) : nul besoin donc d'exalter la séduction qu'exerce la musicalité du vers ! Il demeure qu'à deux reprises, Boccace mentionne la forme métrique comme une qualité intrinsèque de la *fabula*. En effet, au chapitre xvii du livre XV, Boccace affirme que, tandis que la philosophie s'écrit le plus souvent en prose, la poésie s'écrit en vers, car le poète est « extrêmement soucieux [...] de la forme rare et frappante de son texte ». Comme on l'a vu, les enseignements de la poésie sont de l'ordre de la révélation : le vers, tout comme l'image nouvelle, contribue à renouveler le regard sur le réel. Les

¹⁴⁰ F. TATEO, « *Retorica* » e « *poetica* », cit., p.148 : « Si tratta di una sorta di liberazione dalla sofferenza immediata, attraverso una più vasta comprensione della vita umana, quale solo la poesia può dare. »

¹⁴¹ Les auteurs cités sont Homère, Hésiode, Esope, Euripide, Solon pour la Grèce antique ; Ennius, Plaute, Térence, Virgile, Horace, Juvénal, Perse, Stace, Claudien pour la Rome païenne ; Juvencus, Prudence, Coelius Sédulius, Arator pour les latins chrétiens.

chapitres vii et viii du livre XIV sont consacrés à la première émergence de la poésie, qui naît comme prière et dont le vers est un attribut primordial. Adressée au destinataire le plus digne, la prière doit s'éloigner par sa forme du langage quotidien : aussi la poésie naît-elle comme parole cadencée, détachée par ses qualités rythmiques de la trivialité des choses terrestres.

Par ailleurs, les œuvres en prose ne sont pas totalement absentes du catalogue des ouvrages mentionnés. Rappelons-nous qu'au XIV^e siècle, on lisait Plaute et Térence comme de la prose : la découverte (et l'exploration progressive) de la nature métrique de leurs pièces est une acquisition du XV^e siècle. On se souvient aussi qu'au chapitre x du livre XIV, Boccace incluait au nombre des *fabulae* signifiantes les histoires des vieilles femmes — d'humbles récits d'invention populaire, transmis par le canal de l'oralité, et que l'on ne peut imaginer qu'en « prose ». Peut-être Boccace estime-t-il que les œuvres versifiées sont le fruit d'un savoir-faire plus raffiné que les ouvrages prosastiques, et qu'elles sont plus belles. Mais il lui importe d'affirmer que l'invention poétique n'est pas la prérogative d'experts ni l'application de règles de composition préétablies, mais avant tout l'activité d'un esprit disposé à méditer sur son expérience du monde — si culturellement modeste et si ignorant de l'art consommé des grands poètes soit-il¹⁴². Par ailleurs, on remarquera que la prose écrite se détache nécessairement du langage quotidien, et que la prose vernaculaire de Boccace n'est pas du tout dépourvue de rythme : l'usage du *cursus* notamment, en fait une expression cadencée.

Notre lecture rejoint celle de L. Battaglia-Ricci, mais nous pensons que sa conclusion doit être nuancée à la lumière de réserves sérieuses, similaires à celles qu'exprime l'épître à Mainardo Cavalcanti, et dont on ne saurait ignorer la présence dans les derniers livres de la *Généalogie*.

Notons d'abord que certaines nouvelles, par exemple le cycle de Calandrino (VIII 3 et 6, IX 3 et 5), sont suspectes d'être purement récréatives. Par ailleurs, le prologue inscrit le *Décameron* dans la tradition de la *letteratura mezzana* ; or ce type de littérature, qui exalte l'amour et exclut de son horizon les plus hautes vérités, correspond mal au critère d'« honnêteté » et à la dimension d'édification prônés dans la *Généalogie*. On peut penser notamment qu'aux yeux du Boccace de la *Généalogie*, l'auteur du *Décameron* se montre parfois ou souvent, à l'instar d'Ovide, d'une complaisance suspecte à l'égard de la passion et du désir charnel. Néanmoins, un décalage manifeste existe entre une variété de motifs qui

¹⁴² F. TATEO, « *Retorica* » e « *poetica* », cit., p.123.

semble « vouloir refléter l'infinie variété de l'existence humaine », et la présentation du prologue qui, précisément, ne rend pas compte de cette extrême richesse, puisqu'elle tait les récits « visant à exalter l'art de la parole et le jeu [...] de l'intelligence humaine », qui sont pourtant essentiels dans l'économie du livre¹⁴³. L. Battaglia-Ricci suggère que la présentation du prologue pourrait correspondre à une rédaction antérieure, articulée seulement autour des thèmes de la Fortune et de l'amour, dans lequel « l'intelligence humaine, et ses apports les plus heureux — particulièrement l'usage élégant, raffiné, libérateur et compensatoire de l'*ars dicendi* — n'[auraient] pas encore conquis leur droit de cité ». Dans tous les cas, ce passage du Prologue semble correspondre moins bien au *Décameron* qu'aux œuvres antérieures de Boccace qui relèvent à plein titre de la *letteratura mezzana*¹⁴⁴. Au-delà de la question du Prologue, le sujet de l'ouvrage, à savoir le monde social, correspond comme on l'a vu à un type de poésie répertorié dans la *Généalogie*. Mais le problème de l'amoralité des nouvelles n'est pas évacué pour autant. Nombreux sont les personnages vicieux ou malhonnêtes dont un talent est proposé à l'admiration (par exemple, la ruse et l'éloquence de Ser Ciappelletto dans la I 1) ; tandis qu'à l'autre extrémité du livre, le plus sublime exemple de patience voit sa valeur exemplaire remise en question par Dioneo (X 10). D'une manière plus générale, la position de l'auteur par rapport à ses nouvelles est ambiguë : toutes, à l'exception de la nouvelle inachevée « des canes » (IV intr.), sont mises à distance par la délégation de la narration aux devisants. Etranger à toute dimension moralisatrice, le *Décameron* postule l'autonomie de la littérature par rapport à la morale ; l'auteur revendique une absence de responsabilité morale relativement à des récits dont il ne serait que le transcripteur. Dans l'optique de la *Généalogie*, la liberté totale laissée au lecteur, l'absence de visée moralisatrice mais aussi bien souvent de positionnement moral explicite de l'auteur, posent problème quant à la réception du texte.

En résumé, à la lumière des documents que nous avons commentés, il apparaît clairement que le regard que Boccace porte dans les années 1370 sur le *Décameron* est complexe — ou plus justement, compliqué, c'est-à-dire conflictuel et pas dépourvu de contradictions. Si l'on peut aller jusqu'à imaginer qu'une évaluation positive du *Décameron* ait pesé sur l'analyse des comédies de Plaute et Térence de la *Généalogie*, on a vu aussi très

¹⁴³ L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccaccio*, cit., p. 165 : « [...] l'intelligenza umana, e i suoi più felici portati — l'elegante, raffinato, liberatorio e compensatorio uso dell'*ars dicendi*, soprattutto — non si sono ancora conquistati pieno diritto di cittadinanza accanto ad Amore e Fortuna [...]. »

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 165.

clairement que de sérieuses réserves devaient marquer l'appréciation de cette œuvre par son auteur : celles-ci dépendent de l'attitude moraliste du Boccace des dernières années ; elles semblent aussi liées à la difficulté du *Décameron* de trouver un public pourvu d'une culture littéraire qui lui permette de comprendre cette œuvre comme l'auteur le souhaite. Dans l'épître au « gran maresciallo », Boccace « interdisait » le livre aux femmes de la famille Cavalcanti, dans un geste contraire à la destination de l'ouvrage à un public idéal féminin — un geste dont on peut estimer qu'il exclut le *Décameron* de la tradition de la *letteratura mezzana* (à dix ou vingt ans de l'écriture, Boccace avait dû prendre la pleine mesure de l'étrangeté du *Décameron* à cette tradition). Pourtant le manuscrit autographe, sur lequel est établie l'édition de V. Branca, ne rend pas compte d'une telle volonté de la part de l'auteur : l'ouvrage y est destiné aux femmes et la présentation thématique est incomplète. On peut s'interroger sur les raisons de cette contradiction. Il pourrait s'agir d'un scrupule philologique de la part de l'auteur-scribe considérant la valeur documentaire de sa copie. Ne pas modifier le Prologue, revient à mettre l'ouvrage à distance, comme une œuvre qui a une certaine valeur mais qui appartient à une période révolue du parcours poétique de Boccace. On peut penser aussi que, si pour Boccace le *Décameron* ne relevait plus de la *letteratura mezzana*, il n'existait pas de tradition à laquelle rattacher un ouvrage si novateur : la contradiction serait alors le signe d'une impossibilité d'inscrire le *Décameron* dans un circuit littéraire idoine, en la tendancielle absence d'un public à la fois intéressé et apte à lire les nouvelles *cum grano salis*.

La réponse de Boccace a changé, mais la question est restée la même depuis les années 1350 : le *Décameron* serait nécessairement exposé à une probable incompréhension des lecteurs. Les parties métalittéraires du livre (essentiellement *Déc.* IV intr., et Conclusion de l'auteur), qui en sont une défense argumentée avec une grande créativité, témoignent de la conscience chez le jeune auteur des difficultés qui caractériseraient la réception de l'œuvre. Boccace y revendique la dignité littéraire de l'ouvrage, notamment à travers une métaphore qui assimile le *Décameron* à la plus noble poésie — à savoir, l'image des Muses (*Déc.* IV intr. 35-36) —, et à travers le rite du couronnement des rois et reines de chaque journée, qui rappelle la *laurea* poétique. Ainsi l'auteur dispense-t-il un avertissement quant à son intention, et quant à la manière dont il convient de lire son livre ; les passages métalittéraires modifient profondément l'horizon d'attente des lecteurs habitués à la tradition antérieure de la

nouvelle¹⁴⁵. Les devisants donnent d'ailleurs l'exemple en proposant diverses pistes de lecture, diverses lunettes à travers lesquelles considérer le texte. Leurs lectures laissent toujours du jeu entre les enseignements tirés et le récit dans sa richesse foisonnante : les intentions de l'auteur sont partiellement celées, le texte demeure disponible à différentes lectures¹⁴⁶.

La tradition manuscrite des XIV^e-XV^e siècles montre combien les craintes de Boccace étaient fondées. La « liberté éditoriale » qui caractérise la réception dans le milieu marchand ne laisse pas vraiment de doute quant à l'incompréhension dont le *Décameron* fut l'objet. Sa tradition partage cette modalité avec tous les autres recueils de nouvelles en circulation, ce qui montre bien que la spécificité du projet de Boccace n'a pas été perçue par le public-même qui l'appréciait davantage¹⁴⁷. Il est probable que la première réception du *Décameron* ait contribué à déterminer, dans les années 1360-1370, la méfiance de Boccace à l'égard des lecteurs les moins préparés. Dans ces dernières années, on a vu que l'appréciation du *Décameron* par son auteur ne vas pas sans incertitudes : nous pensons que le problème lié à la moralité des récits et à la responsabilité de l'auteur devait susciter quelque perplexité chez Boccace. Il est en effet difficile d'articuler l'exigence de moralité de la poésie qui s'affirme dans la *Généalogie*, avec la phénoménologie de la lecture et l'idée du texte polysémique qui émerge dans le *Décameron*¹⁴⁸ — et qui est néanmoins l'objet d'un nouveau déploiement théorique dans la *Généalogie*.

L'idée de la fiction irréductible à une leçon lapidaire est en effet thématifiée dans le chapitre qui traite de l'obscurité de certaines fictions (XIV xii). D'une part Boccace déclare que l'intention de l'auteur (« intentio ») est décisive pour le sens profond du récit¹⁴⁹ ; mais son

¹⁴⁵ Boccace souligne d'ailleurs des traits formels et thématiques irréguliers par rapport à la tradition de la nouvelle en amont du *Décameron* : il s'agit de la longueur excessive des récits, de l'obscénité de certains, de la variété des sujets, ...

¹⁴⁶ Voir aussi *Déc.* Conclusion de l'auteur 11-14, cités dans 3.2. Bien sûr la « nouvelle des canes » (*Déc.* IV intr.) fait exception.

¹⁴⁷ Voir L. BATTAGLIA-RICCI, « Giovanni Boccaccio », in *SLI II*, p. 787-788 (c'est à L. Battaglia-Ricci que nous empruntons l'expression « liberté éditoriale »). Voir aussi, bien entendu, V. BRANCA, « Per il testo del *Decameron* — La prima diffusione del *Decameron* », in *Studi di filologia italiana*, VIII, 1950 ; ID., « Tradizione medievale », in *Boccaccio medievale*, cit., p. 3-30 ; M. CURSI, *Il Decameron...*, cit.

¹⁴⁸ Il nous semble que cette articulation ne peut se faire qu'au prix d'une auto-censure de l'auteur.

¹⁴⁹ Voir par exemple le chapitre ix du livre XIV : « Ils pourraient nous objecter que ce don doit servir à des desseins utiles et non futiles, or les fables sont futiles. Ce que l'on ne pourrait nier, *si le poète projetait de composer de simples fables*. Mais nous avons montré depuis longtemps que le manteau des fables signifie autre

propos est nuancé dans ce passage sur l'origine de la signification profonde des *fabulae*. Il convoque notamment l'autorité d'Augustin en citant un passage de son commentaire du psaume CXXVI (vers 11) :

Ideo forte obscurius positum est ut multos intellectus generet, et ditiores discedant homines, qui clausum invenerunt quod multis modis aperiretur, quam si uno modo apertum invenirent.¹⁵⁰

Lorsqu'il souligne la polysémie des psaumes, Augustin ne précise pas de quelle latitude jouit le lecteur, dans quelle mesure sa lecture élabore des sens nouveaux et dans quelle mesure elle recueille, ou actualise, des sens préexistants. Boccace, qui applique à la poésie profane ce qu'Augustin dit de la poésie biblique, ne fait pas coïncider le sens avec une intention précise de l'auteur : il naît également de l'interprétation du lecteur. Aussi est-il naturel, par exemple, que le sage et l'ignorant ne tirent pas le même fruit de la lecture d'un même texte :

[...] tanti quidem sunt fabule, ut earum primo contextu oblectentur indocti, et circa abscondita doctorum exercentur ingenia [...].¹⁵¹

La même idée émerge dans le passage où Boccace traite des récits faits aux veillées : le conteur poursuit des buts variés, ne cherchant pas à produire le même effet sur des auditeurs de sexe, d'âge et de condition variées (XIV x). Dans le chapitre ix du livre XIV, pour convaincre de l'utilité des *fabulae*, Boccace souligne aussi le caractère déterminant que revêtent les circonstances de la lecture pour la prédominance de telle ou telle fonction du récit : pour l'homme d'état, la fiction peut être essentiellement une distraction, l'occasion d'une véritable récréation des forces de l'esprit ; pour le prisonnier innocent, l'histoire de

chose que < ce que dit > son écorce. C'est pourquoi certains ont l'habitude de définir ainsi la fable : 'La fable est un discours à valeur exemplaire ou démonstrative dans une fiction, où, l'écorce une fois enlevée, apparaît l'intention du fabuliste'. » Ce passage manque dans l'édition de V. Zaccaria.

¹⁵⁰ XIV xii 10 : « [Ce passage] est rédigé de façon assez obscure peut-être pour produire plusieurs interprétations, et pour que les hommes qui l'ont trouvé fermé, après l'avoir ouvert de plusieurs façons, repartent plus riches que s'ils l'avaient trouvé déjà ouvert. »

¹⁵¹ XIV ix, 15 : « Les fables sont d'une telle importance que dès la première ligne les ignorants y prennent du plaisir et que l'esprit des savants s'y prépare aux choses cachées [...]. »

Psyché (personnage victime de la jalousie des dieux, mais dont les aventures ont une issue heureuse) a une vertu consolatoire car elle fait naître l'espérance¹⁵². Plusieurs lustres après la première rédaction du *Décameron*, il apparaît que pour Boccace, la fiction demeure ouverte à une pluralité d'interprétations, qui dépendent du texte lui-même, du contexte de sa réception ainsi que de la *forma mentis* de chaque lecteur.

Les humanistes florentins du dernier quart du XIV^e siècle et du début du XV^e héritent de Boccace une histoire culturelle particulière, articulée autour de l'idée que Dante et Pétrarque sont à l'origine d'une renaissance de la poésie. A sa mort, Salutati l'inscrit au panthéon de ces pères qui ont mis fin à plusieurs siècles d'une relative vacance de la culture, faisant véritablement de leur temps une époque charnière. Les travaux pionniers du Boccace humaniste, notamment la *Généalogie des dieux païens*, suscitent l'admiration des nouveaux intellectuels. A Florence, la promotion de la figure de Boccace répond aussi bien entendu à des motifs patriotiques de prime importance chez les protagonistes de l'humanisme civique. Toutefois, Boccace se présente comme un personnage plus ambivalent que Dante et Pétrarque, et les humanistes ne revendiquent pour leur culture que l'œuvre de l'érudit et du promoteur du classicisme gréco-latin. Le caractère tendanciellement réfractaire à la culture vernaculaire de l'humanisme n'explique pas vraiment la marginalisation du *Décameron* : en effet, malgré des réserves d'ordre linguistique, la *Divine Comédie* est un objet d'admiration pour les mêmes humanistes. Giannozzo Manetti et Siculo Polenton célèbrent d'ailleurs l'élégance de la prose vernaculaire de Boccace, dont le premier fait l'un des deux principaux titres de gloire de l'auteur ; le jugement esthétique de Polenton — que l'on ne peut soupçonner de poursuivre des fins patriotiques à travers l'éloge de Boccace — semble concerner également l'*inventio* des œuvres en langue vulgaire.

¹⁵² XIV ix 13 : « Cernimus enim principes, et maximis occupatos rebus, quasi rerum natura docente, post regnorum suorum sublimes dispositiones in melius, ut fessas in nervum revocent vires, convocare, qui iocosis confabulationibus recreent animos fatigatos. Fabulis laborantibus sub pondere adversantis fortune non nunquam solamen inpensum est, quod apud Lucium Apuleium cernitur. Quem penes Carithes, generosa virgo, infortunio suo apud predones captiva, captivitatem suam deplorans, ab ancilla fabule Psycis lepiditate paululum refocillata est. » (« Quand les princes sont pris par d'importantes affaires et qu'ils ont décidé de grandes mesures pour améliorer leur royaume, voulant redonner du nerf à leurs forces épuisées, à croire que la nature le leur enseigne, ils font venir des gens qui par leurs joyeuses fabulations refont leur âme épuisée. A ceux qui peinent sous le poids de l'adversité, les fables apportent parfois de la consolation, comme on le voit chez Apulée : on y lit que Carithée, une vierge généreuse, qui avait été capturée pour son malheur par des brigands et qui pleurait sa captivité, fut quelque peu réconfortée par la fable de Psyché qu'une vieille femme lui raconta plaisamment. »)

Face à l'inclusion de la *Divine Comédie*, la marginalisation du *Décameron* nous semble fonction d'une certaine idéologie de la littérature dont la *Généalogie* donne une idée : au début de sa Vie de Dante, Leonardo Bruni critique vertement un ouvrage qu'il présente comme traitant uniquement d'amour, une œuvre trop légère et trop complaisante — dépourvue de cette tension éthique au gré de laquelle la littérature humaniste propose modèles et héros. Ces réserves morales, qui rejoignent en partie celles qui animent la lettre de Boccace à Mainardo Cavalcanti, sont de nature à reléguer le *Décameron* à une zone marginale de la littérature humaniste — mais pas à l'en exclure complètement, comme le montrent en premier lieu les traductions réalisées par des humanistes au cours du siècle, que nous examinerons dans le chapitre II.

Il s'agit bien de traductions, non d'emprunts d'une matière, de personnages, de motifs : si dans le contexte du bilinguisme du XV^e siècle, ces versions latines supposent une volonté de corriger Boccace, elles témoignent aussi du magistère rhétorique exercé par ses nouvelles : même filtré à travers l'imitation des auteurs de l'Antiquité latine, le *Décameron* constitue un modèle d'écriture narrative.

Chapitre II.

La pratique.

Promotion culturelle et acclimatation du genre : les versions latines de nouvelles isolées du *Décameron*

Le terme d'acclimatation nous semble pouvoir rendre compte assez bien du processus de traduction d'une langue à l'autre. Cette notion de botanique en souligne deux aspects particuliers, à savoir : 1) l'étrangeté du texte à la culture-cible, dont par définition il n'émane pas ; 2) la génération de légères modifications cosmétiques et physiologiques dans le texte acclimaté.

Concernant les versions latines de nouvelles de Boccace réalisées par des humanistes, le premier chapitre de cette partie renseigne abondamment sur le premier point — la perception par les humanistes de l'extériorité ou, dans le meilleur des cas, de la marginalité du *Décameron* par rapport à leur idéal culturel.

Ce second chapitre a pour objet les modifications auxquelles les traducteurs humanistes du XV^e siècle soumettent le *Décameron* : langue, sélection des récits, écarts par rapport au texte-source, nous renseignent quant aux conceptions du genre nouvelle des différents auteurs. Si toutes les versions décameroniennes dont il est question oscillent entre traduction « fidèle » et réécriture, et que le plus haut degré de « liberté » de certaines (X 10 par Pétrarque, IV 1 par Beroaldo l'Ancien) leur a valu d'être qualifiées de réécritures, aucune n'est seulement et « librement » inspirée des nouvelles de Boccace.

C'est à l'une des plus illustres figures de l'humanisme et sans conteste à l'intellectuel le plus reconnu de son temps — François Pétrarque — que l'on doit d'avoir inauguré cette saison de traductions humanistes de nouvelles isolées du *Décameron*. Certaines de ces versions latines se sont perdues : l'existence de celles de Pier Paolo Vergerio ne nous est

connue qu'indirectement¹. La plus ancienne après la version de Pétrarque, la traduction de la *Déc.* I 1 par Antonio Loschi, remonte aux dernières décennies du XIV^e siècle². Considérant les versions postérieures jusqu'à celles d'Olimpia Morata et d'Antonio Paganuto, c'est-à-dire en plein XVI^e siècle, D. Pirovano souligne la diversité d'expériences réalisées dans des contextes culturels différents et avec des préoccupations littéraires variées ; il met l'accent aussi sur les disparités quant à la diffusion de ces traductions : ces éléments mettent en garde contre de trop schématiques généralisations³ et incitent à la précaution quant à l'éventuelle émergence d'une ligne historique.

A. La *De insigni obedientia et fide uxoria* de Pétrarque

1. Constitution du *corpus* épistolaire grisélien

L'ensemble des quatre lettres qui composent le dix-septième et dernier livre des *Seniles*, s'articule autour de la traduction par Pétrarque de la nouvelle X 10 du *Décameron*. G. Albanese a établi la datation et la chronologie de la composition de ce *corpus* épistolaire : nous reprenons ici ses conclusions⁴.

La version latine de la nouvelle de Griselda, réalisée par Pétrarque en 1373, est contenue dans la *Sen.* XVII 3. Le récit est précédé d'une introduction dans laquelle le traducteur expose les motivations à l'origine de son travail. Cette lettre est envoyée à Boccace en avril 1373, avec la *Sen.* XVII 2 (« De non interrompendo per etatem studio ») : celle-ci est la réponse à une lettre dans laquelle Boccace invitait son ami à abandonner des études épuisantes pour sa santé, et que le destinataire reçut dans le courant de l'hiver 1372-1373.

¹ Dans une lettre de 1509, Giovanni Andrea Favonio Vergerio écrit à Scipione Forteguerra (Carteromaco) que son aïeul avait traduit plusieurs nouvelles de Boccace (W. L. GRANT, « European Vernacular Works in Latin Translation », in *Studies in the Renaissance*, I, 1954, p. 120-156, p. 123 et n. 23).

² Le catalogue le plus récent (qui inclut trente-huit traductions latines et trente-et-une versions vernaculaires) se trouve dans M. PARMA, « Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari », in *Studi sul Boccaccio*, XXXI, 2003, p. 203-270.

³ D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio (Dec. VI 9 e VII 7) tradotte in latino da Francesco Pandolfini », in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXV (1998), fasc. 572, p. 556-576, p. 557.

⁴ G. ALBANESE, « La novella di Griselda : *De insigni obedientia et fide uxoria* », in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, M. Guglielminetti (dir.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, *Addenda*, p. XIX-XLIX, p. XIX-XXII.

Introduit par un billet d'accompagnement (*Sen.* XVII 1) qui permet de reconstituer la genèse de la séquence épistolaire, cet envoi n'est pas arrivé à destination.

En juin 1374, après quelques retouches à sa version latine de la nouvelle, Pétrarque renvoie à Boccace les trois lettres perdues en chemin : il joint au *corpus* la *Sen.* XVII 4, qui constitue un commentaire ultérieur au récit, à distance d'un an. La lettre que Boccace adresse à Francesco da Brossano les premiers jours de novembre 1374, relative aux dispositions à prendre après la mort de Pétrarque (advenue en juillet), révèle que le deuxième envoi non plus n'était pas arrivé à son destinataire, à qui son existence n'était connue que par le truchement de Luigi Marsili (Ep. XXIV, 41-42) :

Preterea, summopere cupio, si commodo tuo fieri potest, [...] copiam ultime fabularum mearum quam suo dictatu decoraverat. Misit tamen ipse ambas has, ut frater Loisius noster de ordine Heremitarum asserit, verum desidia portitorum in itinere periere [...].⁵

Dans la tradition manuscrite, la typologie la plus répandue (qui sera d'ailleurs reprise dans l'*editio princeps*, sortie à Cologne vers 1469 des presses du typographe Ulrich Zell) est la présence isolée de la *Sen.* XVII 3, sans la *Sen.* XVII 4⁶. Néanmoins, l'adoption par les émules de Pétrarque du modèle de la nouvelle inscrite dans un cadre comportant préface *et* postface, témoigne d'un fort effet codifiant (probablement pas intentionnel) de la typologie épistolaire lancée par ce premier traducteur humaniste.

Par rapport à l'hypotexte décaméronien, la forme épistolaire qui accompagne l'isolement d'une ou deux nouvelles, redéfinit les modalités de la dépendance du récit par rapport au discours — laquelle demeure un trait caractéristique de ce genre apparenté à l'*exemplum* des prédicateurs. A cet égard, quelques remarques préliminaires s'imposent.

Il est bien connu que la correspondance de Pétrarque ne se présente pas comme un simple recueil chronologique de lettres, mais qu'elle a au contraire été l'objet au cours de nombreuses années d'un profond travail de retouche et d'organisation, réalisé par Pétrarque

⁵ G. BOCCACCIO, *Epistole*, G. Auzzas (éd.), in *Tutte le opere*, Vittore Branca (éd.), Milan, Mondadori, vol. V, t. I, 1992, p. 493-856, p. 734-737 : « De plus, je désire ardemment, si cela ne te dérange pas, [...] un exemplaire de mes histoires qu'il avait ornées de ses mots. En effet, les deux qu'il avait lui-même envoyées (comme l'assure frère Luigi de l'ordre des Ermites) ont été perdues en chemin à cause de la négligence des messagers. » Selon P.G. Ricci (G. BOCCACCIO, *Epistole*, P. G. Ricci (éd.), Milan-Naples, 1965, p. 1255-1256), Boccace aurait connu l'existence de la traduction pétrarquienne de la nouvelle X 10 par la *Sen.* XVII 4.

⁶ G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della Griselda », in *Quaderni petrarcheschi*, IX-X (1992-1993), p. 571-627, voir en particulier n. 3 p. 572.

lui-même, puis par des membres de son cénacle. L'ensemble de cette correspondance qui ordonne les fragments en une œuvre organique, a bien entendu vocation à dépasser le circuit qui relie destinataire et premiers destinataires des lettres, mais « [...] l'effet qu'exerce sans doute [la] prescience [de leur publication à venir] sur leur rédaction n'entame pas leur caractère privé [...] »⁷. Lorsque le *corpus* épistolaire griseldien sera entre les mains des héritiers culturels de Pétrarque, c'est comme « par dessus de l'épaule de Boccace »⁸ qu'ils le liront, au gré d'une ambiguïté fondamentale entre la première destination privée et la destination aléatoire propre aux œuvres littéraires⁹. La tradition imprimée a d'ailleurs rendu compte de cette singularité : la nouvelle a joui des honneurs de l'imprimerie avant le recueil des Lettres de la vieillesse (1501-1503), et son autonomie a été « ratifiée » par l'édition de Bâle des œuvres complètes de 1554 : la nouvelle y est détachée du recueil et enregistrée sous le titre forgé par Pétrarque — *De insigni obedientia et fide uxoria* — parmi les traités en latin¹⁰.

La préface et la postface contenues dans les *Sen.* XVII 3-4, retracent la genèse du projet de traduction, en évoquent les modalités, traitent de la première réception de ce récit, dont elles donnent en outre une clé de lecture.

2. Le *Décameron* vu à travers le prisme de l'éthique pétrarquienne

La *Sen.* XVII 3 apporte une pièce essentielle au tableau de l'appréciation du *Décameron* par la culture humaniste, dont elle constitue le premier moment : d'une part, la traduction latine de la nouvelle de Griselda engage le processus de l'écriture novellistique chez les humanistes ; d'autre part, le *corpus* épistolaire présente également une appréciation globale du *Décameron* par le « père » de cette culture. De plus, la version latine et ce jugement nuancé ont en partie déterminé la réception ultérieure de l'œuvre que nous avons évoquée dans le chapitre précédent.

⁷ G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 374.

⁸ *Ibid.*, p. 374.

⁹ A. Viala (*La culture littéraire*, Paris, PUF, 2009, p. 41-42) désigne la « destination aléatoire » comme une des trois propriétés du texte littéraire. La désignation par un auteur, dans une zone du texte tenant lieu de préface, d'un public particulier — ou particulièrement visé — (par exemple, les femmes dans le *Décameron*, ou encore les jeunes gens, dans l'*Historia de duobus amantibus* de Piccolomini), n'invalide pas cette assertion.

¹⁰ G. ALBANESE, « Fortuna umanistica », cit., p. 574 ; EAD., « La novella di Griselda », cit., p. XXII ; voir aussi V. BRANCA, « Origine e fortuna europea della Griselda », cit. p. 345.

Librum tuum, quem nostro materno eloquio, ut opinor, olim iuvenis edidisti, nescio quidem unde vel qualiter ad me delatum vidi. Nam, si dicam legi, mentiar : siquidem ispe magnus valde, ut ad vulgus et soluta scriptus oraisone, et occupatio mea maior, et tempus angustum erat [...].¹¹

Les motifs qui ont détourné Pétrarque de la lecture de l'œuvre reprennent largement les affirmations avancées dans les parties discursives du *Décameron* par l'auteur lui-même pour postuler le caractère humble d'un ouvrage auquel il serait folie de sacrifier des activités plus importantes : la longueur et la légèreté des récits excluent du public les plus affairés et les plus graves¹². On a retrouvé cette idée aussi dans la lettre de 1373 à Mainardo Cavalcanti. En revanche, dans ces années 1373-1374, Boccace et Pétrarque semblent avoir une idée sensiblement différente du public auquel le *Décameron* peut ou devrait s'adresser. Comme on l'a vu, il semble que Boccace ait voulu exercer un contrôle sur la diffusion de l'ouvrage, et ait désiré exclure les lecteurs les moins performants. A l'inverse, Pétrarque pense que cette œuvre est destinée au vulgaire, c'est-à-dire au peuple dans son caractère ordinaire et médiocre (voir *Fam.* X 4). Afin de mieux comprendre cette position, il faudra l'inscrire dans le cadre de l'appréciation pétrarquienne de la littérature vernaculaire en général.

2.1. Pétrarque et la littérature en langue vulgaire

Ecco quei che le carte empion di sogni :
Lancilotto, Tristano e gli altri erranti,

¹¹ Pour les *Sen.* XVII 3 et 4 et leur traduction française, nous citons l'édition suivante : H. LAMARQUE, « Pétrarque. *De oboedientia et fide uxoria*, in *Seniles*, (XVII, 3), 1373 », in *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, vol. I (« Prose et poésie »), J.-L. Nardone et H. Lamarque (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 59-103. « On m'a fait parvenir ton livre, une œuvre de jeunesse, je crois, écrite dans notre langue maternelle ; par quel intermédiaire ? Comment ? Je ne sais, mais je l'ai bien eu sous les yeux. Car si je disais 'je l'ai lu', je mentirais : c'est un fort gros volume, de la prose, destinée à un public populaire, et surtout j'avais une masse de travail considérable et peu de temps devant moi. » (p. 66-67).

¹² *Déc.* Concl. 20 : « [...] chi ha altra cosa da fare, follia fa a queste leggere [...]. » (« [...] pour qui a autre chose à faire, c'est une folie de les lire [...]. »)

Ove conven che 'l vulgo errante agogni.¹³

Le déclassement de la littérature chevaleresque contenue dans le *Triomphe de l'Amour* (III v. 79-81) est bien connue, à l'instar de la hiérarchie officiellement régulatrice des lectures de Pétrarque indiquée dans la *Fam.* XXII 2 : d'un côté une lecture-rumination, réservée aux textes classiques les plus aimés et les plus nourrissants ; de l'autre la lecture cursive à laquelle doivent prétendre les textes en langue vulgaire et les textes latins non-classiques. Quant à ces derniers, les notes en marge des manuscrits de Pétrarque témoignent en réalité d'une étude approfondie : plus que de rendre compte de pratiques culturelles personnelles, il s'agit d'indiquer fermement un programme culturel. Pour aller au-delà de la forte dimension idéologique des déclarations de la *Fam.* XXII 2, il faut lire d'autres lettres, dans lesquelles Pétrarque traite précisément des principaux auteurs en langue vulgaire.

La réticence de Pétrarque à faire l'éloge de Dante est bien connue. Dans une lettre adressée à Boccace suite à l'envoi d'un manuscrit de la *Comédie* accompagné du poème *Ytalie iam certus honos*, et qui semble être aussi une réponse au *Trattatello*¹⁴, Pétrarque entreprend de se défendre contre des accusations dont il aurait été la cible à cause de son présumé dédain de Dante (*Fam.* XXI 15). Il y fait l'éloge de l'homme, à qui il est lié pour des raisons familiales : exilé en même temps que le père et le grand-père de François, Dante était l'ami de ces deux hommes, dont il partageait l'intelligence et les orientations culturelles. Pétrarque célèbre surtout la ténacité de Dante : malgré les obstacles qui se sont dressés sur sa route, il n'a jamais abandonné l'écriture de la *Comédie*, ce qui est rare, particulièrement chez les poètes, dont le travail « musical » nécessite une tranquillité particulière. On peut penser que Pétrarque subit ici l'influence du *Trattatello*, où l'héroïsme de Dante naît de sa détermination : elle l'empêche de céder devant les *impedimenta* qui menacent de l'éloigner de la poésie. L'éloge de l'homme est contrebalancé par les lourdes réserves qui marquent l'appréciation de l'œuvre. Le jugement de Pétrarque est assez ambigu, par exemple lorsqu'il affirme que Dante, en se montrant supérieur dans ses œuvres en italien, a été « quelque peu

¹³ « Vois tous ceux dont els exploits fabuleux remplissent tant de livres : Lancelot, Tristan et les autres chevaliers errants qui font l'admiration de la foule. » A défaut de disposer d'une version récente, nous citons la vieille traduction de F. Brisset (PETRARQUE, *Canzones, Triomphes et Poésies diverses*, traduction, introduction et notes de F. Brisset, Paris, Perrin, 1903, p. 177). Pour le texte original, nous citons F. PETRARCA, *Triumpho*, V. Pacca (éd.), in *Opere italiane*, M. Santagata (dir.), Milan, Mondadori, 1997.

¹⁴ L. BATTAGLIA-RICCI, « Boccaccio », in *SLI II*, p. 855.

inférieur à lui-même », mais que cela est à son honneur. Néanmoins, c'est à Dante que revient sans conteste la palme de l'éloquence en langue vulgaire : c'est là une idée que l'on retrouve dans la *Sen.*, V 2, adressée au même destinataire en 1364 ; dans cette lettre, Pétrarque évoque Dante comme « notre guide dans le style vulgaire » (§ 15 : « ille nostri eloquii dux vulgaris »).

Les deux lettres situent la poésie vulgaire dans l'itinéraire intellectuel de Pétrarque, et par rapport à son projet culturel. Remarquons que François mentionne toujours ses poèmes en langue vulgaire comme un travail de jeunesse (voir par exemple la *Fam.* XXII 10 ; il y a bien sûr un décalage entre ces déclarations « officielles » et sa pratique effective). La *Sen.* V 2 établit le mythe de la conversion de Pétrarque aux lettres latines (§ 24-25). La *Fam.* XXI 15 présente cette conversion comme un dépassement de l'expérience poétique de Dante : l'art auquel celui-ci a consacré tous ses efforts, François ne l'a cultivé que dans sa prime jeunesse ; ce qu'il a considéré comme l'expression la plus noble, n'a été qu'un jeu et un exercice de l'esprit pour Pétrarque. Alors que la lettre sur Dante contient une dévalorisation de la poésie vulgaire, la *Sen.* V 2 éclaire les potentialités expressives et esthétiques d'un idiome vernaculaire que moult écrivains ont saccagé et que peu ont réellement cultivé. Le jeune Pétrarque aurait d'abord décidé de se consacrer totalement à ce *stilus*, auquel il aurait sans aucun doute apporté une contribution décisive, eu égard à l'exigüité de sa tradition (§ 23). Mais le jeune poète se serait ravisé, et aurait renoncé à un projet grandiose en langue vulgaire pour se consacrer à la poésie latine, qui représente « un autre chemin [...] plus droit et plus élevé » (§ 25). L'allusion à cette œuvre mystérieuse divise la critique¹⁵. Quel que soit l'ouvrage en question, il est certain que Pétrarque présente son expérience comme un dépassement de Dante : pour lui, la poésie vulgaire aurait été un préliminaire.

Pétrarque insiste sur un motif particulier de sa conversion à la littérature latine, relatif à la culture contemporaine (*Fam.* XXI 15 ; *Sen.* V 2 §24-25) : il pointe le problème de la réception des œuvres vulgaires culturellement les plus exigeantes. Ce problème est de nature socioculturelle. Selon Pétrarque, ce style de poésie ne trouve pas de public. Les belles-lettres en langue vulgaire sont destinées de fait aux *illitterati*¹⁶. Mais ce public *illiteratus* n'est pas

¹⁵ Voir PETRARQUE, *Lettres de la vieillesse*, t. II (Livres IV-VII), E. Nota (éd.), traduction de F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, L. Schebat, présentation, notices et notes de U. Dotti, traduites par F. La Brasca, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 532, n. 23. C'est toujours dans cette édition que nous citerons les *Seniles*.

¹⁶ Dans la lettre préface du recueil des *Familiares* (1350), Pétrarque évoque sa poésie lyrique en ces termes (*Fam.* I 1 § 6) : « [...] pars autem, mulcendis vulgi auribus intenta, suis et ipsa legibus utebatur. » (« [...] d'autres cependant, destinés à charmer les oreilles de la masse étaient soumis à leurs propres normes. ») Cette destination « populaire » des *Rerum vulgarium fragmenta* nous paraît des plus suspectes. Nous citons les

assez préparé, car il n'a pas de réelle culture littéraire : ces lecteurs sont incapables de pénétrer le sens profond des œuvres d'un Dante ou d'un Pétrarque comme d'en goûter pleinement l'esthétique (*Fam.* XXI 15). La faveur d'un public aussi rustre est sans valeur ; la foule déprécie par sa faveur les œuvres qu'elle voudrait célébrer, à l'instar de la *Comédie* ou des Rimes de Pétrarque ; François estime partager avec Virgile et Homère l'honneur du dédain populaire (*Ibid.*). C'est notamment pour soustraire ses œuvres aux lectures « fausses » de la foule ignorante que Pétrarque dit avoir abandonné la poésie vernaculaire au profit de l'écriture en latin. Ce schéma global de la réception des œuvres en vulgaire est une idée solide chez Pétrarque, puisqu'on la retrouve dans la *Sen.* V 2. Pétrarque entend dire que Boccace aurait détruit ses poèmes lyriques : il estime que le motif de ce geste doit être la volonté de « soustraire à un siècle vain et prétentieux [...] la possibilité d'émettre un jugement sur [son] talent » (§ 22). Une comparaison avec un personnage antique magnifie l'acte imaginé de Boccace¹⁷.

Le récit exemplaire de la conversion de Pétrarque est une dénonciation de la culture contemporaine et un plaidoyer pour les lettres latines, seules capables de renouveler la culture. La *Sen.* V 2 comporte en effet une longue dénonciation de l'état de délabrement de celle-ci (§ 26-37) ; les jongleurs qui récitent publiquement les vers des poètes pour de l'argent sont une des cibles privilégiées de Pétrarque (§ 3-5, § 24). Le thème satirique de ces mercenaires des lettres dépourvus de vraie culture, dans les bouches de qui « les mots ne [sont] pas récités mais déchirés » (§ 24), appartient aussi à la *Fam.* XXI 15 ; nous ne mettons pas en doute le fondement historique des accusations de Pétrarque, mais il nous semble aussi être en présence d'un élément topique. En effet, dans son échange avec Bellino Bissolo concernant les poèmes de style élevé, Lovato Lovati avait déploré le fait qu'un jongleur déformait une chanson de geste : après avoir entendu un poème vulgaire ainsi maltraité, Lovato avait décidé de composer une histoire d'Iseut en hexamètres latins¹⁸.

Aux yeux de Pétrarque, la prose comme le vers latins sont plus nobles que la poésie vernaculaire (*Sen.* V 2, 23 : « altior »). Néanmoins, cette dernière n'est pas sans valeur, même

Familiars dans cette édition : PETRARQUE, *Lettres familières*, t. I (Livres I-III),), traduction de A. Longpré, introduction et notes de U. Dotti (traduites par F. La Brasca, Les Belles Lettres, 2002).

¹⁷ § 22 : « [...] utque olim Virginius ferro natam, sic te igne pulchras inventiones, quasi animi tui prolem, turpi ludibrio liberasse. » (« [...] tel Virginius qui, jadis, de son épée sauva sa fille d'une moquerie honteuse, tu as délivré par le feu tes belles créations, comme s'il s'agissait de la descendance de ton esprit. ») U. Dotti explique que « Lucius Virginius [...] tua sa fille pour la soustraire à la convoitise du *decemvir* Appius » (n. 21 p. 532).

¹⁸ C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », cit., p. 999.

pour la postérité¹⁹. Mais pour des raisons en partie seulement liées à sa réception, la meilleure poésie vernaculaire ne saurait être, au mieux, qu'une étape sur le chemin d'une culture accomplie, davantage irriguée par les lettres classiques et écrite en latin. Ses propres poèmes lyriques sont des œuvres secondaires²⁰. Pour l'auteur de ces lettres qui doivent contribuer à la biographie idéale de Pétrarque — comme pour le poète du *Chansonnier* (voir *RVF I*) —, il importe d'assigner ces Rimes à une période révolue, quitte à passer sous silence les retouches et le travail d'organisation qui occupe encore leur auteur. Comme on le sait, les œuvres en langue vulgaire ne sont pas mentionnées dans la *Posteritati*, qui est une sorte de testament culturel de Pétrarque. Son appréciation nuancée de la littérature vulgaire est cohérente avec la pratique de Pétrarque : si son rapport avec les Anciens est de l'ordre de l'imitation, en revanche Pétrarque tend à entretenir avec les poètes modernes plutôt un rapport d'émulation²¹.

2.2. Exaltation sélective

Dans la hiérarchie des *stili* littéraires, le *Décameron*, ouvrage en prose, semble relever d'une espèce plus humble que la poésie lyrique en langue vernaculaire de Boccace : les vers (« carmen ») sont plus nobles (« nobilius »), écrit Pétrarque à son frère Gherardo en 1349. Dans cette lettre, la *Fam. X 4*²², il traite de littérature latine, mais la considération pour les Rimes de Boccace exprimée dans la *Sen. V 2* d'une part, et l'« ignorance voulue » du *Décameron* affichée dans la *Sen. XVII 3* d'autre part, suggèrent que la supériorité des formes métriques vaut également dans le système de la littérature vernaculaire.

¹⁹ *Sen. V 2 § 8* : « [...] incensisque omnibus [...] teque simul et posteros tuorum huius generis fructu operum spoliasses [...] » (« [...] tu les brûlas toutes, te privant de la sorte, toi et la postérité, de la moisson de tes travaux poétiques [...] »)

²⁰ *Sen. V 2 § 25* : « [...] quamvis sparsa illa et brevia iuvenilia atque vulgaria iam, ut dixi, non mea amplius sed vulgi potius facta essent, maiora ne lanient providebo. » (« [...] bien que ces pièces de jeunesse en langue vulgaire, courtes et fragmentaires, ne soient plus miennes désormais, comme je l'ai dit, mais plutôt en possession de la foule, je veillerai à ce qu'on ne mette pas en lambeaux mes œuvres plus importantes. »)

²¹ G. ALBANESE, « La novella di Griselda », cit., p. XL.

²² On peut lire cette lettre dans PETRARQUE, *Lettres familières (Rerum familiarum)*, Tome III (Livres VIII-XI), traduction d'A. Longpré, notices et notes de U. Dotti, Frank La Brasca et Alain Philippe Segonds (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2003 ; on peut lire la *Fam. X 4* p. 280-296. Le passage en question correspond au § 9.

C'est V. Branca qui a qualifié par l'expression « *voluta ignoranza* » l'attitude de Pétrarque à l'égard du *Décameron*²³. Selon ce critique, le livre de nouvelles aurait été connu de lui dès 1351, et la prétendue découverte de 1373 ne serait qu'affectation ; mais il s'agit seulement de conjectures, dont on ne trouve d'ailleurs pas de trace dans un ouvrage aussi richement documenté que la biographie de Pétrarque par E. H. Wilkins²⁴. Il ne demeure pas moins que l'auteur souligne le fait qu'il n'a pas recherché personnellement cet ouvrage — signe non équivoque de l'étrangeté du *Décameron* à son idéal culturel.

Pétrarque évoque une lecture cursive de l'ouvrage²⁵, qui ne lui permet pas d'émettre un jugement définitif sur toutes ses parties²⁶. V. Branca a montré que, pour la *Sen. XVII 3*, il s'était inspiré d'une lettre de Sénèque à Lucilius (*Ad Lucilium XLVI*)²⁷ : après avoir accusé réception d'une copie d'une œuvre de son ami, Sénèque dit l'avoir lue superficiellement, entraîné par le plaisir qu'il tirait de sa lecture ; il loue sans réserve le style et le sujet choisi, et promet de revenir dans le futur sur cette œuvre, après l'avoir relue dans un moment de plus grande disponibilité : pour l'heure, son jugement n'est pas plus arrêté que s'il avait entendu lire l'ouvrage. Le jugement de Pétrarque sur le *Décameron* est certes plus réservé, mais le parallèle avec Sénèque permet de mieux comprendre le type de lecture auquel la *Sen. XVII 3*

²³ V. BRANCA, « Tradizione medievale », in ID., *Boccaccio medievale*, Florence, Sansoni, 1975⁴, p. 3-30, p. 7. Dans ce même article, V. Branca a souligné que l'on ne peut expliquer les réserves de Pétrarque à l'égard du *Décameron* simplement par l'option vernaculaire, en raison précisément de son intérêt pour la poésie en langue vulgaire de Boccace.

²⁴ Pour la conjecture de V. Branca, voir « Tradizione medievale », cit., p. 7. Malgré l'absence de preuves objectives dans le dossier, certains critiques adoptent l'intuition de V. Branca (voir par exemple G. RUNCHINA, « Francesco Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoria*, in *Seniles* (XVII, 3 e 4) », in *La Storia di Griselda*, textes rassemblés par J.-L. Nardone, « Collection de l'E.C.R.I.T. », V, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 29-69. Selon E. H. Wilkins (*Vita del Petrarca*, R. Ceserani (trad.), Milan, Feltrinelli, 1964, p. 305), Pétrarque dut recevoir la copie du *Décameron* début 1373.

²⁵ « Excucurri eum, et festini viatoris in morem, hinc atque hinc circumspiciens, nec subsistens.[...] At quod fere accidit eo more currentibus, curiosius aliquanto quam cetera libri principium finemque perspexi. » (p. 66-67 : « Je l'ai parcouru en jetant un coup d'œil sur tel ou tel passage comme un voyageur pressé, sans m'y appesantir. [...] Mais, comme c'est généralement le cas dans une lecture cursive de ce genre, j'ai examiné le début et la fin du livre avec un peu plus d'attention que le reste [...]. »)

²⁶ « [...] pia et gravia deprehendi, de quibus tamen diffinitive quid iudicem non habeo, ut qui nusquam totus inheserim [...]. » (p. 66-67 : « [...] j'en ai relevé qui ont de la morale et du sérieux, sur lesquels je n'ai pourtant pas de jugement définitif, puisque je ne me suis arrêté vraiment sur aucun passage. »)

²⁷ V. BRANCA, « Per il testo del *Decameron* — La prima diffusione del *Decameron* », in *Studi di filologia italiana*, VIII, 1950, p. 29-143, p. 57 (les p. 54-61 sont consacrées à la *De insigni obedientia*).

fait référence : celle-ci n'est pas approfondie et le texte n'est pas objet de méditation (à l'exception, nous le verrons, de la nouvelle X 10). L'image du voyageur dont le regard tend à glisser sur une contrée parcourue en toute hâte, rappelle d'ailleurs celle de la traversée sans halte du pays étranger que représentent les littératures de l'ère romane dans la *Fam.* XII 2.

Outre les remarques portant sur la nouvelle de Griselda, les observations générales de Pétrarque concernent l'évocation de la peste, la défense de l'ouvrage par l'auteur (*Déc.* IV Introduction ; Conclusion de l'auteur), la matière érotique, la variété des registres.

Evoquant les attaques dont le *Décameron* a été la cible, il exalte, à travers l'image naturaliste (mais aux échos bibliques) du berger chassant les loups qui menacent son troupeau, l'éloquence du défenseur de l'œuvre²⁸ ; nous pensons que c'est là une manière pour Pétrarque de rapprocher l'ouvrage de sa propre expérience de poète vernaculaire. François écrit aussi avoir particulièrement apprécié l'évocation de la peste : c'est encore l'orateur, mais aussi l'historiographe qu'il exalte en premier lieu²⁹.

Quant aux nouvelles, Pétrarque expose d'abord quelques réserves, relatives à la matière érotique et à la variété des registres :

[...] si quid lascivie liberioris occurreret, excusabat etas tunc tua dum id scriberes, stilus, ydioma, ipsa quoque rerum levitas et eorum qui lecturi talia videbantur. Refert enim largiter quibus scribas, morumque varietate stili varietas excusatur.³⁰

²⁸ « Animedverti alicubi librum ipsum canum dentibus lacessitum, tuo tamen baculo egregie tuaque voce defensum. Nec miratus sum ; nam et vires ingenii tui novi, et scio expertus esse hominum genus et insolens et ignavum, qui, quidquid ipsi vel nolunt vel nesciunt vel non possunt, in aliis reprehendunt, ad hoc unum docti et arguti, sed elingues ad reliquia. » (p. 66-67 : « [...] j'ai remarqué qu'à certains endroits le livre avait été mis en pièces par les crocs des chiens, mais que tu l'avais parfaitement défendu du bâton et de la voix, comme tu sais le faire. Et cela ne m'a pas étonné, car j'ai appris à connaître la force de ton talent et je sais par expérience qu'il y a une catégorie de prétentieux et de paresseux qui critiquent chez les autres tout ce qu'ils ne veulent pas, ne savent pas ou ne peuvent pas faire eux-mêmes. Ils ont pour cela seulement du savoir et de l'éloquence, mais pour le reste ils n'ont plus de langue. »)

²⁹ « Quorum in altero patrie nostre statum, illius scilicet pestilentissimi temporis, quod pre omnibus nostra etas lugubre ac miserum mundo vidit, meo quidem iudicio *et narrasti proprie et magnifice deplorasti.* » (p. 66-67 : « [...] pour commencer tu as raconté comme il fallait, tu as déploré superbement, à mon avis, l'état de notre patrie à cette époque désastreuse, la plus déplorable, la plus malheureuse, nous le savons, que notre génération ait jamais connue. »)

³⁰ p. 66-67 : « [...] si je tombais sur des passages d'une grivoiserie particulièrement osée, ce qui les excusait, c'étaient l'âge que tu avais au moment de la rédaction, le style, l'idiome, la frivolité aussi du sujet et du public apparemment intéressé par de telles lectures. »

G. Albanese a souligné la richesse de la notion médiévale de *stilus* mobilisée ici par Pétrarque : elle englobe en un tout cohérent une langue, une matière, un public privilégié, et encore l'âge de l'auteur³¹. Inspiré à cet égard de la *Divine comédie*, le *Décameron* accueille une variété de registres qui l'assimile au genre de la *comoedia* tel que l'interprètent les poétiques médiévales : la *comoedia*, écrit Jean de Salisbury, traite de la vie des hommes sur terre, caractérisée par son immense diversité, qui s'exprime dans les registres tragique et comique³². Pétrarque prend acte de cette variété reflétant l'intention de décrire le monde, et prend ses distances en opérant en son sein une « sélection » :

Inter multa sane iocosa et levia, quedam pia et gravia deprehendi [...].³³

Au contraire des récits « enjoués et légers », sans nul doute plus récréatifs, les nouvelles graves peuvent correspondre aux canons de l'éthique littéraire d'une écriture de la maturité. On a vu qu'eu égard à sa propre expérience, Pétrarque considère les *stili* vulgaire et latin comme les moments se succédant pour faire de l'existence du lettré un parcours ascensionnel : de la littérature vulgaire de la jeunesse aux lettres latines de l'âge adulte (voir la *Sen. V 2*). Les besoins intellectuels et les devoirs moraux de la maturité éloignent le poète du *stilus comicus* du jeune âge. En revanche, il y a dans le *Décameron* des récits plus sérieux et profonds, qui à la condition de recevoir une forme latine, sont dignes d'appartenir pleinement à la littérature la plus riche et la plus noble, et d'être ainsi destinés par la traduction aux lecteurs culturellement les plus exigeants. C'est le cas, nous le verrons en détail, de la nouvelle X 10.

2.3. La représentation du nouveau public de la nouvelle

Auparavant, notons que lorsque Pétrarque salue l'évocation de la peste, il ne mentionne pas son accouplement inédit avec le motif courtois, cher à Boccace, des jeunes gens se racontant des histoires dans un jardin³⁴. Cette « représentation symbolique de l'acte

³¹ G. ALBANESE, « La novella di Griselda », cit., p. XL.

³² Voir *Policraticus* III 8, cité dans G. ALBANESE, « Fortuna umanistica... », cit., n. 12 p. 576.

³³ p. 66-67 : « [...] au milieu d'une foule de sujets plaisants et légers j'en ai relevé qui ont de la morale et du sérieux [...] »

³⁴ Voir L. BATTAGLIA-RICCI, « Giovanni Boccaccio », in *SLI II*, p. 801-804.

même de la communication littéraire et de sa réception »³⁵ est absente des *Sen.* XVII 3-4. L'écriture de fiction ne se présente plus comme l'enregistrement de performances réelles. Si la traduction latine, réalisée en vue d'une circulation très vaste auprès d'un public nouveau, renvoie à une circulation écrite de la nouvelle, les *Sen.* XVII 3-4 représentent néanmoins la communication littéraire comme demeurant assez solidement liée à la dimension de l'oralité caractéristique du genre et mise en scène à travers la fiction de la *brigata*.

Pétrarque dit avoir découvert l'histoire de Griselda plusieurs années auparavant à travers un récit oral. L'ayant ensuite lue dans le *Décameron*, c'est d'abord le même type de circulation qu'il envisage et entend renouveler en apprenant par cœur le récit de Boccace : il désire pouvoir le raconter à ses amis, lorsque cette histoire tombera à propos dans la conversation. Un trait caractéristique du genre apparenté à l'*exemplum* est ici pointé : à savoir, la dépendance du récit vis-à-vis du discours. Par ailleurs, le désir de mémoriser la *Déc.* X 10 révèle une admiration profonde pour le style vulgaire de Boccace, particulièrement dans le registre élevé.

Dans ses deux lettres, Pétrarque évoque la toute première réception de la *De insigni obedientia*, au sein du petit groupe amical que rassemblent autour de sa personne les mêmes intérêts humanistes. C'est un succès :

Que licet a multis et laudata et expetita fuerit [...].³⁶

Dans la *Sen.* XVII 4, Pétrarque raconte les effets qu'a suscités la lecture de la nouvelle par deux amis communs. Fortement ému par le récit, le premier personnage, un Padouan, est forcé d'interrompre sa lecture : un autre lecteur prend le relais. Quelques temps plus tard, un autre personnage, véronais, lit la nouvelle de fond en comble sans manifester d'émotion particulière, puis met cette absence de réaction affective sur le compte du caractère peu vraisemblable du récit. Une remarque s'impose, relative aux modes de lecture. La lecture du Véronais peut être individuelle et silencieuse ; en revanche, il est plus naturel de penser que la lecture interrompue par le Padouan et reprise par un autre ami, se fait à voix haute pour un groupe formé au minimum des deux personnages mentionnés et de Pétrarque, mais qui pourrait aussi comprendre un nombre plus important d'auditeurs. Dans le cas du lecteur véronais, la lecture ouvre une discussion sur l'authenticité des faits racontés. On peut dire que,

³⁵ *Ibid.*, p. 795.

³⁶ p. 68-69 : « Bien des gens l'ont réclamée et louée [...]. »

globalement, la lecture narrative garde un caractère convivial, puisqu'elle se déroule entre amis et se prolonge par une conversation. Mais des devisants de la *brigata* aux lettrés du cercle de Pétrarque, le public de la nouvelle mis en scène dans les marges du récit a changé de coordonnées culturelles, et les personnages littéraires ont été remplacés par des « personnages réels » connus du destinataire et du destinataire. En outre, comme l'a souligné G. Albanese, l'objet de la discussion se déplace : du récit à la poétique du récit³⁷. Les jeunes gens de la *brigata* devisaient sur les nouvelles comme sur des faits avérés ; pour les lettrés des *Sen. XVII* 3-4, interroger le récit revient toujours à interroger le monde, mais on inaugure un questionnement préalable sur le rapport entre le récit et le réel. Il est remarquable aussi que la teneur de la conversation soit réglée par un critère relevant de la vie sociale :

Hiis tunc ego nil respondi ne rem a iocis amicable colloqui festa dulcedine ad acrimoniam disceptationis adducerem.³⁸

L'échange amical qui suit la lecture n'est pas un travail d'exégèse ou un débat d'idées, il demeure au contraire dans une « superficialité » avenante : la conversation est réglée par la recherche d'une sociabilité amène, qui anticipe celle qui régira les dialogues de la Renaissance, mais rappelle aussi, bien entendu, l'amabilité régulatrice des échanges au sein des *brigata* du *Décameron* ou encore du *Filocolo*.

Au sujet de l'identité des amis lecteurs de la *Sen. XVII* 4, la critique a avancé les noms de divers humanistes appartenant au cercle padouan des admirateurs de Pétrarque³⁹. Plusieurs chercheurs actuels voient plutôt en eux des figures symboliques, et interprètent ce récit relatif

³⁷ G. ALBANESE, « Da Petrarca a Piccolomini : Codificazione della novella umanistica », in *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura umanistica dal Medioevo al Rinascimento*, Actes du Colloque de Pise (26-28 octobre 1998), G. Albanese, L. Battaglia-Ricci, R. Bessi (dir.), Rome, Salerno, 2000, p. 257-308, p. 262.

³⁸ p. 98-99 : « Je ne leur ai alors rien répondu, de peur de faire passer le débat de l'amusement et du charme festif d'une conversation entre amis à l'âpreté d'une discussion [...]. »

³⁹ Notamment, V. Branca (« Origini e fortuna europea della Griselda », in *Boccaccio medievale*, cit., p. 342-348, p. 344) a identifié cet « ami commun véronais » comme étant Gasparo Scuro de' Broaspini (sur ses rapports avec Pétrarque, dont il fut un des copistes, voir E. RAGNI, « Broaspini, Gasparo Scuro de' », in *DBI*, vol. XIV, 1972). Les deux autres personnages mentionnés dans la *Sen. XVII* 4 seraient les Padouans Giovanni Dondi dall'Orologio (1330 ca.- 1388 ; les *Sen. XII* 1-2 lui sont adressées ; sur ses rapports avec Pétrarque et l'humanisme, voir T. PESENTI, « Dondi dall'Orologio, Giovanni », in *DBI*, vol. 41, 1992) et Lombardo della Seta (? - 1390), disciple à qui Pétrarque léga sa bibliothèque.

à la circulation de la nouvelle comme une fiction composée par Pétrarque pour introduire une réflexion métalittéraire sur la nature et les fonctions de la nouvelle⁴⁰.

Le premier moment insiste sur l'émotion que suscite le récit, et un commentaire de l'auteur loue la sensibilité (*humanitas*) du premier lecteur⁴¹ : contrairement au lecteur véronais, il reconnaît l'humanité accomplie de Griselda et vibre à l'unisson de la nouvelle. En revanche, le Véronais, comme on l'a vu inaccessible au récit de fiction, ne participe pas affectivement à l'histoire de Griselda. Dans son discours, il fait de la vraisemblance des faits la condition *sine qua non* du mouere. S'il refuse à la nouvelle la dignité de l'Histoire, c'est au gré d'une vision pessimiste de l'humanité, qu'il pense incapable d'un tel oubli de soi. Pétrarque riposte en assimilant Griselda à une série d'exemples antiques, dont le degré extrême d'héroïsme pourrait mettre en doute l'authenticité, et dont François soutient au contraire la vérité :

Quid est nam exempli gratia qui non Curium [= Curtium, selon Martellotti] ex nostris et Mutium et Decios, ex externis autem Codrum et Philenes fratres, vel quoniam de feminis sermo erat, quis vel Portiam vel Hipsicratheam vel Alcestum et harum similes non fabulas fictas putet ? Atqui historie vere sunt.⁴²

En amont et en aval de l'écriture, c'est-à-dire au premier auteur (Boccace) et aux premiers lecteurs, un discours différent est tenu. Dans la « préface » de la nouvelle (*Sen. XVII 3*), et au début de la *Sen. XVII 4*, Pétrarque avait en effet évoqué sa propre incertitude quant au genre du récit :

⁴⁰ G. ALBANESE, « La novella di Griselda », cit., p. XXXVI.

⁴¹ p. 97 : « Quod accidens quorsum alii traherent incertum habeo ; ego in optimam partem traxi mitissimumque viri animum intellexi : vere enim homo humanior quem ego quidem noverim nullus est. » (« Dans quel sens d'autres interpréteraient-ils cet incident ? je me le demande, mais, pour ma part, je l'ai interprété très positivement et j'ai compris l'exceptionnelle douceur de son âme. Car à ma connaissance, il n'y a vraiment pas d'homme plus sensible. »

⁴² p. 99-100 : « Et ne considère-t-on pas comme personnages de fiction, par exemple chez nous, Curius, Mucius et les Decius, à l'étranger Codrus et les frères Philènes ou, puisqu'il était question de femmes, Porcia, Hipsicratea ou Alceste et leurs semblables ? » Et pourtant ce sont des histoires authentiques. » Au sujet des comportements héroïques de ces personnages, voir la note 17 de l'édition bilingue présentée par H. Lamarque.

Quisquis ex me queret an hec vera sint, hoc *an historiam scripserim an fabulam* respondebo illud Crispi : « Fides penes auctorem — meum scilicet Iohannem — sit ». ⁴³

Nescio *an res ueras an fictas* que iam non *historie sed fabelle* sunt [...]. [...] et dicam tibi quid de *hac historia, quam fabulam dixisse malim*, mihi contigerit. ⁴⁴

Le traducteur se dérobe, dans ce qui ressemble fort à un hommage à la Conclusion de l'auteur du *Décameron* et qui ménage une marge d'incertitude — de flou — quant à l'authenticité des faits. Tout de même, il indique qu'à son avis, il s'agirait plutôt d'une œuvre d'imagination. Au vrai, Pétrarque semble moins intéressé qu'il n'y paraît à première vue par la nature (avérée ou fictionnelle) des événements. Il semble penser plutôt qu'il nous revient de nous hausser à la hauteur de ces exemples héroïques, à la faveur d'une grande foi en l'Homme qui rend possible l'adhésion à l'authenticité postulée des *exempla* : l'accent est mis sur l'utilité pratique de la nouvelle.

On a vu comment Pétrarque met en scène la lecture « conviviale » *in praesentia*, substituant au cadre gothique de la *brigata* une représentation humanistique de la communication littéraire. Ce nouveau circuit de la nouvelle, qui rassemble dans une certaine intimité des hommes liés par des intérêts et des idéaux culturels communs, est avant tout celui de l'épître adressée à l'ami savant (ici, Boccace).

L'isolement d'une seule nouvelle élimine logiquement le récit-cadre : la nouvelle est ainsi libérée des pressions auxquelles la soumettent l'architecture globale du *Décameron* et les discours des devisants.

La délégation de la parole conteuse, dans le *Décameron*, contribue à garantir formellement l'absence de responsabilité morale de l'auteur quant à la réception, et l'autonomie de la littérature par rapport à la morale. Au contraire, dans l'écriture épistolaire (privée de surcroît), l'auteur et l'homme tendent à se confondre : par le caractère éminemment personnel de la lettre, Pétrarque situe sa nouvelle aux antipodes du dispositif décaméronien, où la structure de l'œuvre met les récits à distance de Boccace. Mais dans ce qui semble être

⁴³ p. 68-69 : « A tous ceux qui me demanderont si ces faits sont authentiques, c'est-à-dire si j'ai écrit une histoire ou un conte, je répondrai par ce mot de Salluste : c'est à l'auteur, à savoir mon ami Jean, qu'en incombe la responsabilité. »

⁴⁴ p. 96-97 : « Je ne sais si ce sont des faits authentiques ou imaginaires ; ce n'est plus une histoire mais un petit conte [...]. [...] je te dirai ce qui m'est arrivé au sujet de cette histoire que je préférerais appeler 'conte' [...]. »

un clin d'œil à la Conclusion de l'auteur, une autre distance est créée entre la nouvelle et le traducteur :

[...] nescio an res veras an fictas [...], res tuae et a te scriptae erant, quamvis [...] fidem rerum penes auctorem, hoc est penes te, sim praefatus.⁴⁵

3. Pétrarque interprète de la Déc. X 10

Pétrarque souligne la singularité de cette nouvelle, sans préciser la nature des éléments qui la distinguent des autres récits du *Décameron*⁴⁶. Selon lui, la position de la X 10 dans le livre met en valeur son originalité, et révèle l'importance particulière que cette nouvelle avait pour son auteur. Cette place est en effet celle que la rhétorique attribue aux éléments les plus importants⁴⁷ — pour sa part, Pétrarque clôt par le *corpus* grisélien l'ensemble de sa correspondance. En opposant cette nouvelle conclusive à l'évocation de la peste, il « souligne [en outre] la lumière d'espérance que diffuse une histoire comme celle de Griselda »⁴⁸.

Contrairement à ce que Pétrarque a écrit de l'ensemble du *Décameron*, cette histoire mérite que l'on suspende d'autres activités :

⁴⁵ « Je ne sais si ce sont des faits authentiques ou imaginaires [...], c'était ton sujet et [...] il avait été traité par toi. Bien que [...] j'aie indiqué dans mon préambule que le crédit accordé au sujet dépendrait de l'auteur, c'est-à-dire de toi [...]. » (p. 96-97).

⁴⁶ p. 66-67 : « In altero autem ystoriam ultimam et *multis precedencium longe dissimilem* posuisti [...]. » (« A l'autre bout tu as placé une histoire fort différente de bien des précédentes [...]. ») Il est peu probable que Pétrarque fasse ici référence aux versions de l'histoire antérieures à la nouvelle de Boccace.

⁴⁷ « [...] tibi usque adeo placuisse perpenderem ut vulgari eam stilo tuo censueris non indignam et fine operis, ubi rhetorum disciplina validiora quolibet collocari iubet. » (p. 68-69 : « [...] elle t'avait tellement plu, je le voyais bien, que tu ne l'avais pas jugée indigne d'être rédigée dans la langue vulgaire que tu as adoptée, ni de figurer à la fin de l'œuvre où les principes rhétoriques veulent que l'on place tout ce qu'il y a de plus fort. »)

⁴⁸ G. RUNCHINA, « Francesco Petrarca, *De insigni* ... », cit., p. 33. Dans cette perspective, on comprend que la féroce *Déc. X 10* semble « douce, suave, agréable » à Pétrarque (« *dulcis* » ; nous citons les traductions du dictionnaire de F. Gaffiot).

Itaque die quodam, *inter varios cogitatus animum more solito discerpentes, et illis et michi, ut sic dixerim, iratus, vale omnibus ad tempus dicto, calamum arripiens, ystoriam ipsam tuam scribere sum aggressus [...]*.⁴⁹

Le charme de cette nouvelle — souligné à diverses reprises et que la traduction aura pour but de faire partager aux étrangers — lui confère en outre une vertu apaisante et peut-être consolatoire qui n'est pas sans rappeler la première fonction du *Décameron* (Prol. 9-13) :

[...] ystoriam [...] posuisti, que ita michi placuit meque detinuit ut, inter tot curas que pene mei ipsius immemorem me fecere, illum memorie mandare voluerim, *ut et ipse eam animo quociens vellem non sine voluptate repeterem, et amicis ut fit confabulantibus renarrarem [...]*.⁵⁰

3.1. Traduction : diffusion et promotion culturelle

Dans l'intention de Pétrarque, la traduction latine devait assurer une diffusion hors d'Italie⁵¹ — ce qu'elle fit en effet : sa version de la *Déc. X 10* sera lue dans toutes les régions d'Europe, par les lettrés humanistes, mais pas seulement⁵². Les centaines de *codices* qui

⁴⁹ p. 68-69 : « C'est pourquoi un jour, au milieu de toutes les pensées variées qui se partageaient mon esprit comme à l'accoutumée, agacé, pour ainsi dire, par elles et par moi-même, je leur dis momentanément adieu et saisissant ma plume j'entrepris la rédaction de ton propre conte [...]. »

⁵⁰ p. 66-69 : « [...] tu as placé une histoire [...] [qui] m'a tellement plu, tellement intéressé qu'au milieu de tant de soucis qui m'ont presque fait perdre la notion de ma propre personne, je décidai de l'apprendre par cœur ; je voulais, quand j'en aurais envie, me la rappeler à moi-même pour mon plaisir et la raconter, comme on le fait, dans une conversation avec mes amis [...]. »

⁵¹ p. 68-69 : « [...] interloquendum cogitatio supervenit, fieri posse ut nostri etiam sermonis ignaros tam dulcis historia delectaret [...]. » (« [...] une idée me traversa l'esprit : il n'était pas impossible que des gens ignorants de notre langue prissent plaisir à une histoire si attendrissante [...]. »)

⁵² *La Diffusione dei temi e degli intrecci narrativi : il caso Griselda*, Actes du colloque de L'Aquila, 3-4 décembre 1986, R. Morabito (dir.), L'Aquila, Japadre, 1988 ((publication dans la revue *Diffrazioni* du département de cultures comparées de l'Université de L'Aquila) ; *La Storia di Griselda in Europa*, Actes du colloque « Modi dell'intertestualità : la storia di Griselda in Europa », L'Aquila, 12-14 mai 1988, R. Morabito (dir.), L'Aquila-Rome, Japadre, 1990 ; R. MORABITO, « Griselda tra *exemplum* e *esempio* », in *Traité de savoir-vivre italiens (I trattati di saper-vivere in Italia)*, A. Montandon (dir.), Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993, p. 25-43 ; G. ALBANESE, « Fortuna

transmettent la *De insigni obedientia*, ses traductions vernaculaires, ses adaptations théâtrales et une vaste fortune iconographique⁵³ témoignent de l'extraordinaire succès de l'histoire de Griselda en aval du *Décameron*. A cet égard, il importe de souligner que la version latine, en France notamment, a été connue avant la nouvelle de Boccace, et que, hors d'Italie, elle a supplanté cette dernière : les « arbres généalogiques » qui schématisent les rapports de descendance des différentes versions de l'histoire de Griselda du XIV^e au XVIII^e siècle, montrent que, hors de la péninsule, le modèle dominant (direct ou indirect) est la *De insigni obedientia*, tandis que les versions rédigées en Italie dépendent en majorité de la *Déc. X*⁵⁴.

Le latin de Pétrarque [...] ne manque pas de charme : sobre et ferme dans le « discours » du récit, plus ample et bien articulé dans les discours, capable de vivacité et de simplicité dans le dialogue, il sait unir la familiarité du mouvement à l'allure inspirée d'une cadence finale. [...] Il n'hésite pas à emprunter à tous les siècles de la latinité, et son lexique alors peut aller de Plaute à la Vulgate.⁵⁵

La translation dans ce latin à sa manière nouveau — instrument diligent entre les mains de son inventeur — ennoblit la nouvelle vernaculaire de Boccace en la signalant à l'attention et en la proposant à l'admiration d'un public nouveau : elle constitue en elle-même une promotion culturelle. Mais l'inscription de l'histoire de Griselda dans la culture de l'élite intellectuelle européenne ne se limite pas à cette prestigieuse opération linguistique, aussi

umanistica della Griselda », cit. ; *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, vol. I, cit. ; *La Storia di Griselda*, cit..

⁵³ M. PARMA, « Fortuna spicciolata del *Dec* fra Tre e Quattrocento », in *Studi sul Boccaccio*, XXXI, 2003, p. 203-270 ; G. ALBANESE, « La novella di Griselda », cit., p. XXII ; G. ALBANESE, « Fra narrativa e rappresentazione teatrale », cit. ; V. BRANCA, « Origini e fortuna europea della Griselda », in ID., *Boccaccio medievale*, cit., p. 388-394 ; M. OLSEN, « Réception de la nouvelle de Griselda (*Décameron X 10*). Diffusion et transformations idéologiques », in *Etudes romanes de Lund*, XLV, 1988, p. 328-336 ; ID., « Les silences de Griselda », in *Mélanges d'Etudes médiévales offerts à Helge Nordahl à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Oslo, Solum, 1988, p. 129-141 ; ID., « Copista o creatore ? Giovanni Sercambi riscrive l'ultima novella del *Decameron* », in *Analecta romana instituti danici*, XVII-XVIII, 1989, p. 127-132 ; ID., « Griselda, fabula e ricezione », in *La Storia di Griselda in Europa*, R. Morabito (dir.), L'Aquila-Rome, Japadre, 1990, p. 253-264 ; ID., « L'Estoire de Griseldis : drame laïc », in *Samfundslitteratur Roskilde*, 2001, p. 99-106 ; ID., « La fortuna della *Griselda* in Danimarca », in *Letteratura italiana antica*, anno 8, 2007 (Dans la version numérique que nous avons consultée, les ne sont pas numérotées) ;

⁵⁴ R. MORABITO, « Griselda tra *exemplum* e *esempio* », cit., p. 26 et tav. I et II p. 42-43.

⁵⁵ H. LAMARQUE, « Pétrarque. *De oboedientia et fide uxoria*, in *Seniles*, [XVII, 3], 1373 », cit., p. 63.

profondes que soient ses implications socioculturelles. S'appuyant sur un précepte horatien, le traducteur nie s'être laissé trop lier par son amitié pour Boccace, et se défend de s'être laissé « hypnotiser » par le charme du texte source :

[...] egit me tui amor et historie. Ita tamen, ne Horacianum illud poetice artis obliviscerer :
« Nec verbum verbo curabis reddere fidus / interpres » [...].⁵⁶

Bien qu'il présente les transformations auxquelles il a soumis la *Déc.* X 10 comme étant d'ordre purement lexical, sa version relève en réalité d'une appropriation du texte consciente d'elle-même, manifestant une conception de la traduction comme hommage créatif et comme émulation.

3.2. Herméneutique pétrarquienne

François interprète la nouvelle comme un musicien une partition, mais aussi comme un commentateur un texte. En conclusion de la *Sen.* XVII 3, il éclaire en effet ses motivations de traducteur par sa propre interprétation de la nouvelle :

[...] non tam ideo ut matronas nostri temporis ad imitandam huius uxoris patientiam, que michi vix imitabilis videtur, quam ut legentes ad imitandam saltem femine constantiam excitarem, ut quod hec viro suo prestitit, hoc prestare Deo nostro audeant [...]. Abunde ego constantibus viris ascripserim, quisquis is fuerit, qui pro Deo suo sine murmure patiat quod pro suo mortali coniuge rusticana hec muliericula passa est.⁵⁷

⁵⁶ p. 68-69 : « [...] j'ai été amené à l'accomplir par affection pour toi et par goût pour cette histoire ; je n'en ai pas pour autant oublié ce vers de l'*Art poétique* d'Horace :

'Tu ne t'astreindras pas à traduire servilement en rendant / Mot pour mot.' »

Pour un relevé complet des transformations que Pétrarque fait subir à la *Déc.* X 10, voir l'ouvrage (encore incontournable quant à la diffusion en France de l'histoire de Griselda) d'E. Golenistcheff-Koutouzoff : *L'histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècles*, Paris, Droz, 1933, p. 28-32.

⁵⁷ p. 94-97 : « [...] ce n'est pas tant pour inciter les dames de notre temps à imiter la patience de cette épouse, qui ne me semble guère imitable, que pour inciter les lecteurs à imiter au moins la fermeté d'âme de cette femme, afin que ce qu'elle a accordé à son mari, ils osent l'accorder à notre Dieu. [...] Pour moi, je n'hésiterais pas à mettre au nombre des hommes au cœur ferme celui, quel qu'il soit, qui souffrirait sans murmurer pour son Dieu ce que cette pauvre paysanne a souffert pour son époux mortel. »

Correspondant à une intention du traducteur, les significations du récit ne sont pas rapportées à une intention d'auteur (on peut d'ailleurs se demander à qui reviendrait la paternité d'une histoire dont Pétrarque atteste la diffusion en amont du *Décameron*⁵⁸). Le sens est ici l'affaire du lecteur (existe-t-il d'ailleurs lecteur plus attentif que le traducteur ?).

C'est un sens tropologique (c'est-à-dire moral) du récit que Pétrarque souligne ; cette interprétation passe par l'exposition d'un sens « allégorique ». Cette dernière expression fait référence aux quatre sens traditionnels de l'écriture ; si l'on se réfère au contraire de façon rigoureuse à la terminologie contemporaine, la lecture de Pétrarque ne relève pas de l'allégorie, mais de la métaphore⁵⁹. Le passage du sens littéral (dont la dimension pédagogique est niée au nom du caractère exceptionnel de l'exemple du personnage Griselda) à ce second sens, ne repose pas en effet sur une correspondance point par point, plus ou moins mécanique, des divers éléments du récit, mais sur la simple homologie de la soumission de l'humble paysanne à la volonté du marquis de Saluces avec la soumission parfaite que Dieu peut attendre des âmes des Fidèles. Le glissement du sens littéral vers ce sens figuré, repose sur des éléments épars que Pétrarque ne détaille pas, à l'exception de l'élément principal : l'exemplaire soumission qui élève de l'humble condition initiale à la plus haute dignité. Le traducteur tire aussi un sens anagogique du récit :

[...] qui, licet — ut Iacobus ait Apostolus — intentator sit malorum et ipse neminem temptet, probat tamen et sepe nos multis ac gravibus flagellis exerceri sinit, non ut animum nostrum sciat, quem scivit ante quam crearemur, sed ut nobis nostra fragilitas notis ac domesticis indiciis innotescat.⁶⁰

Cette brève leçon de spiritualité qui s'appuie sur le Nouveau Testament, souligne la singularité des intentions divines dans les épreuves auxquelles l'âme chrétienne est soumise,

⁵⁸ p. 68-69 : « [...] cum et michi semper ante multos annos audita placuisset [...]. » (« [...] elle m'avait toujours plu quand je l'avais entendu raconter bien des années auparavant [...]. »)

⁵⁹ Le *Gradus* (B. DUPRIEZ, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, éditions 10/18, 1984, *ad vocem* « allégorie ») donne de l'allégorie la définition suivante : « Image littéraire dont le phore est appliqué au thème, non globalement comme dans la métaphore ou la comparaison figurative, mais élément par élément, ou du moins avec personnification. »

⁶⁰ p. 94-97 : « Bien qu'il n'éprouve pas par le mal, comme le dit l'apôtre Jacques, et que lui-même n'éprouve personne, il nous met pourtant à l'épreuve et permet souvent que nous soyons tourmentés de mille coups de fouet cruels, non pas pour connaître notre âme, qu'il connaissait avant que nous n'ayons été créés, mais pour que notre fragilité soit connue de nous à des indices clairs et familiers. »

et dont le personnage de Gualtieri ne saurait refléter, de façon « décalée », que quelques aspects (voir *infra*). Bien entendu, la lecture de la *Déc.* X 10 à la quadruple lunette originellement réservée aux Saintes Ecritures, correspond à un ennoblissement herméneutique de ce récit.

En outre, il y a probablement, à l'origine de cette lecture spirituelle d'un texte profane traitant du mariage, une influence dantesque. Nous pensons aux évocations par Dante du don de Marcia à Hortensius par Caton d'Utique⁶¹. Le *Banquet* (IV xxviii 13-19) propose une interprétation allégorique (au sens moderne) de l'histoire : le retour de Marcia auprès de son premier mari Caton signifie le retour de l'âme à Dieu à la fin de la vie.

3.3. Un *exemplum* chrétien

3.3.1. Littérature héroïque

Comme on l'a vu, la *Sen.* XVII 3 rend compte de la variété des registres et des motifs, caractéristique du genre nouvelle comme l'attestent les recueils anciens⁶², et qui dans le *Décameron* semble dépendre de « la volonté de refléter l'infinie variété de l'existence des hommes, et de ses multiples 'couleurs', sans écarter aucune potentialité, ni dans la direction du sublime ni dans celle de l'abject, ni dans celle du comique, ni dans celle du tragique [...]. »⁶³ Ce projet « descriptif », propre au *stilus comicus*, ne correspond pas à l'idéal littéraire de Pétrarque, qui propose pour sa part *une* nouvelle exemplaire.

Comme il l'a souligné, suivant les règles de la rhétorique, l'emplacement de la nouvelle de Griselda au sein du *Décameron* est le plus prestigieux. Il s'agit aussi de la dernière nouvelle de la dernière journée, consacrée, précisément à des récits exemplaires.

De surcroît, la succession des récits au sein de la dixième journée est régie par la volonté de proposer des exemples toujours plus sublimes. La présence et la position de la

⁶¹ Cette anecdote est racontée par Plutarque (*Vie de Caton le Jeune*, 25 : nous nous référons à l'édition suivante : PLUTARQUE, *Vies*, t. X, texte, traduction et notes de R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1976) et par Lucain (*Pharsale* II 324-353 : nous nous référons à l'édition suivante : LUCAIN, *La Guerre civile*, t. I, texte et traduction de A. Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, 1967).

⁶² L. BATTAGLIA-RICCI, *Boccace*, Rome, Salerno, 2000, p. 162-163.

⁶³ *Ibid.*, p. 163.

nouvelle de Griselda dans ce *crescendo* de splendeur, pose de sérieux problèmes critiques que ne suffit pas à expliquer la dialectique décaméronienne entre la règle et l'exception, la norme et l'extravagance — dialectique dont le devisant Dioneo (qui est justement le narrateur de la X 10), par le biais de son esprit sarcastique mais surtout de son fameux « privilège », est un élément-clef. Ces problèmes, toutefois, ne concernent pas le traducteur de la seule *Déc. X 10*, car une fois isolée, cette nouvelle est libérée des pressions exercées par son contexte.

Aussi diverses que nombreuses, les lectures (versions latines ou vernaculaires, ou encore littérature critique) de l'histoire de Griselda en aval du *Décaméron* témoignent d'autres ambiguïtés du récit de Boccace. Dans un article partant de ce constat, M. Olsen interprète ces ambiguïtés selon les schèmes de l'esthétique de la réception de l'école de Constance. La notion-clef, forgée par W. Iser, est alors celle des « blancs du texte ». Dans ces silences ou « vides » du récit s'intensifie l'activité subjective de l'imagination du lecteur, car ce dernier se représente librement ce que la structure du récit omet⁶⁴. Certains blancs de la *Déc. X 10*, précise M. Olsen, sont idéologiquement neutres, comme la couleur des yeux de Griselda ; d'autres déterminent l'incertitude des lecteurs quant au système d'idées et de valeurs qui sous-tend la narration.

Dans les marges de la *Déc. X 10*, les comportements des deux personnages principaux sont l'objet de jugements opposés de la part des membres de la *brigata* :

La novella di Dioneo era finita, e assai le donne, *chi d'una parte e chi d'altra tirando, chi biasimando una cosa, un'altra intorno a essa lodandone*, n'avevan favellato [...].⁶⁵

L'auteur rend compte sommairement des réactions divergentes que suscite cette dernière nouvelle. En rabattant ce récit sur un plan extrêmement trivial qui contraste du tout au tout avec ce qui précède, le commentaire final de Dioneo contredit la conclusion du récit, dans laquelle la communauté reconnaissait la sagesse de Gualtieri et surtout de Griselda⁶⁶. Ce

⁶⁴ M. OLSEN, « Griselda, fabula e ricezione », cit. ; W. ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, E. Sznycer (trad.), Wavre, Mardaga, 1985 (*Der Akt des Lesens*, Munich, W. Fink Verlag, 1976).

⁶⁵ *Déc. X* Concl. 1 : « La nouvelle de Dioneo était finie et les dames en avaient beaucoup discuté, qui tirant d'un côté et qui de l'autre, qui blâmant une chose et qui la louant [...]. »

⁶⁶ *Déc. X* 66-69 : « [...] e savissimo reputaron Gualtieri, come che troppo reputassero agre e intollerabili l'esperienze prese della sua donna, e sopra tutti savissima tenner Griselda. [...] Che si potrà dir qui ? [...] Al quale [= Gualtieri] non sarebbe forse stato male investito d'essersi imbattuto a una che quando, fuor di casa, l'avesse fuori in camiscia cacciata, s'avesse sì a un altro fatto scuotere il pillicione che riuscito ne fosse una bella roba. » (« On estima que Gualtieri avait agi très sagement, bien qu'on trouva trop amères et intolérables les

décalage et les désaccords qui caractérisent la réception de la nouvelle par la *brigata*, mettent en lumière le vide le plus idéologiquement plein de ce récit : à savoir les motivations profondes de Gualtieri, les raisons de sa cruauté envers sa femme et le sens de la réaction de Griselda⁶⁷. Nous verrons que la *De insigni obedientia* tend à combler ce vide en justifiant les actions des personnages, dont l'auteur sonde fréquemment la *psyché* : il apparaîtra que certains traits propres à la version pétrarquienne renvoient ainsi à la volonté de privilégier une lecture « allégorique » par rapport au sens littéral, ou anticipent la lecture anagogique de Pétrarque. On peut déjà anticiper que cette réécriture de la *Déc.* X 10 rapporte la nouvelle à un type de narration brève dont provient le genre et avec lequel il entretient des rapports assez constants et complexes : à savoir, l'*exemplum* spirituel qui anime les sermons. La *De insigni obedientia* réalise deux fonctions pédagogiques propres à ce genre : elle illustre par la narration des réflexions théologiques abstraites (sens anagogique) et elle propose un modèle à admirer et à imiter (sens tropologique ou moral).

On a vu que Pétrarque associe Griselda à une série d'exemples héroïques antiques (*Sen.* XVII 4), qui sont tous tirés des *Faits et dits mémorables* de Valère Maxime. Placée sur un pied d'égalité avec les figures classiques de l'abstinence et de la continence, de la piété filiale et de la patience, du courage et de l'amour conjugal⁶⁸, Griselda entre au panthéon des héros célébrés par Pétrarque : la nouvelle est rapprochée de cette littérature héroïque qui a une importance non négligeable dans l'ensemble des œuvres pétrarquiennes (nous pensons aux

épreuves auxquelles il avait soumis sa femme, et surtout on considéra que Griselda s'était montrée d'une parfaite sagesse. [...] Que dira-t-on de cela [...] ? Peut-être celui-ci [= Gualtieri] aurait-il mérité de tomber sur une femme qui, étant chassée en chemise, se serait fait secouer le poil par un autre, et cela aurait été une bonne chose. » Peut-être devrait-on plutôt interpréter l'adverbe « troppo » (« troppo [...] agre e intollerabili ») comme synonyme de « molto » ; c'est souvent ce sens qu'il faut privilégier chez Boccace, et le propos gagnerait sans nul doute en cohérence.

⁶⁷ Boccace donne plusieurs motifs à l'origine du comportement de Gualtieri : le narrateur parle d'un désir bizarre (§27) ; le personnage affirme avoir maltraité Griselda pour lui apprendre à être une bonne épouse, donner une leçon à ses barons, et s'assurer sa propre tranquillité (§ 61). La traduction de Pétrarque remplace ces raisons par une autre (voir *infra*) : les motifs allégués par Boccace ne sont pas très convaincants.

⁶⁸ Nous faisons référence aux titres des chapitres concernés des *Faits et dits mémorables*. IV 3, 5 (Curius Dentatus), V 6, 2 (Mettius Curtius), III 3, 1 (Mucius Scaevola), V 6, 5-6 (les trois Decius Mus), V 6 (Codros et les frères Philènes), III 2, 15 (Porcia), IV 6 ext. 2 (Hypsicratia), IV 6, 1 (Alceste, épouse du roi Admète de Thessalie). Dans son poème épique (*Africa* III), Pétrarque avait déjà mentionné ces exemples héroïques (masculins) comme autant de titres de gloire de l'ancienne Rome. On peut lire une synthèse sur la fortune de Valère Maxime entre Moyen Âge et Renaissance dans VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, R. Faranda (dir.), Turin, UTET, 2009² (1971), p. 27-29.

Vies des *Hommes illustres* et au recueil inachevé des *Rerum memorandarum*, qui prenait précisément comme modèle les *Faits et dits mémorables*). On peut même considérer que Pétrarque situe Griselda dans une position de supériorité par rapport aux héros classiques de Valère Maxime — une idée fondamentale de l’humanisme chrétien est affirmée : les vertus antiques et chrétiennes sont conciliables, les héros chrétiens dépassent les héros de l’Antiquité par leur Foi en la divinité révélée.

3.3.2. Dénudement du filigrane religieux

La critique du XX^e siècle a montré que la *Déc. X 10* ne se refuse pas à une lecture « allégorique » et « religieuse », plus ou moins semblable à l’interprétation de Pétrarque. Des filigranes scripturaux et patristiques de la nouvelle de Boccace ont été mis en lumière par les spécialistes, dont certains ont interprété le personnage de Griselda comme une figure mariale ou christique⁶⁹. Les figures d’Abraham et de Job ont été reconnues comme deux autres modèles bibliques ayant informé le personnage de l’humble paysanne mise à l’épreuve par son époux⁷⁰. G. Barberi Squarotti a montré que si la *Déc. X 10* se prête à une interprétation « allégorique » spirituelle (qui a le mérite de résoudre bien des ambiguïtés), le récit est néanmoins caractérisé par la superposition de schèmes religieux, fabuleux et sociologiques : les interprétations de type pétrarquien sont dépassées par une lecture, précisément, sociologique⁷¹.

Quant à la *De insigni obedientia*, R. Bessi a montré qu’elle expose les filigranes religieux présents dans le texte-source, à travers « une sorte de dévoilement, de mise à nu de cette moelle que les replis de l’écorce laissent seulement entrevoir, et qui détermine [...] la substance même de l’interprétation et les modalités de l’innovation par rapport au texte de

⁶⁹ V. BRANCA, « Tradizione medievale », in ID., *Boccaccio medievale*, cit., p. 3-30, p. 17-18 ; ID., « Registri strutturali e stilistici », *Ibid.*, p. 86-133, p. 96-97 ; G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., X 10, 28 et n.6 p. 1239 ; § 31 et n. 6 p. 1240 ; § 44 et n. 1 p. 1243 ; § 51 et n. 1 p. 1245 ; n. 10 p. 1248 ; M. COTTINO-JONES, « Realtà e mito in *Griselda* », in *Problemi*, XI-XII (1968), p. 522-523 ; EAD., « *Fabula vs. Figura* : Another Interpretation of the *Griselda* Story », in *Italica*, L (1973), p. 38-52.

⁷⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., X 10, 44-45 et n. 4 et 8 p. 1243 ; R. BESSI, « La *Griselda* del Petrarca », in *La Novella italiana*. Actes du colloque de Caprarola (19-24 septembre 1988), Rome, Salerno, 1989, t. II, p. 711-726, en particulier p. 712-713 et p. 718-719.

⁷¹ G. BARBERI SQUAROTTI, « L’ambigua sociologia di *Griselda* », in *Il Potere della parola. Studi sul Decameron*, Naples, Federico & Ardia, 1993, p. 193-230 ; voir en particulier p. 204-207.

Boccace »⁷² — si bien que la version de Pétrarque tend à se configurer comme une glose à la nouvelle originale⁷³. Les thèmes principaux (l’humilité, l’obéissance, la patience, c’est-à-dire la capacité de supportation, de Griselda) sont développés à travers le recours aux Saintes Ecritures et aux œuvres de Saint Augustin⁷⁴. En particulier, les références au *Livre de Job* et à l’histoire d’Abraham sont clarifiées. Le titre de la nouvelle calque celui du chapitre de *La Cité de Dieu* consacré à Abraham (l. XIV 23) — *De oboedientia et fide Abrahae, qua per oblationem immolandi filii probatus est, et de morte Sarrae*⁷⁵. Des échos textuels du *Livre de Job* sont introduits dans la scène, fondamentale, de la répudiation. La *Déc.* X 10 (§ 45) présente un écho du *Livre de Job* (1, 20) ; Pétrarque souligne cet référence tenue en introduisant un écho lexical :

Nudus egressus sum [...] nudus revertar.⁷⁶

[...] di mente uscito non m’è che *ignuda m’aveste* ; e se voi giudicate onesto che quel corpo [...] sia da tutti veduto, io *me n’andrò ignuda* [...].⁷⁷

Nuda e domo patris egressa, nuda itidem revertar [...].⁷⁸

Ces citations ne représentent que « la partie émergée de l’iceberg » : R. Bessi a montré que la réécriture est très profondément nourrie de la réflexion spirituelle, augustinienne surtout, autour d’Abraham et de Job. Ces figures bibliques de l’obéissance pour le premier, de la patience pour le second, sont deux personnages liés, dans les Ecritures et dans la tradition théologique, à la question du sens des épreuves auxquelles sont soumis les croyants : c’est précisément le thème évoqué par Pétrarque à la fin de la *Sen.* XVII 3. Comme l’a souligné R. Bessi, la *De insigni obedientia* révèle que François envisage ce thème de la même manière

⁷² *Ibid.*, p. 719.

⁷³ *Ibid.*, p. 726.

⁷⁴ On connaît bien la vénération de cet auteur par Pétrarque, qui introduit d’ailleurs l’évêque d’Hippone, figure par excellence de la conversion, comme son propre interlocuteur dans le *Secretum*.

⁷⁵ R. BESSI, « La Griselda del Petrarca », cit., p. 714.

⁷⁶ « Nu je suis sorti [...] et nu j’y retournerai ! » (Nous citons *La Bible. Ancien Testament*, E. Dhorme (dir.), t.II, Paris, Gallimard, 1959.

⁷⁷ « [...] je n’ai pas oublié que *vous m’avez épousée toute nue*. Si vous jugez honnête que ce corps [...] soit exposé aux yeux de tous, *je m’en irai toute nue* [...]. »

⁷⁸ p. 88-89 : « *Partie nue* de la maison de mon père, *j’y retournerai tout aussi nue* [...]. »

que Saint Augustin, notamment en ce qui concerne la conciliation entre les épreuves auxquelles Dieu soumet les hommes, et sa prescience des âmes.

3.3.3. La transparence de l'âme

Comme si la perfection se manifestait mieux en pleine lumière, le traducteur éclaire la logique spirituelle qui sous-tend le comportement de Griselda. Le récit dévoile la vie intérieure de la figure exemplaire, à la fois à travers les commentaires du narrateur et le développement du discours direct. Les paroles de Griselda, rares et essentielles dans la *Déc. X* 10, réitèrent ici sans cesse et avec un zèle constant la soumission la plus absolue à la volonté du marquis :

[...] domandola se ella sempre, togliendola egli per moglie, s'ingegnerebbe di compiacergli e di niuna cosa che egli dicesse o facesse non turbarsi, e se elle sarebbe obediente e simili altre cosa assai, delle quali a tutte rispose di sì.⁷⁹

« [...] habeo ex te querere, ubi hoc peractum fuerit quod mox erit, an volenti animo parata sis ut de omnibus tecum michi conveniat, ita ut in nulla unquam re a mea voluntate dissentias, et quicquid tecum agere voluero sine ulla frontis aut verbi repugnantia te ex animo volente michi liceat. » Ad hec illa, miraculo rei tremens, « Ego, mi domine », inquit, « tanto honore me indignam scio ; at si voluntas tua sique sors mea est, nichil ego unquam sciens nedum faciam, sed etiam cogitabo, quod contra animum tuum sit ; nec tu aliquid facies, etsi me mori iusseris, quod moleste feram. »⁸⁰

Le quali parole udendo la donna, senza mutar viso o buon proponimento in alcun atto, disse :
« Signor mio, fa di me quello che tu credi che più tuo onore o consolazion sia, che io sarò di

⁷⁹ *Déc. X* 10, 18 : « Il lui demanda si elle s'efforcerait, lorsqu'il l'aurait prise pour épouse, de toujours lui plaire et accepterait tout ce qu'il dirait ou ferait, si elle serait obéissante et d'autres semblables choses, et à toutes elle répondit que oui. »

⁸⁰ p. 76-77 : « [...] je veux te poser une question : quand se sera accompli ce qui sera bientôt, es-tu sincèrement disposée à être d'accord avec moi sur tout, au point qu'il n'y ait jamais aucun sujet sur lequel tu sois d'un avis différent du mien, et de me laisser agir avec toi comme je le voudrai, avec une franche adhésion, sans sourciller ni protester ? » Tremblant devant cette situation inouïe, elle répondit : 'Je sais, mon seigneur, que je suis indigne d'un si grand honneur, mais si tels sont votre volonté et mon destin, non seulement je ne ferai jamais rien sciemment qui soit contraire à vos intentions, mais je n'en aurai même pas l'idée ; et, de votre côté, vous ne ferez rien qui me soit pénible, même si vous m'ordonniez de mourir.' »

tutto contenta, sì come colei che conosco che io sono da men di loro e che io non era degna di questo onore al quale tu per la tua cortesia mi recasti. »⁸¹

His auditis, nec verbo mota nec vultu, « Tu », inquit, « noster es dominus, et ego et hec parva filia tue sumus ; de rebus tuis igitur fac ut libet, nichil placere enim tibi potest quod michi discipliceat. Nichil penitus vel habere cupio vel amittere metuo nisi te ; hoc ipsa michi in medio cordis affixi, nunquam inde vel lapsu temporis vel morte vellendum. Omnia prius fieri possunt quam hic animus mutari. »⁸²

Les paroles de Giannucolo⁸³ anticipent celles de sa fille, amplifiant encore le caractère absolu de l'engagement de Griselda. A travers un procédé d'amplification par rapport au texte-source, le narrateur souligne le caractère exceptionnel de l'attitude de l'héroïne et notamment son apparente impassibilité, qu'il s'agit aussi d'expliquer — ce que le traducteur fait en s'appuyant sur les commentaires de Saint Augustin aux histoires de Job et d'Abraham⁸⁴. Les « explications » de l'attitude de Griselda confèrent une certaine profondeur psychologique et une certaine humanité au personnage :

[...] nisi eam nosset amantissimam filiorum, paulo minus suspicari posset hoc femineum robur quadam ab animi feritate procedere, sed cum suorum omnium valde, nullius erat amantior quam viri.⁸⁵

⁸¹ *Déc.* X 10, 28 : « A ce discours, la dame, sans laisser paraître sur son visage le moindre signe d'un changement de ses bonnes dispositions, répondit : 'Monseigneur, fais de moi ce que tu juges meilleur pour ton honneur et ta satisfaction ; je m'en réjouirai, car je sais que je suis bien inférieure à eux et que je n'étais pas digne du rang auquel tu m'as élevée par ta courtoisie. »

⁸² p. 80-81 : « A ces mots, sans laisser paraître d'émotion ni dans ses paroles ni dans sa physionomie, elle répondit : 'C'est vous notre maître et cette petite fille et moi sommes à vous ; agissez comme il vous plaît pour ce qui vous concerne, car rien de ce qui peut vous plaire ne saurait me déplaire. Il n'y a absolument rien que je désire avoir ou que je craigne de perdre si ce n'est vous : voilà bien ce que je me suis imprimé au fond du cœur et jamais ni le temps ni la mort ne pourront l'en arracher ; tout peut arriver sauf que je change de sentiment.' » On pourra encore comparer *Déc.* X 10, 30-33 avec la scène (inédite) des p. 84-85, et *Déc.* X 10, 51 avec p. 91.

⁸³ p. 76-77 : « 'Nichil [...] aut velle debeo aut nolle nisi quod placitum tibi sit, quo dominus meus es.' » (« ' Il est de mon devoir de ne vouloir ou de ne refuser que ce que vous avez décidé, vous qui êtes mon maître.' »).

⁸⁴ R. BESSI, « La *Griselda* del Petrarca », cit., p. 719-720 : la réminiscence concerne l'exemple suivant.

⁸⁵ p. 84-87 : « [...] s'il ne l'avait pas connue comme la plus aimante des mères, il aurait pu moins soupçonner que cette force d'âme chez cette femme avait pour origine des sentiments barbares, mais elle avait alors pour son mari plus d'affection que pour tous les siens. »

Que fama cum ad Griseldis notitiam pervenisset, tristis, ut puto, sed, ut que semel de se suisque de sortibus statuisset, inconcussa constitit, expectans quid de se ille decerneret cui se et sua cuncta subiecerat.⁸⁶

Pétrarque perce le masque des apparences pour nous montrer leur conformité à l'esprit profond de Griselda : celle-ci incarne le triomphe serein de la détermination sur le déchirement :

Mansit illa cum patre paucos dies equanimitate et humilitate mirabili, ita ut nullum in ea signum animi tristioris, nullum vestigium fortune prosperioris extaret, quippe cum in mediis opibus inops semper spiritu vixisset atque humilis.⁸⁷

La « psychologisation » du personnage a une dimension pédagogique et édifiante pour les lecteurs, mais elle possède aussi une valeur esthétique et rhétorique. Le mystère de sa *psyché* dévoilé, Griselda coïncide parfaitement avec les vertus qu'elle incarne par ses actes, mais aussi par ses paroles, comme Gualtieri le reconnaît. Comparant la *Déc.* X 10 à la *De insigni obedientia*, la critique a souvent parlé de dramatisation et de « rhétorisation » pour rendre compte du développement du style direct, qui se substitue au discours indirect de la *Déc.* X 10⁸⁸, et se déploie en des répliques particulièrement longues et élaborées. A travers une expression qui conserve l'élégance mais pas la sobriété et le caractère essentiel de la *Déc.* X 10, Griselda exprime toujours son humilité et sa dignité — ce second point a été depuis longtemps relevé par la critique, au sujet surtout du discours « de la chemise » qui précède la répudiation. C'est par cette parole exprimant avec art le zèle le plus extraordinaire, que le personnage atteint, paradoxalement peut-être, le registre du sublime : d'une façon plus évidente encore que chez Boccace, c'est à travers la splendeur d'un discours qui éclaire ses actes que le personnage se manifeste comme héroïne de la patience.

Cette « rhétorisation » n'investit pas seulement les discours de Griselda, particulièrement chargés idéologiquement : le premier moment de la nouvelle, où Gualtieri

⁸⁶ p. 86-87 : « Griseldis ayant eu connaissance de ce bruit, avec tristesse, je pense, mais comme quelqu'un qui avait sur elle-même et sur son sort arrêté sa décision, resta imperturbable, attendant ce que déciderait son mari ; elle s'était entièrement assujettie à sa volonté, elle comme ses intérêts personnels. »

⁸⁷ p. 90-91 : « Elle resta quelques jours auprès de son père avec une sérénité et une modestie admirables, de sorte que n'apparaissait en elle aucun signe de tristesse particulière, aucune trace d'un sort plus favorable, car au milieu des richesses elle avait toujours vécu pauvre et humble en pensée. »

⁸⁸ Comparer par exemple *Déc.* X 10, 5-8 et *De insigni obedientia*, p. 70-73.

est confronté au mécontentement de ses sujets, se déploie dans la *De insigni obediencia* en un dialogue bien élaboré rhétoriquement entre le marquis et un représentant de la population assez éloquent pour convaincre son seigneur de prendre femme (p. 70-73). Du reste, la dimension rhétorique était déjà une caractéristique de la dixième journée du *Décameron*.

3.3.4. Réalisme et « allégorie »

L'interprétation spirituelle de Pétrarque oriente puissamment la nouvelle pour en faire un *exemplum* ; ainsi en réduit-elle le caractère énigmatique. Cependant, l'histoire de Griselda conserve d'épaisses zones d'ombre, qui se condensent autour du personnage du marquis. En face de l'incarnation plutôt monolithique de la fidélité absolue, Gualtieri se présente en effet comme un personnage ambivalent.

Les lecteurs de la *De insigni obediencia* ont remarqué que Pétrarque veut « humaniser » cet instigateur des souffrances de Griselda. Sous le calame du traducteur, en effet, la cruauté du marquis s'émousse légèrement, le récit acquiert « des tonalités plus prononcées d'intériorité et d'humanité »⁸⁹. G. Martellotti a remarqué qu'au début du récit, dans le dialogue avec le représentant des sujets, Gualtieri apparaît comme un personnage courtois et amène. Le narrateur souligne plusieurs fois son amour paternel, que révèlent notamment les précautions prises pour le transfert et l'éducation des enfants après qu'ils ont été enlevés à leur mère (p. 82-83) ; Gualtieri manifeste aussi, ponctuellement, le souci paradoxal de ménager son épouse (p. 84-85) ; enfin, Pétrarque souligne la souffrance que Gualtieri s'inflige indirectement par les mauvais traitements qu'il applique à sa femme (p. 82-83, p. 90-91, p. 92-93). En somme, tout se passe comme si le marquis souhaitait limiter au « strict nécessaire » la cruauté inouïe (sinon dans l'Ancien Testament) dont il fait preuve envers Griselda.

On remarque aussi que l'arbitraire qui semble régir les actions du marquis dans la *Déc.* X 10 tend à se réduire. Pétrarque motive par exemple la décision de Gualtieri de mettre un terme à la série des épreuves :

⁸⁹ G. MARTELLOTTI, « Momenti narrativi del Petrarca », in *Studi petrarcheschi*, VI (1951), p. 7-33, en particulier p. 17-25 (la citation est p. 20).

Talia dicentis alacritatem intuens atque constantiam totiens tamque acriter offense mulieris examinans, et indignam sortem non sic merite miseratus, ac ferre diutus non valens [...].⁹⁰

Au vrai, l'arbitraire de la décision est seulement voilé par un simulacre de motivation. De la même manière, Gualtieri explique les cruelles épreuves qu'il a infligées à sa femme par une raison extrêmement superficielle :

Sciant qui contrarium crediderunt me curiosum atque experientem esse, non impium [...].⁹¹

L'explication du personnage (qui diffère de celle de la *Déc.* X 10) nous laisse en réalité dans la plus parfaite ignorance de ses motivations profondes. Gualtieri demeure un personnage extrêmement problématique, dont les actions ne découlent pas entièrement de critères rationnels.

Par ailleurs, certains éléments du récit relatifs à ce personnage anticipent l'interprétation anagogique que nous avons évoquée. Dieu, rappelle Pétrarque, connaît les âmes de toute éternité ; or le traducteur insiste précisément sur la prescience tout à fait exceptionnelle que Gualtieri a de la vertu hors pair de Griselda avant de la mettre à l'épreuve :

In hanc virgunculam Valterius, sepe illac transiens, quandoque oculos non iuvenili lascivia sed senili gravitate defixerat, et virtutem eximiam supra sexum supraque etatem, quam vulgi oculis conditionis obscuritas abscondebatur, acri penetrarat intuitu.⁹²

Bien plus tard, lorsque le marquis annonce sa répudiation à Griselda, il clôt son discours par une sentence morale :

Nulla homini perpetua sors est.⁹³

⁹⁰ p. 92-93 : « Voyant avec quel feu elle parlait ainsi et réfléchissant à la constance de cette femme tant de fois et si cruellement blessée, il eut pitié d'une femme qui n'avait pas mérité cet indigne sort, il ne put supporter plus longtemps cette situation [...]. »

⁹¹ p. 94-95 : « Qu'ils sachent, ceux qui croyaient le contraire, que je suis soupçonneux et porté aux expériences, et non un barbare [...]. »

⁹² p. 74-75 : « C'est sur cette petite jeune fille que Gautier qui passait souvent par là, avait porté un jour les yeux, non avec une frivolité de jeune homme mais avec un sérieux de vieillard, et avec une intuition aiguë il avait deviné la vertu exceptionnelle, supérieure à son sexe et à son âge, que sa basse extraction dissimulait au regard des gens [...]. »

Du point de vue pragmatique interne à l'échange entre les personnages, la réplique se distingue comme une pointe d'ironie sadique. Mais à un autre niveau, elle annonce la lecture anagogique : en soumettant les âmes à des épreuves pénibles, Dieu veut leur démontrer leur fragilité face au sort. Pour des motifs doctrinaux et en raison d'éléments textuels, Gualtieri ne saurait incarner la divinité ; il en incarne cependant certains attributs. A travers son attitude à l'égard de Griselda, le marquis ne personnifie pas la divinité : il l'évoque, comme le montre une référence scripturale que R. Bessi a relevée dans la partie finale du récit. Exposant les raisons des épreuves infligées à Griselda (de cette déclaration, comme l'a noté R. Bessi, dépend le sens de la nouvelle), Gualtieri commente :

[...] probasse coniugem, non *damnasse* [...].⁹⁴

Cette affirmation est surprenante si l'on ne voit pas que Pétrarque renvoie ici à la mise à l'épreuve de Job par Dieu : lors de sa *probatio*, Job avait interprété ses malheurs comme une *condamnation* incompréhensible (*Livre de Job* 10, 2)⁹⁵.

A la fois humanisé et représentant des attributs divins, père et mari préoccupé du bonheur des siens et parangon de sadisme, le marquis de Saluces est un personnage à l'ambivalence irréductible ; les jugements du narrateur l'attestent. Tout en orientant clairement l'interprétation de la *Déc.* X 10, la réécriture de Pétrarque intensifie les contrastes de la nouvelle originale : l'âme de Gualtieri apparaît plus insaisissable que jamais. Peut-être est-ce précisément en cela que ce personnage évoque le mieux, de manière « décalée », la divinité ? Son inhumanité et son irrationalité renverraient alors à la quintessence et à la sagesse supérieure, inaccessibles aux esprits humains, de la divinité — en un mot, à l'étrangeté de l'intellect divin.

Il y aurait là la trace d'une tension vers une certaine abstraction de la représentation — tension cohérente avec le désir de Pétrarque de privilégier le sens « allégorique » par rapport au sens littéral. Nous nous limiterons à un exemple pour étayer notre intuition d'une certaine abstraction du récit — en tension, bien sûr, avec l'ancrage géographique qui ouvre la *De fide*

⁹³ p. 88-89 : « [...] l'être humain n'a jamais de situation définitive. »

⁹⁴ p. 94-95 : « [...] mon épouse je l'ai mise à l'épreuve et non condamnée [...]. »

⁹⁵ R. BESSI, « La Griselda del Petrarca », cit., p. 725 - 726.

obedientia et est une invention de Pétrarque. Des passages significatifs à cet égard nous semblent être les scènes où Griselda est dévêtue en public, sur la valeur symbolique desquelles beaucoup d'encre a coulé. Ces implications symboliques sont clarifiées dans la *De insigni obedientia* par la référence au pauvre Job dans le discours direct de Griselda (voir *supra*). Comme l'a souligné la critique, au début et à la fin du récit pétrarquien, la nudité de Griselda n'est pas exposée aux regards, grâce aux femmes qui l'encerclent pour former un écran autour d'elle. Cette invention, qui évoque l'image des nymphes de Diane se groupant autour de la déesse pour la dissimuler aux regards d'Actéon, relèverait des adoucissements que Pétrarque fait subir aux traits de cruauté de la féroce nouvelle originale (p. 76-77, p. 94-95). Or après que Gualtieri a révélé à Griselda le sens et le terme de ses souffrances, celle-ci ôte ses vêtements de servante et revêt ses habits de marquise non pas dans l'intimité de sa chambre, comme dans la *Déc. X 10*, mais au beau milieu du banquet, protégée des regards des convives par le même rideau de femmes. Plutôt que dans un cas d'atténuation des humiliations infligées à Griselda, n'est-on pas manifestement au cœur d'une forte tendance vers l'abstraction de la représentation correspondant au désir pétrarquien de faire prévaloir le sens métaphorique ?

Il apparaît que la vaste fortune de la *De insigni obedientia* au sein de la *Sen. XVII 3* semble avoir contribué à fonder le jugement très réservé des humanistes du XV^e siècle sur le *Décameron*. Quant à la nature de ses apports concernant la production de versions décameroniennes en aval, nos études des traductions humanistiques postérieures renseigneront à ce propos.

Avec Pétrarque, le livre de nouvelles — marginalisé par ses contenus, mais modèle (ambigu puisque vernaculaire) de rhétorique du récit — est acclimaté dans la culture humaniste, au gré d'un rapprochement de la nouvelle et de l'*exemplum* des prédicateurs : la valeur littéraire de l'énigmatique X 10 ne peut être séparée de ses sublimes enseignements spirituels. On peut anticiper que c'est là une spécificité de la *De insigni obedientia* — tout à fait cohérente avec l'humanisme chrétien de Pétrarque — que l'on ne retrouvera pas chez les traducteurs postérieurs du *Décameron*, sous les calames de qui la nouvelle, conformément à son caractère profane originel, regardera vers le monde terrestre.

B. Traductions postérieures de nouvelles isolées. Héritage pétrarquien et écarts.

Sur l'arc temporel d'un peu plus d'un siècle qui sépare la *Fabula Zapelleti* de Loschi des dernières traductions humanistiques du XV^e siècle, se disposent quatorze versions latines réalisées par dix auteurs différents, majeurs (Antonio Loschi, Leonardo Bruni, Bartolomeo Facio, Filippo Beroaldo *senior*) et mineurs (Giovanni Garzoni, Francesco Pandolfini, Neri Nerli, Francesco Diedo, Iacopo Bracciolini, Paolo Marchesi). L'édition et publication de ces versions latines se décline en épisodes de moins en moins isolés, mais n'est pas encore achevée. En 1884, C. Braggio a reproduit, suivant un unique manuscrit florentin, la traduction de la *Déc. X 1* par Facio⁹⁶. C'est un événement isolé, lié à la découverte fortuite de ce texte par Braggio, et qui reste sans écho pendant un siècle : il faut attendre le troisième quart du XX^e siècle pour que reprenne la publication des traductions humanistiques du *Décaméron*. Dans l'article que P. Viti a consacré en 1975 aux trois traductions de Beroaldo, l'universitaire présente quelques extraits de ces textes que l'on peut lire dans leur intégralité dans le vieil ouvrage de D. M. Manni⁹⁷. La version latine de la *IV 1* par Bruni a été publiée la même année par M. L. Doglio⁹⁸. En 1993, R. Morabito a publié la traduction de la *X 10* par Neri Nerli, en reproduisant un manuscrit de la correspondance de cet humaniste florentin ; par la suite, ce texte a été repris et légèrement émendé par H. Lamarque, en 2000⁹⁹. En 1997, G. Albanese a

⁹⁶ C. BRAGGIO, « Une novella del Boccaccio tradotta da Bartolomeo Fazio », in *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 1884, p. 379-387 ; le texte est aux p. 385-387.

⁹⁷ P. VITI, « Filippo Beroaldo traduttore del Boccaccio », in *Rinascimento*, XV, 1975, p. 111-140 ; D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone*, Florence, 1742, p. 264-272, p. 325-336, p. 561-581. Cet ouvrage est gratuitement consultable en ligne.

⁹⁸ M. L. DOGLIO, *L'exemplum nella novella latina del Quattrocento*, Turin, Giappichelli, 1975, p. 152-160. L'édition de la « lettre-préface » de M.-L. Doglio (traduction italienne en regard) reproduit l'incunable XV.IV.119 de la Bibliothèque Nationale de Turin (ca. 1475) ; M. Martelli (« Considerazioni sulla novella spicciolata », in *La Novella italiana*, Actes du Colloque de Caprarola, 19-24 septembre 1988, Rome, Salerno, 1989, p. 215-243, p. 216) reproduit le texte du manuscrit Magliabechiano IX 2 de la Bibliothèque Centrale de Florence ; N. Marcelli reproduit ce dernier texte dans « La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento », in *Interpres*, XXII, 2003, p. 7-183, p. 129.

⁹⁹ R. MORABITO, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano*, Tübingen, 1993, p. 81-90 ; H. LAMARQUE, « Neri Nerli, *Historia mythica in latinum e vernaculo Joanni Boccaccii sermonem cersa per Nerim Nerlium*, 1502 », in *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, t. I, cit., p. 105-139.

publié la *Fabula Zappelleti* de Loschi à partir du seul manuscrit contenant cette nouvelle¹⁰⁰. En 1998 ont été publiées les deux versions de Pandolfini, D. Pirovano reproduisant à son tour un manuscrit unique¹⁰¹. Plus récemment, et toujours à partir du seul manuscrit connu, A. Mantovani a édité en 2006 les trois nouvelles traduites par l'humaniste bolognais Garzoni¹⁰². La même année, C. Corfiati republiait la traduction de la X 1 par Bartolomeo Facio, avec ses pré- et postface, suivant un manuscrit conservé à Valladolid, contenant un recueil de lettres probablement établi par Facio lui-même¹⁰³ ; en 2008, elle commentait la version de Paolo Marchesi (II 5) et en annonçait la publication¹⁰⁴, qui à notre connaissance n'a pas encore eu lieu. Quant aux traductions de Bracciolini et de Diedo, elles ne sont encore ni éditées ni commentées¹⁰⁵. Les éditions sont généralement accompagnées d'une présentation-commentaire qui constitue souvent le seul écrit critique sur la traduction en question — à l'exception des observations cursives, moins approfondies mais souvent sagaces, que l'on rencontre dans des articles « généraux » sur la nouvelle humaniste (G. Albanese) ou spécifiquement consacrés à d'autres versions.

Plusieurs « pré- » et « postfaces » font écho à l'appréciation ambiguë du *Décameron* qui ressort de la *Sen.* XVII 3. Plusieurs traducteurs inscrivent explicitement leur traduction dans la lignée de Pétrarque.

Seules deux nouvelles sur trois de Beroaldo (IV 1, V 1), et deux sur trois de Garzoni (VI 7, VIII 2), ignorent le paradigme épistolaire pétrarquien. Par ailleurs, si l'on peut

¹⁰⁰ G. ALBANESE, « La *Fabula Zappelleti* di Antonio Loschi », in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, V. Fera et G. Ferrà (dir.), Padoue, Antenore, 1997, p. 3-59 ; le texte est aux p. 44-59 ; pour les principes d'édition, voir n. 1 p. 44.

¹⁰¹ D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio », cit., p. 566 n. 42. Pour les principes d'édition, voir p. 563-564, p. 566 n. 42.

¹⁰² A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio. Fortuna e ricezione della novella 'spicciolata' nella cultura dell'umanesimo bolognese », in *Studi sul Boccaccio*, XXXVIII, 2009, p. 227-281 ; les trois textes se suivent p. 267-281 ; A. Mantovani reproduit la « lettre-préface » à la *Fabula Tancredi* p. 234.

¹⁰³ C. CORFIATI, « 'Decrevi latinam facere fabulam hanc' : Boccaccio, Facio e re Alfonso », in *Sul latino degli umanisti*, F. Tateo (dir.), Bari, Cacucci, 2006 (= *Rinascimento e barocco*, III), p. 103-140, p. 138-140.

¹⁰⁴ EAD., « Lettori 'napoletani' del Boccaccio (*Decameron* II 5) », in *La Parola del testo*, XII, 2008, p. 291-307.

¹⁰⁵ En revanche, on peut lire la préface de Bracciolini dans F. BAUSI, « *Paternae artis haeres*. Ritratto di Jacopo Bracciolini », in *Interpres*, VI, 1988, p. 105-198, p. 126-128 ; G. Albanese l'édite (avec des coupes) dans « Fortuna umanistica della *Griselda* », cit., p. 613, en s'appuyant sur d'autres manuscrits que l'autographe reproduit par F. Bausi.

considérer que plus de la moitié de ces traductions s'inscrivent au nombre des *pia et gravia* indiquées dans la *Sen.* XVII 3, un grand nombre d'entre elles témoigne en revanche d'aspirations hétérogènes quant au développement du genre novellistique dans la culture humaniste. Nous pouvons anticiper dès à présent que le pouvoir codifiant du *corpus* griseldien de Pétrarque se situe surtout au niveau formel : son influence sur un certain nombre de traductions ne s'étend guère au-delà de cet aspect.

Les précieuses contributions de G. Albanese sur la rhétorique de la nouvelle latine ont souligné surtout la dépendance des traductions des humanistes vis-à-vis de la réécriture de Pétrarque. Nous souhaitons pour notre part mettre en lumière la diversité d'inspiration, d'intention, de lectures qui émanent de ces versions latines. A cette fin, nous regrouperons les versions examinées selon des critères thématiques, en commençant par les nouvelles décaméroniennes qui correspondent le mieux aux idéaux pétrarquiens d'héroïsme, de *pietas* et de *gravitas*, puis en observant le développement de deux autres tendances : la nouvelle de *beffa* et de *motto*, et la nouvelle d'aventures.

1. *Pia et gravia*. La nouvelle héroïque

1.1. Versions de la *Déc.* IV 1

1.1.1. Leonardo Bruni

Dans la lettre-préface à sa version latine de la IV 1, Leonardo Bruni s'inscrit dans le sillage de Pétrarque : en présentant cette traduction comme une « commande », il souligne la marginalité de l'entreprise par rapport à la culture humaniste et son « autorisation » par l'exemple pétrarquien. Cette lettre est datée du 15 janvier 1437 ou 1438 (calendrier florentin), c'est-à-dire 1438 ou 1439, et est adressée à celui qui aurait également été le commanditaire de la version, un ami et concitoyen de Bruni : Bindaccio Ricasoli. En outre, le traducteur adjoint à sa *Fabula Tancredi* une nouvelle originale de son cru. Des contenus et des implications littéraires, idéologiques, culturelles de ce diptyque, nous traiterons dans la seconde partie de ce volume. Nous nous limitons ici à signaler que les écrits du chancelier témoignent d'un intérêt et de questionnements particuliers quant à la place des belles lettres en langue vernaculaire au sein de la nouvelle culture : dans le chapitre précédent, nous avons évoqué les *Dialogues* à Pier Paolo Vergerio, dans le suivant, nous reviendrons sur l'ensemble de cette question.

La traduction de la IV 1 suit de près l'écriture de Boccace (dans la rédaction antérieure à l'autographe¹⁰⁶). Elle révèle aussi une volonté de Leonardo Bruni d'élever le style de la nouvelle originale, à travers une « rhétorisation » du récit : dans le discours direct, on relève la multiplication des vocatifs et des exclamations ; dans l'ensemble de la narration, des figures d'amplification sont introduites, à travers lesquelles Bruni insiste sur certains éléments sémantiques : des couples de synonymes (« *extremum munus oro precorque* » ; « *lacrimas nec desidero nec volo* » § 60), des polyptotes (« *Filia [...] ut unica erat, unice dilexit eaque ex unica caritate affectus* » ; « *statuens a vita velle discedere quandoquidem eius amans [...] a vita discessisset iam vel certe discessurus esset* »), des hyperboles (« *inenarrabiles voluptates* » pour « *grandissimo piacere* » § 13 ; « *ardenter dilexisti* » pour « *cotanto amasti* » : cette traduction recherche aussi la précision lexicale).

La traduction tend aussi à estomper l'ancrage temporel : le prénom de l'héroïne est latinisé (Sigismunda), les allusions à la religion chrétienne sont réduites, quelques objets concrets sont substitués par des *realia* de la littérature classique : la « coppa » recevant le cœur de Guiscardo, « récipient pour boire de forme hémisphérique, fait de métal, de verre, de bois ou d'autre matériau » (TLIO) devient non pas *poculum* (de *poto* , boire) mais *patera* (de *pateo* , être ouvert), récipient plus évasé utilisé pour les libations rituelles ; cette transposition a pu être suggérée à Bruni par une scène de la littérature classique présentant des ressemblances avec le suicide de Ghismonda : la mort de Thémistocle dans le *Brutus* de Cicéron — récemment découvert, ce texte avait été abondamment transcrit à Florence dans la première partie des années 1420¹⁰⁷. Ici les implications sémantiques de la transposition soulignent l'interprétation globale de la nouvelle par le traducteur, et « classicisent » le récit par l'introduction d'un objet antique chargé de religiosité païenne sacrificielle, comme l'a écrit V. Branca¹⁰⁸. Le « soffione », ce soufflet à bouche pour attiser le feu (§ 7), a

¹⁰⁶ V. BRANCA, « Un 'lusus' del Bruni cancelliere : il rifacimento di una novella del *Decameron* (IV, 1) e la sua irradiazione europea », in *Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze*, Atti del Convegno di Firenze (27-29 ottobre 1987), P. Viti (dir.), Florence, Olschki, 1990, p. 207-227, p. 210.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 212. Le récit de la mort de Thémistocle, dit d'ailleurs Atticus, a pu recevoir les ornements de la rhétorique et de la tragédie (« *Hans enim mortem rhetorice et tragice ornare potuerunt.* »). Bruni connaissait bien ce personnage, puisqu'en 1405-1406, il avait cité ses mots dans la *Laudatio in funere Othonis adolescentuli* (C. VASOLI, in *DBI*, cit., vol. XIV, 1972, *ad vocem* « Bruni, Leonardo »).

¹⁰⁸ Un autre cas de substitution — qui ne présente pas cependant les implications sémantiques de cette dernière transposition — pourrait être la traduction de « carello » (§ 17) par *pulvinus*. Selon le TLIO, le terme vulgaire

manifestement posé un problème de traduction à Bruni, qui se tire d'affaire par une paraphrase (« *commodum instrumentum ignis suscitandi* »). Nous ne partageons pas l'avis de V. Branca au sujet de l'absence de certains objets concrets dans la nouvelle latine : ce chercheur la ramène à un motif rhétorique d'incongruence stylistique, au gré duquel Bruni aurait exclu le quotidien et les notes « populaires »¹⁰⁹. C'est ainsi, par exemple, que Branca explique l'élimination par Bruni de l'« *orcioletto* » contenant le poison (§ 58) ; en réalité, cette suppression dépend d'une condensation de tout le paragraphe ne visant pas, selon nous, à contourner un problème linguistique ou de registre, mais à simplifier globalement le récit :

E questo detto, si fé dare l'orcioletto nel quale era l'acqua che il dì davanti aveva fatta, la quale mise nella coppa ove il cuore era da molte delle sue lagrime lavato ; e senza alcuna paura postavi la bocca, tutta la bevve e bevutala con la coppa in mano se ne salì sopra il suo letto, e quanto più onestamente seppe compose il corpo suo sopra quello e al suo cuore accostò quello del morto amante : e senza dire alcuna cosa aspettava la morte.

Subinde acceptum poculum illud mortiferum impavida hausit. Cum vero potasset, lectum superascendit, pateram cum corde tenens, amantisque cor cordi suo appropinquans, mortem iam tacita prestolabatur.¹¹⁰

Plus essentielle, plus extérieure aussi, la narration se réduit à une évocation dépouillée des gestes de l'héroïne, qui sont eux-mêmes plus sobres que dans l'original. Ce trait est certainement lié à un goût cicéronien de la clarté du récit, qui se vérifie dans toute la nouvelle, où il prend parfois la forme d'un grand souci de cohérence psychologique : le traducteur rend

signifie « oreiller, coussin » : la traduction serait alors littérale. Si on se réfère à la note de V. Branca (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., IV 1, 17 et n. 5 p. 475), le « *carrello* » sur lequel Tancredi attend sa fille serait un « petit coffre bas, ou tabouret surmonté d'un coussin et muni de roulettes, placé sous le lit » : l'absence d'un terme classique (mais non pas médiéval : voir la note de V. Branca) désignant ce meuble typiquement médiéval motiverait alors cette transposition.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁰ « S'étant tue, elle se fit donner la petite cruche dans laquelle se trouvait l'eau qu'elle avait préparée la veille, elle la versa dans la coupe où le cœur avait été lavé de ses larmes abondantes ; et sans trembler elle y mit les lèvres et but tout le contenu de la coupe, puis, tenant celle-ci en main, elle monta dans son lit, prit la position qui lui parut la plus digne et mit le cœur de son amant mort à côté du sien ; là, sans rien dire, elle attendait la mort. » ; « Tout aussitôt, ayant saisi cette coupe mortifère, elle la vida sans crainte. Alors qu'elle buvait, elle monta même sur son lit, tenant la coupe qui contenait le cœur, approchant du sien le cœur de son amant, elle attendait maintenant la mort en silence. »

évidentes les motivations des personnages qui peuvent paraître peu convaincantes ou ambiguës chez Boccace¹¹¹.

Revenant à l'exemple précédent (la scène de l'empoisonnement), on constate que la condensation du récit correspond à une recherche de l'essentialité, mais aussi à une réduction du pathétique. On peut dire que la rhétorique du *pathos* élégiaque laisse la place à une rhétorique du sublime. Les gracieuses « forze [d'amore] » (§ 35) deviennent des « aiguillons qui jour et nuit torturent » (« stimuli dies noctesque urentes »), la délicate « femminile fragilità » (§ 32), un désir féminin (« cupiditas mulieris »). Avec une métaphore picturale, V. Branca a souligné cette accentuation des contrastes ; de façon plus générale, il a mobilisé au sujet du glissement que nous avons signalé — du pathétique au sublime —, la notion de tragédie : la réécriture de Bruni rapprocherait nettement la *Déc.* IV 1 de ce genre. On peut regretter bien entendu que Branca n'ait pas été plus précis quant à la notion de tragique, dont la définition, avant la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote, pose problème¹¹² et évolue progressivement à la suite de la transcription par Lovati du *codex Etruscus* (le plus ancien manuscrit complet des tragédies de Sénèque). En contrepoint de ce problème théorique, on remarque tout de même que la traduction de Bruni est marquée par des réminiscences d'une tragédie proprement dite (la *Phèdre* de Sénèque), et de textes qui explorent le thème de la passion mortifère à travers l'histoire de Didon (*Enéide* IV, et *Héroïdes* VII) : Ghismonda se rapproche de ces modèles antiques. De Boccace à Bruni, il y a là une redéfinition en acte du tragique, à travers l'attraction de modèles littéraires et rhétoriques particuliers.

C'est selon nous de cette redéfinition que dépend le « retour » tendanciel à une axiologie commune (banale, doxique) concernant l'*eros* : il s'agit d'une correction

¹¹¹ Par exemple, « [...] come che non sapessero che acqua quella fosse la quale elle bevuta avea [...] » (§ 58) devient « Cum ex actu ipso lamentationeque suspicate essent [...] » (« Soupçonnant quelque chose à cause de cet acte et de ces lamentations [...] »). Ailleurs, la simplification passe par une réduction de la profondeur psychologique du récit. Lorsque Tancredi s'installe dans la chambre de sa fille pour l'attendre, Boccace écrit : « [...] trovando le finestre della camera chiuse e la cortine del letto abbattute, a piè di quello in un canto sopra un carello si pose a sedere ; e appoggiato il capo al letto e tirata sopra sé la cortina, quasi come studiosamente si fosse nascoso, quivi s'addormentò. » (§ 17 : « [...] trouvant les fenêtres de la chambre fermées et les coursives du lit lâchées, il s'installa au pied de celui-ci dans un coin, sur un tabouret ; puis il appuya sa tête contre le lit, tirant le rideau sur lui comme s'il cherchait précisément à se cacher, et il s'endormit. »). La subordonnée conjonctive qui, appartenant à un réseau d'éléments indiquant le caractère excessif de l'amour paternel de Tancredi, suggère une motivation inconsciente du prince, n'est pas traduite.

¹¹² Voir notamment H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993.

idéologique et stylistique de Boccace. En effet, Sigismunda ne met pas explicitement en doute sa propre culpabilité, alors que dans la nouvelle originale, Ghismonda contestait la nature peccamineuse de son union avec Guiscardo (§ 44 : « se peccato è » : la traduction supprime ce membre de la phrase). Il pourrait y avoir là une influence de la *Phèdre* sénéquienne : le tragique, selon Bruni, supposerait une tension entre la prestance sublime de l'héroïne et sa faute morale.

Enfin, le goût du macabre qui se manifeste à la fin de la nouvelle, et que le genre développera particulièrement à la Renaissance, pourrait aussi être lié à la tragédie humaniste, inspirée de Sénèque, dont la mise en scène de faits sanglants est un trait caractéristique.

Au cours du siècle, plusieurs humanistes placent explicitement leurs traductions du *Décameron* dans la continuité de cette *Fabula Tancredi*. Celle-ci a particulièrement contribué à la fortune européenne, notamment théâtrale et picturale, de la *Déc.* IV 1¹¹³. Son succès a certainement aussi participé au phénomène d'émulation qui se manifeste dans la seconde moitié du siècle, avec les traductions de cette même nouvelle par deux humanistes bolonais : Giovanni Garzoni et Filippo Beroaldo l'Ancien.

1.1.2. Giovanni Garzoni (et la traduction de la *Déc.* X 10 de Neri de' Nerli)

Dans les années 1440, après avoir suivi à Ferrare l'enseignement de Guarino Guarini, Giovanni Garzoni (1419-1505) se rend à Florence où il souhaite accroître son instruction : il y entre en contact avec Bruni, dont l'influence sur ce disciple est remarquable. Par la suite, il continue ses études à Rome, sous le magistère de Lorenzo Valla. De retour à Bologne à la fin des années 1450, il entreprend des études de médecine, art qu'il exerce par la suite auprès de la famille Bentivoglio notamment. En parallèle, il tient une école privée d'éloquence, où se forment de nombreux étudiants italiens et étrangers. Giovanni Garzoni, écrit A. Mantovani, « représente à tous les effets le syncrétisme culturel à forte composante scientifique et philosophique qui est le trait distinctif de l'humanisme universitaire de Bologne. »¹¹⁴ Dans sa maturité, il revêt diverses charges officielles prestigieuses dans sa ville natale. Sa correspondance et les dédicaces de ses ouvrages témoignent de ses échanges avec les personnages les plus influents et les intellectuels les plus renommés de son temps, italiens et

¹¹³ V. BRANCA, « Un 'lusus' del Bruni cancelliere », cit., p. 214-220.

¹¹⁴ A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 228.

étrangers. Outre ses lettres, l'humaniste bolognais a laissé une œuvre littéraire prolixe et, à l'image de sa bibliothèque personnelle¹¹⁵, absolument polymorphe : il est l'auteur d'ouvrages médicaux, théologiques, hagiographiques, philosophiques, littéraires, grammaticaux et surtout historiographiques¹¹⁶.

La traduction de la *Déc.* IV 1 est inscrite dans une lettre-préface non datée, mais sa rédaction ne remonte probablement pas au-delà du milieu des années 1470, à une époque où Garzoni menait une véritable carrière de lettré et de maître d'éloquence parallèlement à l'exercice de la médecine¹¹⁷. Le dédicataire de la version est un ami dont l'identification est impossible : en effet, par volonté de l'auteur, les copies définitives des œuvres de Garzoni ont été systématiquement expurgées des références aux circonstances précises de leur composition¹¹⁸. Cet épitexte autorial ne se présente pas comme une réflexion sur les enjeux culturels de la traduction du vulgaire en latin ; le destinataire ne s'y interroge pas davantage sur la nature historique ou fictionnelle des faits racontés — tout au plus les considérations pétrarquiennes laissent-elles la trace ténue d'un écho lexical¹¹⁹. En revanche, Garzoni y propose une clef de lecture qui met au premier plan une dimension pédagogique de l'histoire de Tancredi — nous y reviendrons.

Cette préface fait exclusivement référence à Boccace ; néanmoins, le modèle brunien a influencé le travail de Garzoni, qui s'inscrit de fait dans un rapport d'émulation avec son ancien maître. Garzoni connaissait en effet la *Fabula Tancredi* du chancelier, dont il possédait une copie réalisée à Bologne en 1455¹²⁰. Sa traduction est généralement plus synthétique que

¹¹⁵ G. MANFRÉ, « La Biblioteca dell'umanista bolognese Giovanni Garzoni (1419-1505) », in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XXVII (1959), p. 249-278 ; XXVIII (1960), p. 17-72.

¹¹⁶ R. RIDOLFI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Rome, Treccani, vol. LII, 1999, *ad vocem* « Giovanni Garzoni », p. 438-440. Pour une inscription du profil biographique de Garzoni dans la vie culturelle bolognaise contemporaine, voir A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit.

¹¹⁷ G. Albanese (« Fortuna umanistica della Griselda », cit., p. 604) avait avancé l'hypothèse d'une rédaction vers 1460. Relèvant la cohérence des principaux traits linguistiques et idéologiques de la version de Garzoni avec le climat culturel bolognais des années 1470-1490, A. Mantovani (« Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 262) propose la datation ultérieure que nous reprenons ici.

¹¹⁸ A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 235.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

¹²⁰ Il s'agit de feuillets du manuscrit latin 313 de la Bibliothèque Universitaire de Bologne (désormais BU 313), au sujet duquel on se référera à N. MARCELLI, « Appunti per l'edizione di un dittico umanistico : la latinizzazione del 'Tancredi' boccacciano e la 'Novella di Seleuco' di Leonardo Bruni », in *Interpres*, XIX (2000), p. 18-41 ; A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 233-234.

l'original et que la version de Bruni (ici encore, le rapprochement avec le critère cicéronien de relative brièveté est pertinent) ; néanmoins, Garzoni reprend certains éléments de la version de son ancien maître florentin : la latinisation du prénom de l'héroïne en Sigismunda, les termes de « cubiculum » pour la chambre, de « crater aureo » et « patera » pour la coupe qui contient le cœur de Guiscardus, sont des emprunts à Bruni.

Des réminiscences antiques sont appelées à rendre la nouvelle « plus littéraire » en la « classicisant »¹²¹. A. Mantovani a repéré des réminiscences des historiens romains, de Plaute et de Térence, d'Ovide et de Tibulle, pour le langage de l'affectivité et de l'amour charnel. Pour évoquer les objets quotidiens, Garzoni puise chez les auteurs « techniques » (Varron, Columelle, Pline) : il fuit le vulgarisme et recourt à la périphrase et à l'explication¹²² — ce procédé, qui cause une perte d'efficacité et de dramaticité de la narration, nous semble montrer que Garzoni tend à privilégier les enjeux linguistiques de la traduction au détriment des exigences proprement rhétoriques et narratives. Sur le versant des intertextes « tragiques », Garzoni introduit des échos du chant IV de l'*Enéide*, et — remarquable par sa rareté — une citation d'une tragédie archaïque dont seuls quelques fragments ont été conservés : la *Médée* d'Ennius (l. 210-212)¹²³. En outre, soumis au modèle de la prose cicéronienne, le style est globalement médian.

Si le latin rivalise avec la prose vernaculaire de Boccace, l'entreprise de traduction ne s'épuise pas dans cet exercice rhétorique. Il s'agit aussi d'offrir à un nouveau public restreint un récit qui renferme un enseignement. Fortement teintée de moralisme bourgeois, la leçon énoncée dans la préface relève de l'éthique économique et sociale la plus commune et la plus pratique : les pères doivent consacrer une partie de leur fortune à la constitution de la dot de leurs filles, qu'ils doivent marier à des hommes vertueux — faute de quoi leur famille risque fort de connaître des déboires similaires à ceux du prince de Salerne. Le commentaire que Garzoni introduit concernant les remords tardifs de Tancredus est d'ailleurs tout à fait cohérent avec cette moralité énoncée en introduction, et n'est pas sans rappeler le prologue et la conclusion du *Seleuco*¹²⁴. Dans la préface, Garzoni précise que les difficultés économiques

¹²¹ A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 245-246.

¹²² *Ibid.*, p. 246-247.

¹²³ *Ibid.*, p. 245.

¹²⁴ l. 321-325 : « Ut enim illam exalasse animam cognovit, crudelitatem suam damnavit, quod sese in filiam crudelissimum atque impijssimum, etsi hoc verbum nullum omnino sit lingua latina, prebuisset et eam et Guiscardum, omnibus accitis ad funus celebrandum Salentinis, iussit efferi atque in eodem sepulchro constitui. » (« A peine sut-il qu'elle était morte, qu'il maudit sa propre cruauté, car il s'était montré très cruel

et les réserves quant à une jeunesse prétendument corrompue ne sont que fable — « Fabula est hec et res ficta », avec un écho pétrarquien :

Dans une sorte de jeu de miroir inattendu, ce sont les interprétations fictionnelles de la réalité qui peuvent être corrigées par la vérité implicite que renferme la fiction : ainsi celle-ci trouve-t-elle une justification plausible et se pare-t-elle de la légitimité d'un enseignement moral et d'une éducation sociale.¹²⁵

Les écarts par rapport à la nouvelle originale révèlent une volonté pédagogique et une tension normative et moralisatrice¹²⁶ qu'il est facile de mettre en relation avec le profond sentiment religieux d'un humaniste resté toute sa vie étroitement lié au milieu dominicain.

Il faut remarquer à ce propos que Garzoni ne partage que partiellement la conception naturaliste de l'amour qui se dégage du *Décameron*. Sigismunda est moins que son modèle décameronien en rupture avec les normes sociales et religieuses relatives à l'amour et à la sexualité. Dans son discours à Tancredi, le naturalisme du plaidoyer est atténué, réduit à une considération plutôt évasive ; et encore, comme dans la version de Bruni, Sigismunda se conforme à la *doxa* en ne révoquant pas en doute la nature peccamineuse de son amour pour Guiscardus. A travers ces manipulations au gré desquelles l'héroïne devient porteuse d'une « tonalité morale plus conforme à la logique pénitentielle et religieuse »¹²⁷, Garzoni opère une correction mesurée du naturalisme de Boccace.

La version de Garzoni dénote une attention particulière à la question du mariage et du comportement des femmes¹²⁸. Un trait frappant dans ce sens touche les accusations adressées

envers sa fille et très mauvais père avec Guiscardo, même si ce mot n'est pas vraiment latin. Et, ayant appelé tous les Salernitains pour célébrer les funérailles, il ordonna que l'on emportât sa fille et Guiscardo et qu'on les plaçât dans une même tombe. »)

¹²⁵ *Ibid.*, p. 237 : « In una sorta di inatteso gioco di specchi sono le interpretazioni fittizie della realtà a poter essere corrette dalla verità implicita e desumibile dalla 'res ficta', che trova quindi una plausibile giustificazione e legittimità di insegnamento morale e di *institutio* sociale. »

¹²⁶ *Ibid.*, p. 236, p. 240-245.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 243 : « [...] una tonalità di riflessione morale più conforme a una logica penitenziale e religiosa [...] ».

¹²⁸ C'est seulement dans cette perspective que prend un sens la remarque de Garzoni sur la bonne santé de Sigismunda (l. 35-37) : « Nullam ei neque facie neque membris neque morum elegantia matronam anteposuisse, quin animi magnitudine, corporis robore consilioque prestat nec ullo morbo impediatur. » (« Tu ne lui aurais préféré aucune autre femme, ni pour le visage ni pour le corps, ni pour l'élégance de ses manières : elle excellait en grandeur d'âme, en force physique, en sagesse, et aucune maladie ne la diminuait. »)

à Sigimunda par son père. Tancredus évoque à son sujet des amours vénales : sa fille n'aurait certes pas été donnée en mariage (*in matrimonium collocata*), mais elle se serait comportée en courtisane (« *in meretricia arte colloca[ta]* »). Comme le souligne A. Mantovani, l'introduction du thème moral des amours mercenaires n'a pas ici lieu d'être, sauf à vouloir administrer un discours plus général concernant les normes de comportement des femmes. La morale énoncée dans la préface bâtit un pont entre la nouvelle et les traités d'économie — c'est-à-dire relatifs à la science ayant pour objet la famille¹²⁹. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans le manuscrit BU 313, la traduction de Brunni côtoie une *Laudatio matrimonii* ; la proximité des deux textes semble indiquer une lecture de la *Fabula Tancredi* en termes d'*exemplum* d'éthique sociale. La nécessité sociale et la valeur morale du mariage sont d'ailleurs des thèmes que l'on retrouvera au cœur du traité *De eruditione principum* de Garzoni, composé probablement entre la fin des années 1480 et le début des années 1490, soit environ un lustre plus tard¹³⁰. A. Mantovani a montré par ailleurs qu'ils sont bien représentés dans la vie culturelle bolonaise des dernières décennies du siècle¹³¹. Néanmoins, c'est dans une optique tout à fait différente qu'un autre lettré de la cité, Filippo Beroaldo, aborde la *Déc.* IV 1 (voir *infra*).

En revanche, à l'aube du XVI^e siècle, l'humaniste florentin Neri Nerli propose une nouvelle traduction latine de la *Déc.* X 10 dont l'interprétation s'articule entièrement autour du thème de la famille comme valeur primordiale à travers laquelle l'homme s'accomplit.

Réalisée pendant le carême 1502, la version de la *Déc.* X 10 de Neri Nerli est une traduction assez fidèle de la nouvelle de Boccace. Cette version lui restitue sa morale politique, avec la traduction complète de la conclusion de Dioneo. La fidélité au texte original est le signe d'un nouveau prestige du *Décameron*, et de l'indifférence de Nerli à l'interprétation spirituelle de Pétrarque.

¹²⁹ ARISTOTE, *Economique*, texte établi et traduit par B. A. van Groningen et A. Wartelle, introduction et notes de P.-E. Dauzat, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 3 (I, I, 1) : « Il n'y a pas seulement entre l'Economique et la Politique autant de différence qu'il y a entre la famille et l'Etat (car tel sont bien les objets respectifs de ces deux disciplines) [...] »

¹³⁰ *Ibid.*, p. 236.

¹³¹ A. Mantovani mentionne le *Sermo* IV par lequel Codro introduisait en 1496 la lecture du *De liberorum educatione* de Plutarque, ainsi que le *Liber utrum deceat sapientem ducere uxorem an in caelibatu vivere* (1495) d'Antonio Vinciguerra. A ces exemples, on peut ajouter l'ample digression du commentaire de Beroaldo à l'histoire d'Amour et Psyché d'Apulée, dans laquelle il célèbre les vertus de sa propre femme et les avantages du mariage.

Né en 1459, Nerli occupa plusieurs charges officielles prestigieuses au sein de la Cité du lys. Cet élève de Cristoforo Landino et de Demetrio Calcondila fréquentait en outre le milieu des lettrés florentins proches d'Ange Politien. Helléniste, il collabora à l'*editio princeps* d'Homère — cette première édition d'un texte grec en Italie fut dédiée en 1488 au fils du Magnifique, Pierre de Médicis. Pietro Crinito figure parmi les correspondants épistolaires de Nerli, dont la correspondance témoigne de préoccupations typiques de l'humanisme florentin — de l'éducation des jeunes, à diverses discussions philosophiques, à des prises de parti dans une querelle stylistique opposant les partisans du cicéronianisme et ceux de l'éclectisme (Nerli se rangea avec les premiers). Seulement deux œuvres littéraires de Nerli nous ont été conservées : il s'agit de deux poésies encomiastiques composées à l'occasion d'honneurs échus à des membres de la puissante famille Soderini¹³².

A plus d'un siècle de distance de la composition de la *De insigni obedientia*, la version décaméronienne de Nerli témoigne de la pérennité du modèle épistolaire pétrarquien¹³³. Sa traduction nous est conservée par un manuscrit autographe — une copie de travail — regroupant presque toute la correspondance de l'humaniste, soit dix-sept lettres datées de 1502-1506. Ce texte très fautif, dont le travail stylistique est demeuré inachevé, a été publié et légèrement émendé par R. Morabito puis par H. Lamarque. G. Albanese a transcrit la conclusion de la nouvelle et de longs extraits de la « postface »¹³⁴.

Suivant le modèle pétrarquien, un épitexte auctorial encadre le récit. La question de la nature fictionnelle ou authentique de la matière est réglée dès le titre — *historia mythica [...] Joanni Boccaccii* — qui reprend une indication de genre déjà rencontrée sous le calame de Filippo Beroaldo. Le dédicataire est un ami cher du traducteur : Giovanni Ugolini. Ce dernier étudia à Florence sous le magistère de Pietro Crinito. En 1496, il transcrivit des poèmes du

¹³² G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della Griselda », cit., p. 617. Pour de plus amples informations sur la vie de Neri Nerli, voir G. TOURNOY, « Sulle riduzioni e versioni umanistiche di novelle del *Decameron*. I. L'Umanista fiorentino Neri de' Nerli traduttore del Boccaccio e il suo epistolario inedito », in *Studi sul Boccaccio*, VIII, 1974, p. 251-271 (En dépit de son titre, cet article ne traite que de la biographie de Nerli. On peut lire p. 262 une allusion à la traduction de la *Déc.* X 10).

¹³³ H. Lamarque (« Neri Nerli, *Historia mythica in latinum e vernaculo Joanni Boccaccii sermonem cersa per Nerim Nerlium*, 1502 », in *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, t. I, cit., 2000, p. 105-139, p. 115) relève dans la préface quelques échos vraiment ténus des *Sen.* XVII 3-4.

¹³⁴ R. MORABITO, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano*, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 81-90 ; H. LAMARQUE, « Neri Nerli », cit. ; G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della Griselda », cit., p. 618-619.

Magnifique. Probablement était-il lui aussi poète¹³⁵. Dans la préface, Nerli affiche une volonté de rivaliser avec la prose vernaculaire de Boccace plutôt qu'avec le latin de Pétrarque et de Bruni : il invite Ugolini à juger si sa version latine possède les charmes de l'original en langue vulgaire, si elle en conserve le sens et la gravité (« Nam pensitare poteris num latina haec interpretatio ad flosculos uernaculos aspiret, num sententia tueatur et grauitatem seruet »). La langue de la traduction comporte plusieurs vulgarismes attestés dans des textes médiévaux mais qu'il faut ici interpréter comme des calques de l'original selon G. Albanese (c'est le cas de *camisia* < *camiscia*)¹³⁶ : cette particularité lexicale montre bien qu'au début du XVI^e siècle, la prose vulgaire de Boccace jouit d'un prestige nouveau — trois lustres plus tard seront d'ailleurs publiées les *Proses de la langue vulgaire* de Bembo. Les modèles latins imités sont classiques : l'intertexte biblique de la *De insigni obedientia* est absent¹³⁷. La version révèle une tendance globale à l'amplification plus ou moins gratuite, et à l'accentuation du pathétique : après l'élagage du *pathos* réalisé par un Bruni pour la IV 1, on peut considérer que c'est là une touche de « boccacisme ».

La « postface » ne propose pas une interprétation « universelle » de la nouvelle, mais elle met occasionnellement le récit au service d'un conseil pratique adressé au destinataire : le récit est censé inciter Ugolini à se marier. Pour l'exhorter à prendre femme, Nerli reprend les arguments avancés par le représentant du peuple au début de la *De insigni obedientia* : la brièveté de la vie humaine nécessite qu'une descendance prolonge l'existence (« aetatem uero nostram perquam breuem ideoque festinat se ipsam continuare saltem in filios »)¹³⁸. Encore Ugolini doit-il se presser, car les plaisirs du mariage ne conviennent pas à un âge avancé mais plutôt à la jeunesse. Un argument tout à fait pragmatique renvoie à l'intérêt de l'humaniste pour l'éducation, dont il est d'ailleurs question dans la correspondance de Nerli : s'il faut se

¹³⁵ *Ibid.*, p. 109 ; G. TOURNOY, « Sulle riduzioni », cit., p. 263.

¹³⁶ G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della *Griselda* », cit., p. 619.

¹³⁷ M. McLAUGHLIN, « Humanist Rewriting and Translation : the Latin *Griselda* from Petrarch to Neri de'Nerli », in *Humanistica*, 1/2, 2006, p. 23-40, p. 24.

¹³⁸ C'est là un *leitmotiv*, que l'on peut lire notamment, à la fin des années 1430, dans la *Vita civile* de Matteo Palmieri (IV 40) : « [...] conoscono la vita dell'huomo in brieve tempo mortale, né potere alcuno huomo molto tempo durare ; per questo desiderono per le successioni de' figliuoli a' nipoti e per quelli che poi nascono di loro, aquistare il sempre essere in seme, poi che non possono essere in vita. » : « [...] on sait que la vie humaine touche vite à son terme, et que nul ne peut durer longtemps ; aussi, ne pouvant rester en vie éternellement, on désire vivre par notre semence à travers la succession des enfants, des petits-enfants, des descendants ultérieurs. ») Nous citons Matteo PALMIERI, *Vita civile*, texte et notes de G. Belloni, Florence, Sansoni, 1982, p.157.

marier jeune, c'est que l'éducation des enfants est longue et délicate (« liberorum educationem longam ac difficilem »). Ugolini ne doit pas retarder le bonheur conjugal à cause d'opinions insensées (« fatuas superstitiones »), comme Gualtieri dans la nouvelle. Le récit conduit en effet à la plus haute félicité domestique, qu'il ne faut pas se contenter de poursuivre, mais que l'on doit véritablement atteindre (« Si ergo ad summum domesticæ felicitatis [...] ducit ipsa comedia, non sequenda solum sed quantum possumus assequenda est. ») : on est au cœur d'une morale « bourgeoise » qui voit dans la paternité et la famille des valeurs primordiales¹³⁹. Le conseil imparté à Ugolini est relayé dans l'épilogue, où un procédé d'amplification investit le thème du bonheur conjugal :

[...] con Griselda, onorandola sempre quanto più si potea, lungamente e consolato visse e finì la sua vecchiezza.

[...] Gualtierus cum Criselda mutuo ingentique amore laetissime in senectutem viventes, vita felicissime decesserunt.¹⁴⁰

Pour conclure, Nerli interroge Ugolini sur un aspect tout à fait marginal de la nouvelle : lorsque la fille de Griselda apprend que son prétendu fiancé est en réalité son père, est-elle plus triste de perdre un mari ou plus heureuse de connaître ses parents ? La question prend l'aspect d'un conflit entre l'amour conjugal et l'amour filial (« considerato in tenello pectore maritales et parentales affectus, maiorne illi fuerit mestitia ex amisso marito vel laetitia ex cognitis parentibus. ») Cette interrogation représente peut-être un écho thématique du diptyque brunien, et en particulier de la nouvelle « de Séleucos », qui met en opposition l'amour du père pour son fils et celui du mari pour sa femme — nous y reviendrons dans la deuxième partie.

Pour l'heure, revenons aux versions de la *Déc.* IV 1 : celle de Filippo Beroaldo s'inscrit résolument hors de ce filon de nouvelles orientées vers l'éloge « bourgeois » de la famille.

¹³⁹ Dans une autre lettre datée du même jour que la traduction, Nerli désigne en revanche le récit, de façon étonnante, comme « fabella de Gianucolo » (H. LAMARQUE, « Neri Nerli », cit., p. 109) : peut-être cette dénomination par le nom du père de la protagoniste, est-elle une autre trace de l'intérêt particulier de Nerli pour la notion de lignée familiale.

¹⁴⁰ *Déc.* X 10, 67 : « Gualtieri [...] vécut longtemps heureux avec Griselda qu'il honorait toujours autant qu'il le pouvait. » ; « Gualtieri et Criselda, vivant jusqu'à la vieillesse dans la félicité d'un amour intense et réciproque, moururent sereins. »

1.1.3. Filippo Beroaldo l'Ancien

La renommée de cet autre humaniste bolognaise (1453-1505) est sujette à caution. De son vivant et auprès de la postérité, son œuvre érudite et poétique a été exaltée et critiquée — la première pour sa superficialité, la seconde pour sa latinité nullement classique et déjà maniériste. Il n'empêche que Beroaldo occupe indiscutablement une place dans l'histoire des études classiques, par son activité de commentateur proluxe et d'éditeur enthousiasmé par le tout nouvel art typographique, ainsi que par son enseignement rhétorique et poétique à l'Université de Bologne, qu'il dispensa de ses dix-neuf ans jusqu'à sa mort, avec seulement une interruption de quelques années de jeunesse (pendant lesquelles Beroaldo voyage dans diverses villes d'Italie du Nord, et à Paris). Déjà parmi ses contemporains, l'enseignement et l'activité éditoriale lui ont valu une grande renommée, laquelle a dû contribuer à ce qu'il fût plusieurs fois choisi pour revêtir les charges d'ambassadeur de Bologne et surtout d'orateur public. Beroaldo a laissé essentiellement des discours et quelques brefs traités concernant des sujets chers aux humanistes ses contemporains¹⁴¹. La traduction de trois nouvelles du *Décameron* témoigne de son intérêt pour les « grandes œuvres » vernaculaires du siècle précédent. En effet, Beroaldo a également traduit en latin la chanson à la Vierge de Pétrarque (*RVF*, CCCLXVI)¹⁴².

Contrairement aux deux autres nouvelles qu'il a traduites (voir *infra*), la *Fabula Tancredi*, dont l'*editio princeps* est de 1488¹⁴³, s'écarte du modèle pétrarquien, dont elle n'adopte ni la forme épistolaire ni l'expression prosastique — d'ailleurs, il ne mentionne pas l'exemple de la traduction de Bruni, dont il s'inspire pourtant¹⁴⁴. Il s'agit en effet d'une traduction en distiques élégiaques, que précède un *carmen* de dédicace à Annibale II Bentivoglio. Le circuit de la première circulation des nouvelles latines n'est plus celui du cercle d'intellectuels : dans le cas présent, le destinataire ne jouit pas d'une renommée particulière d'homme de culture. Promis au gouvernement de Bologne, représentant de son père Giovanni II dans des occasions diplomatiques prestigieuses, le jeune Annibale Bentivoglio est surtout connu, au moment de la dédicace, pour honorer les alliances militaires

¹⁴¹ M. GILMORE, « Beroaldo, Filippo, senior », in *DBI*, vol. IX, 1967.

¹⁴² P. VITI, « Filippo Beroaldo traduttore di Boccaccio », cit., p. 114 et n. 4.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 114 n. 2.

¹⁴⁴ V. BRANCA, « Un 'lusus' », cit., p. 214-215 et p. 221-224.

signées par son père, qui prennent habituellement la forme de la *condotta*¹⁴⁵ : ce n'est donc pas à un protagoniste de l'humanisme, mais à un *condottiero*, que Beroaldo dédicace sa version latine. Deux remarques s'imposent : premièrement (c'est là une observation marginale), la culture humaniste s'est solidement implantée dans les cours italiennes¹⁴⁶, et notamment auprès des Bentivoglio ; secondement, la nouvelle latine traduite de Boccace représente ici l'hommage d'un courtisan au fils aîné de son seigneur.

Alors que les versions décameroniennes de Giovanni Garzoni nous sont actuellement connues à travers un manuscrit unique¹⁴⁷, celles de Filippo Beroaldo ont connu une vaste diffusion, notamment en France, où elles ont tenu un rôle de médiateur dans la découverte de Boccace¹⁴⁸ ; sa traduction de la *Déc.* IV 1 en particulier connut un grand succès dans l'aire germanique dans les dernières années du XV^e siècle¹⁴⁹.

Beroaldo interprète la *Déc.* IV 1 à travers les schèmes de l'élégie (érotique et funéraire) romaine. En premier lieu, il en reprend la forme métrique. Par son histoire dans l'Antiquité, le distique élégiaque se prêtait tout à fait à accueillir une matière amoureuse et empreinte de tristesse. D'une part, l'élégie érotique latine, qui possède un caractère narratif bien affirmé (voir les *Amours* d'Ovide), offrait de précieuses ressources linguistiques et rhétoriques au traducteur. D'autre part, elle entraînerait la nouvelle vers davantage de lyrisme. Par ailleurs, si par l'usage du distique élégiaque, Beroaldo aspirait certainement à ennoblir la nouvelle en la « classicisant », ce choix stylistique témoigne aussi d'interférences avec la culture vernaculaire contemporaine qui dépassent l'emprunt d'une intrigue : la deuxième moitié du XV^e siècle connut en effet l'essor des adaptations en vers de différentes nouvelles du *Décameron* — en particulier la IV 1. On peut considérer que le choix du distique élégiaque

¹⁴⁵ G. DE CARO, in *DBI*, cit., vol. VIII, 1966, *ad vocem* « Annibale Bentivoglio ».

¹⁴⁶ Voir à ce sujet F. RICO, *Le Rêve de l'humanisme*, cit., p. 47-62.

¹⁴⁷ En réalité, un second manuscrit existe, du XVII^e siècle, mais il est dépourvu de valeur ecdotique, reproduisant le manuscrit BU 313 (A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 264).

¹⁴⁸ L. SOZZI, « Boccaccio in Francia nel Cinquecento », in *Il Boccaccio e la cultura francese*, Florence, 1971, p. 308-309 et p. 316-319.

¹⁴⁹ P. VITI, « Filippo Beroaldo traduttore di Boccaccio », cit., p. 114 n. 3.

équivalait à celui, pour le domaine vernaculaire, de la *terza rima* ou des *ottave* respectivement pour Francesco Accolti et Girolamo Benivieni¹⁵⁰.

Outre ce qui relève de l'élégie, la version de Beroaldo est marquée par l'introduction de diverses autres réminiscences antiques. Elle s'inspire de diverses histoires de passion funeste : Didon (*Enéide* et *Héroïdes*), Ariane (*Héroïdes*), Pyrame et Thisbé (*Métamorphoses*). La mobilisation d'intertextes prestigieux (surtout l'*Enéide*, les *Métamorphoses*, d'autres textes virgiliens et ovidiens, les élégies de Propertius), ainsi que la tendance à employer un vocabulaire plus précis que celui de l'original, répondent à l'exigence d'inscrire la nouvelle dans un registre élevé — exigence dont dépend aussi une forme extrêmement rhétorique et ampoulée, assez caractéristique par ailleurs de l'écriture de Beroaldo en général¹⁵¹.

L'influence de la littérature antique, l'érudition exhibée et l'attrait de l'univers mythologique, pèsent sur l'*inventio*, d'une manière telle que des traits particuliers de l'histoire et des aspects psychologiques véritablement singuliers du personnage de Ghismonda disparaissent au profit d'échos classiques idéologiquement plus conventionnels. A ce titre, il est intéressant d'observer le traitement de la première partie de la nouvelle, jusqu'à la remise du message secret. Après la mort de son premier mari, Gismonda¹⁵² prend en haine l'idée d'une nouvelle union (on perçoit ici à la fois la dépendance de la Didon virgilienne, et certainement l'écho d'un certain moralisme) : l'amour pour Guiscardo ne naît donc pas d'une disposition intellectuelle et affective préalable, ni de la recherche avisée d'un amant digne¹⁵³. Du même coup, le discours sur la noblesse morale perd de sa force ; et la représentation de

¹⁵⁰ Sur ces adaptations en *ottave*, voir M. PARMA, « Fortuna spicciolata... », cit. Sur treize textes recensés dans ce catalogue pour le XV^e siècle (dont certains ont été édités dans le volume *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, E. Benucci, R. Manetti, F. Zabagli (dir.), Rome, Salerno, 2002), six sont des réécritures de la IV 1. Sur les adaptations de F. Accolti et G. Benivieni, voir en particulier *Ibid.*, p. 242-244 : la réécriture du premier n'est pas datée, celle du second (lié au cercle des lettrés médecins) est contemporaine ou d'une décennie antérieure à la traduction de Beroaldo. D'une manière générale, toujours au même sujet des adaptations en vers du *Décameron*, il est intéressant de rappeler la place du Boccace « mineur » dans l'histoire de cette forme métrique : si celui-ci n'en a peut-être pas été l'inventeur, c'est en tous cas le *Filostrato* qui est à l'origine de la tradition savante de l'*ottava rima*.

¹⁵¹ P. VITI, « Filippo Beroaldo traduttore di Boccaccio », cit., p. 126.

¹⁵² C'est la forme choisie par Beroaldo, qui, on le voit, ne s'inspire pas de la forme « étymologique » et classicisante Sigismunda que l'on trouve chez Brunetti et Garzanti.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 130-132.

l'amour tend davantage vers une typologie plus commune de la passion — dont la très cérébrale et volontaire Ghismonda décaméronienne n'est peut-être pas la meilleure championne. En dépit d'un penchant général vers l'amplification tendant à mettre l'emphase sur les aspects sentimentaux, en dépit aussi de quelques sentences qui expriment plutôt une complaisance à l'égard des égarements de la passion¹⁵⁴, Beroaldo clôt cette histoire de jeunes gens qu'« Amour conduit avant l'heure aux champs élysées » (« quos Amor ante diem misit in elysium ») par une exhortation aux jeunes lecteurs :

Discite nunc, iuvenes, qui iam coepistis amare,
Quot gemitus praestet, quot mala saevus Amor.¹⁵⁵

Cette tension entre la mise en garde et l'exaltation, est certainement la trace du peu d'intérêt de Beroaldo pour la dimension pédagogique de la nouvelle, qui a d'abord une fonction de célébration de l'amour : il nous semble que c'est surtout dans ce sens qu'il faut situer les enjeux formels, rhétoriques, de cette version latine.

Toutefois, dans la « préface », Beroaldo fait allusion à la relation entre la nouvelle originale et sa propre traduction en termes d'enseignement à tirer :

Hanc nos Romano vertimus eloquio,
Hanc tu vulgato lege tu sermone Latino
Atque animum alterna cognitione fove¹⁵⁶

Il compare également les deux récits sur le plan du style : la nouvelle de Boccace se distingue par sa clarté (« Illa suo candore placet » : peut-être Beroaldo entend-il faire

¹⁵⁴ « Foelices parili quibus alma calescere flamma / Dat Venus, et quorum mutuus extat amor. » (v. 55-56 ; « Bienheureux ceux à qui la noble Vénus permet de s'enflammer d'une égale ardeur, / et dont l'amour demeure réciproque. » ; « Quisquis amare cupit, discrimina nulla recuset, / Omnemque tormentum iudicet esse leve. » (v. 83-84 ; « Quiconque désire aimer, qu'il ne refuse aucune distinction, / qu'il considère chaque tourment comme léger. »).

¹⁵⁵ « Apprenez maintenant, jeunes gens qui avez commencé à aimer, combien de sanglots et combien de maux apporte le cruel Amour. » (v. 317-318.)

¹⁵⁶ « Nous la traduisons dans la langue des Romains, / Lis-la et en langue vulgaire et en latin / Et apprécie l'esprits distinct de chacun des deux récits [...]. »

référence par le terme *candor* — et non *perspicuitas*, qui correspond aux « préceptes » cicéroniens de la narration — à une essentialité toute relative du style de Boccace ? ou encore à l'éclat du discours de Ghismonda ?). Dans la lettre-préface à la version de la chanson à la Vierge, adressée à l'humaniste pérugin Iacopo Antiquario, Beroaldo avait témoigné du fait qu'à l'origine de son activité de traducteur des grands textes vernaculaires, il y avait surtout un intérêt pour la rhétorique latine¹⁵⁷, ainsi cultivée à travers une émulation avec l'éloquence vulgaire. Un tel intérêt n'a rien de particulièrement surprenant de la part du maître de rhétorique de l'Université de Bologne que fut Beroaldo de sa prime jeunesse jusqu'à sa mort prématurée. Nous verrons que cette idée est développée dans la lettre-préface des autres traductions décaméroniennes de Beroaldo, publiées en 1490¹⁵⁸.

1.2. La *Déc.* X 8

1.2.1. Filippo Beroaldo l'Ancien

Cette lettre-préface adressée par Beroaldo à un illustre compatriote, l'humaniste Mino de' Rossi (Mino Roscio), est particulièrement intéressante pour connaître la conception du genre nouvelle de notre traducteur. Elle introduit deux nouvelles ancrées dans l'Antiquité : Panfilo affirmait en effet tirer l'histoire de Cimone (V 1) de sources historiographiques anciennes, tandis que l'authenticité de la X 8 repose quant à elle sur un ancrage spatio-temporel très précis (l'histoire est embrayée sur l'Histoire politique de Rome)¹⁵⁹.

Beroaldo présente la version latine comme un exercice d'émulation avec un auteur dont les œuvres vulgaires se distinguent par leur élégance (« in lingua vernacula disertissimum centum fabulosas historias *stilo elegantissimo* composuit ») : le dédicataire devra juger avec quel talent le traducteur a rivalisé avec Boccace (« poteris inspicere et tuo polito limatoque

¹⁵⁷ P. VITI, « Filippo Beroaldo traduttore di Boccaccio », cit., p. 115.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 114 et n. 2.

¹⁵⁹ *Déc.*V 1, 3 : « [...] sì come noi nell'antiche istorie de' cipriani abbiam già letto » (« Ainsi que nous l'avons lu dans les histoires antiques de Chypre [...] ») ; *Déc.* X 8, 5 : « Nel tempo adunque che Ottavian Cesare, non ancora chiamato Augusto ma nello uficio chiamato triumvirato, lo 'mperio di Roma reggeva, fu in Roma un gentile uomo chiamato Publio Quinzio Fulvo [...] » (« Au temps, dis-je, où Octave César, qui n'était pas encore Auguste, mais dans la charge du triumvirat, gouvernait l'empire romain, il y eut à Rome un patricien nommé Publius Quintius Fulvus [...] ») V. Branca précise que l'histoire se serait donc déroulée entre 43 et 30 av. J.C., et que la *gens* Quinctia fut illustre dans l'Antiquité (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., n. 5 p. 1181).

iudicio pensare, nunquid ad *flosculos Boccatii in suo genuinoque sermone prenitentes* aspirare potuerint nostra isthec latina interpretamenta [...]. »)¹⁶⁰.

Dans son commentaire à *L'Ane d'or*, il signale la *Déc.* VII 2 ; saluant l'originalité de cette réécriture d'Apulée (« centum fabulas [...] inter quas Apuleinanam hanc inseruit trasposuitque commodissime, *non ut interpres, sed ut conditor* »), Beroaldo reprend le même jugement sur Boccace. L'auteur du *Décameron* est apprécié comme classiciste, et surtout comme inventeur de récits au fond et à la forme agréables et enjoués (« Iohannes Boccacius eloquio vernaculo disertissimus condidit centum fabulas *argumento et stilo lepidissimo festivissimoque* »)¹⁶¹.

L'excellence rhétorique et le caractère plaisant de l'ouvrage justifient la traduction, qui représente pour Beroaldo un exercice propédeutique visant à dégrossir son style :

ex quibus * duas nos potissimum excerpimus, easque in latinum sermonem nuper *exercendi ingenii causa transtulimus*. Nam quemadmodum maiores nostri ex graeco in latinum, et ex latino vertere in graecum optimum esse iudicabant id quod in primis L. Crassus, et M. Cicero factitasse traduntur ; [...] *ex qua conversione ingenius mediusfidius vegetatur, eloquutio expolitur, suppellex verborum optimorum copiosissima comparatur*.¹⁶²

Dans ce préliminaire à l'écriture, pratiqué dans l'Antiquité par les traducteurs romains des auteurs grecs, la confrontation avec le texte-source finit par enrichir indirectement le latin du traducteur. Abordant sa propre façon de traduire, Beroaldo mentionne Horace (comme Pétrarque), à l'autorité duquel il adjoint celle de Saint Jérôme. Le traducteur annonce en outre avoir peu retranché et peu ajouté à la prose vernaculaire de Boccace, ce que confirme la lecture de ces versions en prose beaucoup plus proches du texte original que ce n'était le cas pour la traduction versifiée de la *Déc.* IV 1.

¹⁶⁰ D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone*, cit., p. 562.

¹⁶¹ *Commentarii a Philippi Beroaldo condidi in Asinum aureum Lucii Apuleii*, Bologne, 1500, f. 193 v., cité par P. Viti (p. 115 n. 2). Ce n'est pas un mince hommage que de mentionner Boccace dans ce commentaire : l'idée sous-jacente est que la connaissance du *Décameron* contribue à éclairer le texte d'Apulée.

¹⁶² D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone*, cit., p. 562 (« [...] parmi lesquelles nous en choisîmes deux, que nous traduisîmes en latin dans le but d'exercer notre esprit. En effet, nos aînés estimèrent que traduire du grec au latin et du latin au grec est une très bonne chose, et Crassus et Cicéron furent les premiers à pratiquer ces traductions ; [...] cet exercice, par ma foi, vivifie l'esprit, dégrossit l'expression, procure le plus vaste et le meilleur lexique. ») Le signe * indique une lacune dans le manuscrit reproduit par Manni.

Beroaldo envisage également l'aval des traductions. La lecture des nouvelles devra délasser l'homme d'état, dont elle nourrira plaisamment l'*otium* (« quod legas, quaeo, cum fueris ociosus, cum animum a Senatoriis muneribus publicisque negociis paulisper recreare decreveris ») : car alors « l'esprit doit être libéré des préoccupations plus graves, charmé par les lettres les plus agréables, et ranimé par les plaisirs les plus joyeux » (« Tunc enim animus exuendus est curis gravioribus, demulcendus litteris amenioribus, et refovendus voluptatibus hilarioribus »). Le circuit épistolaire remplace complètement celui de l'oralité conviviale, qui disparaît au profit d'une lecture des plus solitaires (« quod legas [...] cum te in bibliotecam tuam [...] recondideris »).¹⁶³

Les versions décaméroniennes représentent un digne divertissement culturel pour l'homme investi de responsabilités civiles et professionnelles : ces « nug[ae] » délasseront son esprit harcelé des mille soucis de la vie mondaine, tout en lui proposant de sublimes exemples d'amour et d'amitié :

[...] veri amoris, vereque amicitiae testimonia sunt locupletissima.¹⁶⁴

Beroaldo s'exprime en outre sur l'authenticité des histoires : il les désigne comme « fabulosas historias », « mythica historia » et « mythicon historicon » — les dernières expressions nous renvoient au substantif « mythistoria » et à l'adjectif « mythistoricus », qui désignent des récits « mêlé[s] d'histoires et de fables, fabuleux »¹⁶⁵. Il y a lieu de se demander si, lorsque par ces syntagmes le traducteur rend si mal compte du réalisme de Boccace, il n'a pas en tête des nouvelles contemporaines, la production étant comme on l'a dit caractérisée par une forte résurgence du merveilleux.

Comme pour la *Fabula Tandredi*, Beroaldo traducteur de la *Déc. X 8* s'inscrivait dans une tradition qui se consoliderait durant le XVI^e siècle¹⁶⁶. Celle-ci était plus récente et plus

¹⁶³ D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone*, cit., p. 562.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 562 (« [ces nouvelles] sont riches en témoignages d'amour authentique et d'authentique amitié »).

¹⁶⁵ F. GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1937. Le substantif et l'adjectif sont attestés chez deux biographes du recueil tardif des *Scriptores historiae augustae* : Julius Capitolinus et Flavius Vopiscus. Le recueil devait être assez bien connu puisque Iacopo di Poggio Bracciolini le traduisit en langue vulgaire dans la seconde moitié du siècle.

¹⁶⁶ Voir G. ALBANESE, « Fortuna umanistica... », cit., p. 612 n. 95. Pour la fortune en général de cette nouvelle, voir L. SORIERI, *Boccaccio's Story of Tito e Gisippo in European Literature*, New York, Institute of

ramassée dans le temps, puisque les deux versions latines précédant celle de Beroaldo, que nous examinerons à présent, ne remontent pas au-delà de l'année 1470.

1.2.2. Iacopo Bracciolini

L'une est due à Iacopo di Poggio Bracciolini, fils de l'éminent humaniste florentin, né en 1442 et exécuté en 1478 en raison de son implication dans la conjuration des Pazzi. L'œuvre littéraire de ce marchand humaniste lié aux principaux intellectuels florentins, dont Marsile Ficin, consiste essentiellement en traductions. Non content d'éditer l'*Historia florentina* du Pogge, ce promoteur de l'œuvre paternelle veut aussi divulguer cet ouvrage auprès d'un public de langue vernaculaire : aussi en publie-t-il sa propre vulgarisation en 1476. Il traduit aussi des œuvres antiques en langue vulgaire : la *Cyropédie* de Xénophon (que le Pogge avait en son temps traduite en latin, et que Iacopo dédicace au roi de Sicile Frédéric I^{er} d'Aragon), et le recueil des *Scriptores Historiae Augustae*. Dans la lettre à Carlo Guasconi concernant l'origine de la guerre de Cent Ans (*Della origine della guerra tra Inghilesi e Franciosi*), Bracciolini présente comme une œuvre originale sa traduction d'une nouvelle latine de Bartolomeo Facio. Ces travaux témoignent d'une volonté d'irriguer la culture vernaculaire de culture antique ; émanant d'un lettré proche du milieu médicéen, cette volonté épouse et reflète une tendance fondamentale de la culture laurentienne. L'expression de Bracciolini est bilingue (les œuvres conservées témoignent tout de même d'un primat du latin) ; ses intérêts culturels concernent la culture vulgaire (il est l'auteur d'un commentaire vernaculaire du *Triomphe de la renommée* de Pétrarque) aussi bien que l'écriture de Vies héroïques de personnages de l'histoire récente (on lui doit une vie latine du *condottiero* Pippo Spano, mort en 1426¹⁶⁷), ou encore la philologie humaniste (dans une lettre de 1468 à l'orateur milanais Filippo Sagromoro, il célèbre les découvertes de la philologie et dresse un catalogue des textes à retrouver¹⁶⁸). Parallèlement aux traductions du latin, sa version décaméronienne — cas unique de traduction *vers* le latin — révèle la volonté d'établir une communication à double sens entre culture humaniste et culture vulgaire. Il est évident que sous cet aspect, l'œuvre de Iacopo Bracciolini n'apparaît nullement isolée au sein de la Cité

French Studies, 1937 ; S. BATTAGLIA, « Dall'esempio alla novella », in ID., *La Coscienza letteraria del Medioevo*, Naples, Liguori, p. 487-547, p. 509-525.

¹⁶⁷ Il serait intéressant de comparer cette Vie avec les facéties où figure ce personnage, afin d'éclairer les rapports entre le genre biographique et la facétie.

¹⁶⁸ C. VASOLI, « Bracciolini, Iacopo », in *DBI*, vol. XIII, 1971.

du lys. L'histoire de Florence est marquée, dans les années 1460-1470, par l'épanouissement de la culture laurentienne, au gré duquel l'humanisme florentin s'ouvre à de nouveaux rapports entre les cultures vulgaire et latine. La correspondance de Bracciolini atteste d'ailleurs ses liens personnels avec une figure assez typique de ce nouveau visage de l'humanisme florentin : Alessandro Braccesi, qui s'est d'ailleurs lui aussi employé à vulgariser (non seulement la version latine par Pietro Decembrio d'une œuvre d'Appien, mais encore) la nouvelle latine d'Enea Silvio Piccolomini¹⁶⁹.

Comme nous l'avons indiqué, la traduction de la *Déc.* X 8 de Iacopo Bracciolini n'a pas été éditée. Néanmoins, on peut lire la lettre de dédicace au cardinal Francesco Piccolomini dans deux articles de F. Bausi et de G. Albanese¹⁷⁰.

C'est en 1460 que ce personnage reçoit la pourpre cardinalice — de Pie II, qui n'est autre que son oncle maternel : la dédicace et cet événement indiquent l'année 1460 comme *terminus post quem* pour la traduction¹⁷¹. Ce n'est peut-être pas un hasard si Bracciolini dédie cette version à ce grand admirateur de Pie II, dont il reprendra le nom pour exercer sa fonction pontificale (c'est Francesco qui commande à Pinturicchio les fresques de la Bibliothèque Piccolomini de Sienne) : non seulement ce dernier (Enea Silvio Piccolomini) était l'auteur d'une nouvelle latine extrêmement diffusée et appréciée, mais encore s'était-il montré dans quelques autres écrits un admirateur fervent du *Décameron* (voir *infra*).

G. Albanese a souligné que la lettre-préface suit le modèle pétrarquien, mais que « l'intérêt se déplac[e] d'un programme d'édification éthique et religieuse de l'homme à un projet d'éducation du latiniste et du philologue »¹⁷². L'évaluation globale du *Décameron* dépend en effet étroitement de la *Sen.* XVII 3. Quant au style des œuvres vernaculaires de Boccace, Bracciolini répercute le jugement général : son éloquence est très estimée (« materno sermone eloquentiam [...] *decantatam* »), surtout par le « peuple », qui la dit cicéronienne — proposition qui, comme on le sait, sera exploitée par Pietro Bembo à la

¹⁶⁹ M. MASOERO, « Novella in versi e prosimetro : riscritture volgari dell'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini », in *Favole parabole istorie*, cit., p. 317-335 ; N. TONELLI, « L'*Historia di due amanti* di Alessandro Braccesi », in *Ibid.*, p. 337-357. Les relations épistolaires de Bracciolini avec Braccesi sont mentionnées par C. VASOLI, « Bracciolini, Iacopo », cit.

¹⁷⁰ F. BAUSI, « 'Paternae artis heres'. Ritratto di Jacopo Bracciolini », in *Interpres*, VIII (1988), p. 105-198, p. 136-144 ; G. ALBANESE, « Fortuna umanistica... », cit., p. 613 (Cette reproduction présente des coupes).

¹⁷¹ G. ALBANESE, « Fortuna umanistica... », cit., p. 612 n. 95.

¹⁷² *Ibid.*, p. 612.

distance de quelques décennies — (« ut populi verbis loquar, alterum Ciceronem vulgari stilo in omni dicendi genere perspicerem »). L'éloge émane en partie d'une culture distincte de celle de l'élite intellectuelle à laquelle appartient Bracciolini : celui-ci le relaie tout en marquant une certaine distance. Comme déjà chez Pétrarque, le *Décaméron* n'est pas une œuvre que les humanistes recherchent (« Volventi mihi pridie Iohannis Boccaccii quedam volumina [...], forte eius fabule ad manus venerunt ») : preuve qu'elle ne relève *a priori* pas de leur culture — preuve aussi d'une diffusion capillaire qui dispense de recherches.

Tout pétrarquiens aussi sont les thèmes du récit « dévoré » (« legere incepti et uno, ut ita dicam, spiritu percurri »), du désir immédiat de traduire la nouvelle (« Subiit statim cupido latinam faciendi »), de la sélection d'un récit à l'exclusion de tous les autres, qui ne sont pas dignes d'être proposés à l'élite (« rem lectione dignam pluribus legendam traderem, qui fortasse illam legere respuunt »). Bracciolini précise que la X 8 est dans une certaine mesure un choix du hasard, puisque cette nouvelle s'est présentée devant ses yeux lorsqu'il a ouvert le livre (« [...] unam, Titi Quintii et Egesippi, que aperienti librum prima occurrerat ») : peut-être cette variation sur le thème pétrarquien de l'ignorance affectée du *Décaméron* a-t-elle une dimension parodique (D'ailleurs, il est généralement de bon augure pour la qualité globale d'un ouvrage que celui-ci, ouvert au hasard, présente une belle page bien écrite).

Une volonté de promouvoir le *Décaméron* est en effet visible dans la suite de la lettre : l'idée est répétée qu'il n'est pas du tout honteux (« Nec turpe putavi ») de divulguer auprès d'un public latiniste une nouvelle à la fois belle et instructive (« in quibus aliqua inest vel voluptas vel doctrina »). Pour soutenir cette idée, le traducteur inscrit son entreprise dans la lignée et sous l'autorité de ses plus illustres prédécesseurs : Leonardo Bruni et « Boccace » — comme l'a souligné G. Albanese, il faut certainement lire « Pétrarque »¹⁷³. Ce qu'il n'a pas été honteux de traduire pour ces hommes très illustres, Bracciolini n'a pas craint que ce fût à son déshonneur de le traduire à son tour (« Memoria postmodum repetens eundem ipsum Boccaccium et Leonardum Aretinum, viros clarissimos, nonnulla convertisse nec illis egregiis viris dedecori fuisse, ego quoque timendum non iudicavi [...] »).

Le *lapsus* de Bracciolini (« Boccace » pour « Pétrarque ») souligne plutôt la paternité bicéphale de la *De insigni obedientia* et le rôle paradigmatique de la version pétrarquienne pour la culture humaniste. Bracciolini exalte les figures de Pétrarque/Boccace et Bruni, en

¹⁷³ *Ibid.*, p. 613.

insistant de façon très appuyée sur sa propre modestie. A cet égard, une réminiscence cicéronienne a particulièrement attiré notre attention :

[...] non quod me assecuturum sperem quod ipsi adepti sunt, nec mihi idem licere, ut de Socrate scribit Cicero [...].

Dans le passage en question du *De officiis*, Cicéron exhorte le lecteur à ne pas

tomber dans l'erreur consistant à croire que, si Socrate et Aristippe ont agi ou parlé contrairement à la coutume et aux usages de la cité, il soit permis au premier venu d'en faire autant ; ces hommes-là pouvaient prendre pareille liberté parce qu'ils avaient des mérites extraordinaires, tels des dieux.¹⁷⁴

L'allusion à ce passage confère une touche à la fois érudite et hyperbolique à la célébration des deux grandes figures de la culture. Elle pointe aussi l'écart que représente la traduction décaméronienne par rapport au classicisme qui caractérise une partie de l'humanisme de la première moitié du siècle.

Enfin, considérant les modalités de la lecture, Bracciolini invite le destinataire à lire la nouvelle lorsqu'il disposera de temps, et pour délasser son esprit (« cum otium suppetit animi relaxandi gratia »), car il ne s'agit au fond — c'est un *topos* — que de *nugae*, d'« ineptiae ». Pour sa part, le traducteur a travaillé avec l'intention d'exercer son esprit et sa plume (« cupido latinam faciendi, cum *exercendi ingenii gratia* ») : l'émulation, comme plus tard chez Beroaldo, se situe sur le plan de la langue et de la rhétorique.

1.2.3. Francesco Diedo

Ce diplomate vénitien (1435 *ca.*-1484), orateur et lettré particulièrement célébré par ses contemporains¹⁷⁵, dédicace sa version décaméronienne à son ami Marco Aurelio, secrétaire de la Sérénissime et pas autrement féru de lettres classiques que son beau-père l'humaniste Niccolò Sagundino. La lettre-préface porte la date du 15 mars 1470 : la traduction

¹⁷⁴ CICERON, *De officiis*, I 41, 148.

¹⁷⁵ G. TOURNOY, « Diedo, Francesco », in *DBI*, vol. XXXIX, 1991.

de Bracciolini n'étant pas datée, on ne sait à qui, de lui ou de Diedo, revient l'honneur de la primauté chronologique.

Contrairement à ce que nous avons vu pour Beroaldo et Bracciolini, cette latinisation de la *Déc. X 8* ne fait pas écho à d'autres témoignages d'intérêt pour la culture vulgaire de la part de ce patricien vénitien. L'isolement de cette entreprise au sein d'une expérience culturelle qui exclut manifestement la littérature vernaculaire de son horizon, est en lui-même un hommage particulier au *Décaméron*.

A notre connaissance, ni la traduction ni la lettre de dédicace n'ont été éditées. Quant à la version latine, G. Tournoy la dit plutôt libre et caractérisée par la recherche de l'ornementation stylistique, mais aussi manquant ici et là de clarté, et parfois clairement fautive (certaines erreurs devant être imputées au manuscrit dont disposait l'humaniste)¹⁷⁶.

La lettre-préface inscrit la version de Diedo dans la lignée de Pétrarque et de Bruni ; Diedo y précise que l'effet recherché à travers la traduction et la lecture de la nouvelle, est le délasserment de l'esprit habituellement absorbé dans des travaux intellectuels plus sérieux (« inter graviora litterarum studia laxandi animi gratia »¹⁷⁷). Pour sa part, Francesco Diedo s'était d'ailleurs consacré à cette entreprise à la fin d'une ambassade particulièrement délicate à Chambéry auprès des ducs de Savoie¹⁷⁸.

Plusieurs raisons assez précises sont susceptibles d'éclairer l'attrait de cette nouvelle pour nos trois traducteurs. Nous avons déjà évoqué son ancrage spatio-temporel ; la *Déc. X 8* contient d'ailleurs quelques références à des usages antiques flattant un certain goût de l'érudition¹⁷⁹. L'onomastique renvoie à des figures de la culture classique et à des personnages de la littérature ancienne. En effet, le nom du précepteur assimile le personnage au philosophe Aristippe de Cylène ; l'admiration de Boccace pour Varron (Marcus Terentius Varro) semble avoir inspiré celui du préteur, Marco Varrone ; le père de Gisippo porte un nom, Cremete, emprunté à l'*Andrienne* de Térence. L'effet de réel lié aux *tria nomina* de Tito et de son père — respectivement Tito Quinzio Fulvo et Publio Quinzio Fulvo — repose sur la culture

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ G. ALBANESE, « Fortuna umanistica... », cit., p. 613-614.

¹⁷⁸ Sur ce contexte historique, voir G. TOURNOY, « Francesco Diedo, Venetian humanist and politician of the Quattrocento », in *Humanistica lovaniensia*, XIX, 1970, p. 201-234, p. 203-204.

¹⁷⁹ Le voyage d'études à Athènes, usage traditionnel dans le patriciat romain (*Déc. X 8*, 5 et n. 2 p. 1182) ; les lois athéniennes, sous-entendues par le narrateur, proscrivant que les citoyens épousent des étrangères à la ville (§ 10 et n. 1 p. 1183) ; le supplice de la crucifixion (§ 96).

classique de l'auteur et du lecteur, le *nomen* des personnages étant effectivement le nom d'une *gens* romaine (§ 5 et n. 6 p. 1181). Peut-être peut-on d'ailleurs voir dans ce nom gentilice un écho ténu (alternance Quintius/Quintus) du *praenomen* de Quintus Hortensius Hortalus, à qui Caton d'Utique céda sa femme Marcia. Cet épisode de l'histoire romaine raconté par Plutarque et Lucain, constitue pour certains aspects un modèle de la nouvelle X 8 (première partie) : il était bien connu de Boccace, qui l'avait lu chez Dante (*Banquet* IV xxviii 14 et *Pg* I 78-81) et l'évoquerait personnellement dans les *Esposizioni* (IV litt. 236-239). Quant à la définition de l'amitié (voir *infra*) et à la seconde partie de la nouvelle, un modèle antique est l'histoire de Damon et Phintias, surtout telle qu'elle est évoquée par Valère Maxime (*Faits et dits mémorables*, IV 7 ext. 1), dont la X 8 présente quelques réminiscences précises¹⁸⁰.

Il semble évident que la dimension rhétorique de la *Déc.* X 8 a constitué un attrait pour nos trois traducteurs humanistes, eux-mêmes particulièrement versés dans l'art oratoire : Beroaldo a enseigné la rhétorique, et tous trois ont pratiqué l'éloquence publique. V. Branca a souligné la construction non seulement rigoureuse mais véritablement brillante de la célébration finale de l'amitié (§ 111-119¹⁸¹), et du discours de Tito à la famille de Sofronia (§56-86¹⁸²). Cette « plaidoirie » de Tito en défense de Gisippo a une dimension métatextuelle, car elle souligne une dimension particulière du genre novellistique : celle de cas d'étude, lié à l'exercice de la controverse, susceptible d'être débattu par les lecteurs, les devisants, voire, comme c'est le cas ici, par les personnages. Outre l'hommage aux *Vies parallèles* de Plutarque (§ 65-71)¹⁸³, on relève dans le discours de Tito une autre réminiscence classique, à savoir une référence à une anecdote rapportée par Valère Maxime au sujet du sculpteur Appelle (VIII 12, ext. 3)¹⁸⁴ :

¹⁸⁰ § 62 et n. 1 p. 1194 ; l'exaltation finale de l'amitié (§ 111-119) est inspirée de la conclusion de Valère Maxime. L'histoire de ces deux amis confiants et fidèles était chère à Boccace, qui l'a évoquée dans le *Filocolo* (V, 75) et dans le *Buccolicum carmen* (VIII).

¹⁸¹ Voir n. 2 p. 1203.

¹⁸² V. Branca (n. 8 p. 1198) distingue l'exorde (§ 56-58), la proposition (§ 59-60), l'argumentation, divisée en deux parties (§ 61-63 et § 64-71), la confutation des objections (§ 72-82), et la conclusion, qui présente des conseils (§ 83-85) et des menaces (§ 86).

¹⁸³ Au vrai, l'émulation qui anime les deux personnages, fondamentale pour la configuration générale de la nouvelle, semble déjà un clin d'œil aux biographies parallèles de cet auteur.

¹⁸⁴ § 75 : « Che ho io a curare se il calzolaio più tosto che il filosofo avrà d'un mio fatto secondo il suo giudicio disposto o in occulto o in palese, se il fine è buono ? Debbomi io ben guardare, se il calzolaio non è discreto, che egli più non ne possa fare, e ringraziarlo del fatto. » (Ai-je à me soucier si c'est le savetier plutôt que le philosophe qui aura décidé, selon son propre jugement, d'une affaire me concernant, que ce soit en secret ou en

Mirifice et ille artifex, qui in opere suo moneri se a sutore de crepida et ansulis passus, de crure etiam disputare incipientem supra plantam ascendere vetuit.¹⁸⁵

Le clin d'œil concerne une répartie spirituelle : il fait écho au goût pour les mots d'esprit, commun aux recueils antiques et modernes d'anecdotes, à la nouvelle, à la facétie.

Un autre motif du choix de la nouvelle X 8 de la part de Bracciolini, Diedo et Beroaldo est certainement de nature idéologique, et concerne l'exaltation de l'amitié. Ce thème moral est bien représenté dans la littérature antique, où il se colore volontiers d'héroïsme. Ne serait-ce qu'à ce double titre, il est cher à la culture humaniste¹⁸⁶. Comme on l'a dit, la célébration de ce thème dans la conclusion de l'anecdote de Damon et Phintias rapportée par Valère Maxime, a inspiré les paragraphes finaux de la *Déc.* X 8. Ceux-ci présentent une lecture exemplaire de la nouvelle : à travers une récapitulation emphatique, fondée sur l'anaphore¹⁸⁷, de tous les prodigieux effets de l'amitié illustrés au cours du récit, la nouvelle est envisagée comme la démonstration de la supériorité de l'amitié sur les liens familiaux ; on relève ici l'apparition d'une tonalité polémique absente des *Faits et dits mémorables*. L'accent est mis sur la dimension morale et les effets bénéfiques de l'amitié, qui engendre la droiture, la générosité, l'oubli de soi, le courage, libère de l'égoïsme, et a en outre une opportunité pratique puisqu'elle repose sur une parfaite réciprocité : elle tend à devenir une valeur¹⁸⁸.

Une vertu de l'amitié n'est pas mise en lumière dans la conclusion, qui aurait bien pu l'être, puisqu'elle est célébrée dans la narration. Valère Maxime raconte que Denys de Syracuse reconnaît l'héroïsme de Damon et Phintias et qu'à ce titre, il accorde sa grâce à celui

plein jour, si la fin est bonne ? Si le savetier n'a pas agi sagement, moi je n'ai qu'à prendre garde qu'il ne puisse encore s'en mêler et le remercier de ce qu'il a fait. » V. Branca signale l'intertexte à la n. 5 p. 1196.

¹⁸⁵ « J'admire encore cet artiste qui, à propos d'une de ses œuvres, voulut bien écouter les avis d'un cordonnier sur la chaussure et les courroies, mais qui, lorsque celui-ci se mit à critiquer la jambe, lui défendit de s'élever au-dessus du pied. » (VALÈRE MAXIME, *Actions et paroles mémorables*, traduction, introduction et notes de P. Constant, Paris, Les Belles Lettres, s. d.)

¹⁸⁶ Notamment, Antonio Loschi aurait été l'auteur d'un texte inconnu (traité ? dialogue ? œuvre narrative ?) intitulé *De vera amicitia* (P. VITI, « Loschi, Antonio », in *DBI*, vol. LXVI, 2007).

¹⁸⁷ Voir la n. 2 p. 1203.

¹⁸⁸ On remarque aussi que la césure entre les deux moments de l'histoire structure la nouvelle comme un *exemplum* : la deuxième partie « démontre » la réciprocité de l'amitié héroïque, mise en doute par Gisippo à son arrivée à Rome (§ 90-92).

qui était condamné à mort, et souhaite partager désormais l'amitié des deux jeunes gens. Boccace développe l'idée que l'exemple héroïque des amis crée une émulation dans la droiture morale, et génère en outre la clémence : non seulement le véritable coupable du meurtre dont s'accuse Gisippo se dénonce, mais encore l'empereur gracie-t-il ce malfaiteur que l'on pensait irrécupérable « par amour des deux autres » (§ 103-107). Les cœurs dramatiques de l'histoire, où se manifeste l'héroïsme des amis, correspondent à deux passages où domine le discours direct : il s'agit de dialogues dans lesquels Tito et Gisippo s'adonnent à une compétition dans le sacrifice de soi. Au fil du dialogue des § 22-41, l'habileté oratoire de Gisippo (dont l'argumentation repose sur les « lois » de l'amitié) fait progressivement tomber les scrupules moraux de Tito, qui finit par accepter d'épouser Sofronia. Dans la scène entre Tito, Gisippo et le préteur (§ 97-106), « l'éloquence de l'amitié » prend la forme de trouvailles rusées appelées à convaincre Varrone de la culpabilité de chaque orateur ; le discours direct confère en outre au récit sa vivacité dramatique. Les interventions du brigand (§ 105-106), à qui revient la fonction du *deus ex machina*¹⁸⁹, et du préteur (§ 100) tendent à donner à la scène la dimension chorale d'une reconnaissance (non aboutie) de la fidélité héroïque par la communauté. L'amitié héroïque, superlativement généreuse, se manifeste toujours à travers une éloquence particulière.

Outre l'héroïsme, plusieurs aspects du thème dans la *Déc. X 8* remontent à la même anecdote de Valère Maxime : notamment, la naissance du lien au fil d'études communes de philosophie (§ 5-7). Dans l'évocation concise d'une compétition de bon aloi dans des études menées avec entrain (§ 8), il nous semble voir le motif d'un probable investissement personnel de la part de nos traducteurs, dont les enthousiasmes culturels — c'est là un trait particulièrement prononcé dans l'histoire de l'humanisme — sont précisément conditionnés par les rapports de générations, les relations de maître à disciple(s), et les amitiés et inimitiés entre maîtres et entre élèves. Ce rapprochement apparaît d'autant plus probant si l'on considère que les versions latines de cette nouvelle sont dédiées à des amis ayant reçu une éducation humaniste plus ou moins similaire et versés dans les mêmes études que les traducteurs. Dans le cas de Filippo Beroaldo et Mino Roscio (patricien, homme d'état, ambassadeur et amateur de lettres latines), plusieurs textes nous renseignent sur leur amitié, qui confirment et précisent sans nul doute notre dernière hypothèse. Deux biographes de Beroaldo, l'humaniste français Jean de Pins (1470 *ca.*-1537) et surtout le Bolonais

¹⁸⁹ En dernière instance, la « conversion » de Publio Ambusto, qui conduit la nouvelle à son dénouement heureux, est dictée par une puissance supérieure indéfinie dans le texte (voir § 103-106).

Bartolomeo Bianchini, rappellent cette amitié, en soulignant dans des termes superlatifs la fidélité qui la caractérisait, une parfaite concorde, l'étroitesse et la pérennité d'un lien extraordinairement intense¹⁹⁰. Dans plusieurs écrits, Beroaldo en personne traite plus ou moins incidemment, à travers les schèmes de la littérature, de son amitié avec Mino Roscio : son commentaire de Properce lui est dédié, et la lettre de dédicace contient un panégyrique de leur amitié et de l'ami, qui n'a rien du conventionnel hommage à un mécène. Beroaldo y rappelle l'origine de leur relation, dans des termes qu'il reprendra dans l'éloge funèbre de Mino : c'est au cours d'études communes, sous le magistère de Francesco dal Pozzo (Puteolanus), qu'ils étaient devenus amis :

Ex hoc condiscipulatu, ex hoc dulcissimo litterarum commercio amicitia inter nos vera et sancta ac religiosa quamdam necessitudine imbuta coaluit.¹⁹¹

La naissance de l'amitié dans la nouvelle de Boccace fait écho aux événements de la vie de Beroaldo et Mino Roscio, et, d'une certaine manière, les célèbre. C'est d'ailleurs une tendance de Beroaldo que de rapprocher son amitié avec Mino Roscio des modèles antiques : ainsi mobilise-t-il, dans la lettre précédemment citée, de nombreuses réminiscences du *De amicitia*. Dans l'éloge funèbre, le poète espère que la postérité l'ajoutera avec Mino Roscio au petit nombre des amitiés parfaites que les Anciens ont exaltées (« Et quum vix tria aut quattuor nominentur apud veteres paria amicorum, spero in hoc genere amicitiam Mini Riscii et Philippi Beroaldi notam posteritati fore. »¹⁹²) : avec une citation presque littérale du petit traité cicéronien, Beroaldo inscrit le couple au panthéon classique, dans une véritable apothéose de cette amitié¹⁹³.

Dans le cas de ces trois traductions de la *Déc.* X 8, la lettre humaniste, lieu dévolu à la manifestation d'une amitié basée sur l'échange intellectuel, accueille la représentation narrative, avec sa dimension nécessaire de stylisation théorisante, d'une amitié fondée dans

¹⁹⁰ James B. WADSWORTH, « Beroaldo and Renaissance Lyons », in *Medievalia et Humanistica*, XI (1957), p. 78-89, p. 79-80.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 82-83 (« Née de ces études communes, de ce doux commerce des lettres, une amitié authentique nous unit, sacrée et pieuse et empreinte d'une certaine intimité. »)

¹⁹² *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 83-84.

une culture et une éthique communes — au gré d'un rapport de spécularité entre la vie réelle et la fiction.

1.3. La *Déc.* X 1 : Bartolomeo Facio

Par les circonstances de sa composition et les motifs de sa dédicace, cette version se rapproche de la *Fabula Tancredi* dédicacée par Beroaldo à Annibale II Bentivoglio, à laquelle elle est antérieure. Dans un cas comme dans l'autre, la nouvelle s'inscrit dans le circuit des relations plus ou moins mercantiles qu'entretiennent le prince et le courtisan.

Il s'agit en effet d'un hommage et d'une supplique indirectement adressés au roi de Naples, Alphonse V d'Aragon, auprès de qui Facio avait représenté Gênes en 1443 puis en 1444 — année à partir de laquelle il semble s'être installé durablement dans la cité parthénopéenne. Lorsqu'il avait été l'ambassadeur de la République Maritime, et plus encore lorsqu'il avait perdu cette charge au printemps 1446, Facio, qui de surcroît s'était brouillé avec son mécène le doge Raffaele Adorno, avait connu une période de difficultés économiques, qui selon sa correspondance, se serait prolongée pendant plusieurs années, bien qu'à partir de 1445 il reçût un salaire de la part d'Alphonse, et qu'à l'automne 1446, il fût nommé historien et biographe officiel du souverain¹⁹⁴.

Sa version latine de la *Déc.* X 1 date des années 1444-1448¹⁹⁵. La correspondance de l'humaniste présente l'entreprise de traduction de cette nouvelle comme liée au fait que Facio estimait son travail indignement rétribué par le roi ; les trois lettres qui traitent de ce sujet sont adressées à Luis dez Puig, diplomate catalan de la cour. C'est à cet homme de confiance du souverain aragonais, homme de guerre plus que de culture¹⁹⁶, que Facio adresse sa traduction

¹⁹⁴ P. VITI, « Facio, Bartolomeo », in *DBI*, vol. XLIV, 1994.

¹⁹⁵ C. Braggio (« Una novella del Boccacci », cit.) l'attribuait à la période 1444-1448 ; M. Bulleri fixe la rédaction à la fin des années 1440 (« Alfonso il Magnanimo nelle lettere pubbliche e private del suo storiografo di corte Bartolomeo Facio », in *Studi su Bartolomeo Facio*, G. Albanese (dir.), Pise, ETS, 2000, p. 80-92, p. 89), mais dans un autre article (G. ALBANESE, M. BULLERI, « L'epistolario », *Ibid.*, p. 133-214, p. 183), elle suit l'avis de G. Albanese, à savoir qu'elle indique les années 1444-1446 (G. ALBANESE, R. BESSI, *All'Origine della guerra dei Cento Anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. 21). C. Corfiati (« 'Decrevi latinam facere' », cit., p. 138) date la traduction de 1448-1449.

¹⁹⁶ Au sujet de ce personnage, voir C. CORFIATI, « 'Decrevi latinam facere' », cit., p. 126-128. On peut lire les lettres 2 et 3 dans cet article (p. 122 et p. 126). La première épître contient la nouvelle ; M. Bulleri (« L'epistolario », cit., p. 196) estime que la deuxième, dans laquelle Facio se plaint de n'avoir pas de quoi vivre

comme un témoignage d'amitié mais surtout dans le but d'améliorer sa propre condition par l'entremise de dez Puig. Le *Décameron* offrait à Facio une nouvelle particulièrement adhérente à sa situation présente (« quoniam magnam cum rebus nostris convenientiam habere mihi visa est ») : celle dont le protagoniste (Ruggieri de' Figiovanni) se rend à la cour d'un roi d'Espagne nommé Alfonso, à laquelle il est étranger, afin qu'y soient reconnus ses mérites de chevalier ; or le souverain, se montre d'abord inférieur à lui-même et dédaigne de récompenser Ruggieri, mais finalement, la vertu du gentilhomme sera reconnue et rétribuée avec magnificence. Les points de contact entre ce récit et la situation de Facio sont trop évidents pour qu'on les énumère. Concluant la lettre à dez Puig, Facio exprime le souhait de recevoir, comme le chevalier de la fiction, une digne gratification (« Sed spero benignitatem regiae fortunae superaturam malignitatem meae ») ; il s'en remet à la générosité d'Alphonse, de dez Puig et des autres amis de la cour, parmi lesquels Antonio Panormita fut un grand allié (« tum summa ipsius bonitate tum tua et ceterorum amicorum diligentia confido fore »). En adressant indirectement cette traduction à Alphonse d'Aragon pour l'inciter à imiter l'Alfonso de la fiction, Facio imitait quant à lui un autre personnage du *Décameron*, issu d'une nouvelle qui est une version comique de la X 1 : il adoptait la stratégie de Bergamino (I 7), qui « en racontant une nouvelle de Primas et de l'abbé de Cluny, [...] inflige discrètement une sévère leçon à messire Can[grande] della Scala pour un inhabituel accès d'avarice de sa part. »¹⁹⁷ Comme l'abbé, et Cangrande, Alphonse d'Aragon est invité à exercer cette générosité de mécène qui a fait la renommée du Magnanime. En deçà de la nouvelle traduite, il y a donc un autre intertexte décaméronien tout aussi congru avec la situation de Facio, mais qui relève d'un registre plus bas de *motto*. L'adresse de la nouvelle au roi ressemble d'ailleurs à une situation de facétie : que l'on pense aux *confabulationes* XVI et LXXXII du Pogge, où Antonio Loschi raconte une anecdote plaisante pour épingleur un défaut chez son interlocuteur.

Il s'agit d'une traduction particulièrement fidèle au texte-source. Parmi les interventions du traducteur, rares et présentant des écarts très limités par rapport à l'original, certaines manifestent un goût pour la brièveté et la condensation. Quelques très légères

dignement, est postérieure à 1448, et que la troisième, où il estime sa demande satisfaite, est de 1451. La rédaction de la deuxième lettre constitue évidemment le *terminus ante quem* de la traduction. Par ailleurs, C. Corfiati souligne que la fortune du *Décameron* à la cour de Naples est un lieu de rencontre entre les intellectuels italiens (classicistes) et ibériques (qui tendent plutôt à renouveler la culture chevaleresque), et les goûts d'un public plus vaste au premier rang duquel se trouve le souverain en personne (p. 135).

¹⁹⁷ *Déc.*, I, 7, 1 : « Bergamino con una novella di Primasso e dell'abate di Cligni onestamente morde una avarizia nuova venuta in messer Can della Scala. »

modifications pourraient dépendre d'une volonté de faire plus étroitement adhérer la fiction à la situation de Facio¹⁹⁸.

Par ailleurs, dans la préface épistolaire, on retrouve le *topos* de la diffusion capillaire du *Décameron* (« fabulam hanc tibi, ut arbitror, non ignotam »), de la modestie relative de l'ouvrage (« Nec vero existimavi rem indignam labore meo ») — d'une indigité littéraire contestée par le traducteur, dont l'entreprise s'inscrit sous l'autorité de Leonardo Bruni, mentionné comme unique précurseur (« praesertim cum scirem Leonardum Arretinum, gravissimum virum, eiusdem auctoris fabulam de Salernitano principe latinam effecisse »). Le choix de mentionner l'Arétin plutôt que Pétrarque, souligne à raison C. Corfiati, est tout naturel si l'on pense à la notoriété de cet auteur contemporain (Bruni meurt en 1447) et au succès particulier de sa *Fabula Tancredi* auprès des intellectuels ibériques¹⁹⁹. De plus, les modalités de lecture prévues par Facio sont sans nul doute plus proches de celles envisagées par Bruni pour son diptyque de nouvelles (voir *infra* partie 2), que de l'herméneutique proposée par Pétrarque dans la *Sen.* XVII 3.

En 1446, le Pogge avait dédié à Alphonse d'Aragon sa traduction latine de la *Cyropédie* de Xénophon, et l'avait envoyée à la cour de Naples. Celle-ci n'avait pas suscité chez son dédicataire l'admiration que l'auteur en attendait, si bien que dans deux lettres de 1447 et 1448 adressées respectivement à Facio et à Panormita, le Pogge met en doute la science et la discrimination d'Alphonse, et blâme à son sujet la sottise des princes²⁰⁰. Si le Magnanime ne pouvait se vanter d'égaliser par son érudition les humanistes de sa cour, et bien que les fins dernières de ce promoteur des études humanistes aient probablement souvent coïncidé avec des objectifs politiques concrets à assez court terme, Alphonse le Magnanime est selon F. Rico la meilleure incarnation de l'humanisme « retaillé à la mesure des grands seigneurs », pour qui il « était non seulement une école d'érudition, mais aussi un instrument politique et un style de vie »²⁰¹. L'indirecte dédicace de la version décameronienne de Facio à un souverain à l'immense prestige politique et culturel — le souverain humaniste par excellence — constitue évidemment un hommage indirect à l'ouvrage de Boccace ; elle semble indiquer aussi qu'aux yeux de Facio, l'appartenance du *Décameron* au patrimoine culturel des humanistes est une évidence que l'on ne met plus en question.

¹⁹⁸ C. CORFIATI, « 'Decrevi latinam facere' », cit., p. 133-134.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 131-132 ; L. BARTOLI, « Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della *Novella di Seleuco* », *Atalaya*, III, 1992, p. 177-196.

²⁰⁰ C. CORFIATI, « 'Decrevi latinam facere' », cit., p. 123-124.

²⁰¹ F. RICO, *Le Rêve de l'humanisme*, cit., p. 58-60.

B. Vers la facétie

1. La *Fabula Zapelleti* d'Antonio Loschi

Cette traduction est la première version humaniste d'une nouvelle comique. C'est aussi la première version décaméronienne connue après la *De insigni obedientia*. Elle est transmise par un unique manuscrit qui a été décrit par G. Albanese et C. M. Monti²⁰². La nouvelle, qui présente la forme épistolaire d'ascendance pétrarquienne, est incluse dans un *Formularium cancelleriae* (nous rapportons de titre du f. 1^r) de la deuxième moitié du XV^e siècle — c'est-à-dire dans un recueil de lettres ayant fonction de manuel d'écriture épistolaire à l'usage des fonctionnaires de la chancellerie milanaise. Y sont regroupés des échanges complets (« missivas et responsivas »), des lettres professionnelles et privées, en prose et en vers, en latin et en langue vulgaire, traitant de tous les sujets (« ad omnes materias accomodatas »), relevant de tous les registres (« gravi, humili et mediocri ») et de tous les types d'éloquence (« deliberativo, iudiciali [...] et demonstrativo »)²⁰³. Ces exemples recueillis dans différents *codices*, sont des missives écrites par ou adressées aux chanceliers milanais, génois et florentins, ou bien il s'agit de la correspondance diplomatique officielle de papes ou d'autres souverains gravitant dans l'orbite des Visconti entre 1380 et 1435 (période à laquelle remonte le premier noyau du *formularium*). Ces lettres contemporaines sont accompagnées de morceaux d'éloquence classique et d'épîtres de Pétrarque, fondateur de l'épistolographie humaniste, et de ses épigones.

La lettre qui nous intéresse précède immédiatement une transcription de la *Sen. XVII 3* : ensemble, les deux forment une petite section narrative au cœur du manuel. La lettre de Loschi est privée de sa « préface » autoriale et de sa date, si bien que la datation est soumise à conjectures. G. Albanese propose de ramener la version aux années passées en Lombardie : Loschi l'aurait écrite lorsqu'il était Chancelier de Milan (1391-1405 ou 1406), ou bien dans la période immédiatement antérieure (1388-1390)²⁰⁴. En vertu de traits stylistiques, P. Viti n'évacue pas la possibilité d'une rédaction ne remontant pas au-delà des années 1406-1436,

²⁰² G. ALBANESE, « La *Fabula Zapelleti* di Antonio Loschi », cit. p. 4-5. C.-M. Monti est l'auteur de la plus récente description des contenus de ce manuscrit (C 141 inf. de la Biblioteca Ambrosiana de Milan), consultable sur le site « Manus online » (<http://manus.iccu.sbn.it>).

²⁰³ *Ibid.*, p. 4-6. La provenance géographique est indiquée par les passages encomiastiques ça et là intercalés, qui font référence à Galeazzo Maria Sforza, à Giangaleazzo Visconti, à l'archevêque Giovanni Visconti.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

lorsque Loschi faisait partie de la chambre des secrétaires apostoliques²⁰⁵. Malgré des affinités profondes entre la version latine de la *Déc.* I 1 et les facéties du Pogge, G. Albanese juge cette dernière hypothèse peu probable au vu de la tradition manuscrite : celle-ci semble rattacher Loschi épistolier à une autre aire géographique, puisque de sa correspondance, le *formularium* ne reproduit que les lettres échangées avec le *condottiero* Jacopo dal Verme (exerçant toujours dans le Nord de la péninsule), et puisqu'il présente plusieurs lettres de personnalités appartenant au cercle culturel du Chancelier entre Lombardie et Vénétie²⁰⁶. Cet argument ne nous paraît pas irrécusable : le *formularium*, qui, parmi les écrits modernes, rassemble des lettres rédigées à divers moments et issues de zones géographiques variées, pourrait aussi bien inclure une lettre postérieure au séjour lombard de Loschi. G. Albanese a remarqué que la *Déc.* I 1 est susceptible d'être exploitée dans sa dimension anti-toscane : ceci a pu constituer un attrait particulier pour l'Antonio Loschi de la chancellerie milanaise²⁰⁷ qui, durant la guerre entre Florence et Milan, participa activement à la propagande viscontienne sur les plans politique et littéraire ; à cet égard, on ne peut que rappeler son *Invectiva in Florentinos*, dont l'âpreté suscita plusieurs réponses qui l'ont rendue célèbre. En même temps, on peut considérer comme paradoxal dans ce contexte belliqueux, que Loschi rende hommage par la traduction à l'une des gloires culturelles d'une cité ennemie où l'« humanisme civique » — le chancelier Salutati en tête — exacerbe ce type de patriotisme. Cependant, la tradition manuscrite témoigne d'une diffusion très réduite de la nouvelle : si celle-ci était appelée à demeurer un écrit privé, ces remarques ont une portée moindre.

L'identité du destinataire nous est tout aussi inconnue que la date de la lettre. Le texte nous est en effet transmis privé de sa partie introductive, mais non pas de son titre — « *Fabula Zapelleti secundum Johannem Bochatium de vulgari in latinum per Antonium Luschem vicentinum translata* » — ni de sa conclusion²⁰⁸. Bien que les autres lettres de Loschi recueillies dans le *formularium* soient toutes adressées à Jacopo dal Verme, G. Albanese juge improbable une destination de la traduction au *condottiero*. Elle avance l'argument convaincant que Loschi aurait généralement interpellé par leurs titres officiels ses correspondants appartenant au monde militaire ou politique ; au contraire, le vocatif « vir

²⁰⁵ P. VITI, « Loschi, Antonio », in *DBI*, vol. XLVI, 2007.

²⁰⁶ G. ALBANESE, « *La Fabula Zapelleti* », cit., p. 9, p. 12 et n. 22.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 12, p. 32.

²⁰⁸ Nous suivons le texte édité par G. Albanese, qui a numéroté les lignes (*Ibid.*, p. 44-59). Le nom du personnage principal (« Zappeleti » / « Zapelleti ») correspond bien sûr à une phonétique septentrionale, mais cet élément ne nous semble pas décisif pour attribuer la traduction à la période milanaise de Loschi.

optime » de la conclusion correspondrait plutôt aux formules imprécises utilisées par Loschi dans sa correspondance avec des hommes auxquels le lient des sentiments amicaux et des intérêts intellectuels. (On peut toutefois faire l'hypothèse que le contenu de la lettre, impliquant un certain type de communication, ait incité Loschi à considérer le destinataire, précisément, dans les intérêts culturels que celui-ci partage avec l'auteur.) Considérant que la traduction date de la période lombarde de Loschi, G. Albanese estime que la version était alors sûrement adressée à un intellectuel tel que Coluccio Salutati, Astolfino Marinoni ou Pasquino Capelli (à qui est adressée la lettre de Maddalena Scrovegni contenue dans le *formularium*)²⁰⁹. Si Loschi a traduit la *Déc. I 1* plus tard, lorsqu'il était déjà fonctionnaire de la Curie romaine et que le réseau de ses correspondants s'était encore étendu, l'hypothèse de Salutati (mort en 1406) tombe, mais les destinataires possibles se multiplient (parmi eux, il y a notamment l'auteur des *Confabulationes*).

La « postface » autoriale enregistrée dans le *formularium* est très brève. La définition du *Décameron* y est purement linguistique (« hanc de materno florentini hominis eloquio ») ; le thème de la commande (« dum tuis votis obtempero »)²¹⁰ constitue une autre manière d'indiquer la tendancielle étrangeté de la version décaméronienne à l'horizon culturel de Loschi — auteur dont on ne possède par ailleurs, en langue vulgaire, qu'une lettre à Côme de Médicis et la traduction des *Declamationes* du pseudo-Quintilien, c'est-à-dire un ouvrage de vulgarisation, dont la rédaction répond à une intention de diffuser la culture humaniste latine : ceci semble indiquer qu'Antonio Loschi ne nourrissait pas d'intérêt intellectuel particulier pour la littérature vernaculaire.

G. Albanese a bien montré que dans ces quelques lignes conclusives, Loschi affronte la définition du genre littéraire avec les mêmes catégories que Pétrarque dans son *corpus* griseldien²¹¹. Insérant la nouvelle dans les schèmes de la rhétorique classique, il neutralise l'alternative pétrarquienne « *historia an fabula* » en une proposition qui tend à récupérer la fluidité de la définition générique du *Décameron* (« Habes [...] Zappelleti *historiam vel fabulam* : tu voces ut libet ; ego seu vera res fuerit magnopere non contendo. »). Il ne s'agit pas de trancher, la nature historique ou fictionnelle de la matière étant l'affaire de l'auteur de la *Déc. I 1* (« Facti fides, ut dici solet, apud auctorem maneat. »). Ainsi sommairement qualifiée à travers les schèmes de la rhétorique, la nouvelle est ensuite envisagée à travers le

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 10-11 et n. 21.

²¹⁰ On retrouve ce thème de la nouvelle traduite ou composée pour satisfaire le vœu d'un ami notamment chez Leonardo Bruni et chez Enea Silvio Piccolomini.

²¹¹ *Ibid.*, p. 12-18.

prisme des *stili* littéraires — qui fait correspondre matière et registre d’écriture. De façon symétrique par rapport au choix de Pétrarque, Loschi se tourne vers la première des « iocosa et levia » : aussi rendra-t-il la langue vernaculaire de Boccace dans un style latin humble (« *attenuati stili* genus » : le terme, technique, renvoie aux catégories classiques et médiévales bien connues du traducteur²¹²). G. Albanese a montré que Loschi se meut sur le même arrière-plan théorique que Pétrarque, tout en intégrant une variante à l’importance fondamentale : à savoir l’ouverture de la littérature narrative humaniste au réalisme et au registre comique — que les poétiques médiévales réservaient à la langue vernaculaire²¹³ et que la version latine doit élever à une plus haute dignité littéraire, notamment à travers l’insertion de nombreuses réminiscences cicéroniennes²¹⁴.

Par rapport à la *De insigni obedientia*, la *Fabula Zapelleti* révèle une autre idée du genre nouvelle et du potentiel héritage décaméronien. Il s’agit bien sûr d’une expérimentation aux enjeux linguistiques et rhétoriques pour Loschi, dont les *argumenta* (d’attribution discutée) aux comédies de Plaute témoignent d’un intérêt pour la comédie antique. Mais encore, là où Pétrarque avait dans une certaine mesure ramené la nouvelle dans le giron de l’*exemplum* médiéval, l’équilibre et la relation entre les diverses fonctions du récit, et les modalités de lecture envisagés par Loschi diffèrent. Le choix de la *Déc.* I 1 implique que la nouvelle humaniste peut se passer de la dimension parénétiq ue que Pétrarque avait rendue au récit bref — probablement, pour autant que l’on puisse en juger en l’absence de la préface autoriale, la nouvelle peut couper tout lien avec l’*exemplum* : l’introduction du devisant éliminée, nulle fonction démonstrative n’est évoquée.

Le traducteur vise à accentuer les effets comiques. Ceux-ci ne reposent pas sur les ressorts linguistiques du néologisme ou vulgarisme, la langue ne s’écartant que très rarement du modèle classique cicéronien²¹⁵, mais principalement sur une dramatisation du récit. La narration est condensée et simplifiée, tandis que le discours direct est développé (là où l’on

²¹² *Ibid.*, n. 31 p. 16-17.

²¹³ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

²¹⁵ Elle ne subit l’attraction de la langue-source que pour les toponymes et dans l’opposition dans le dialogue entre tutoiement et vousoiement. Dans le dernier cas, le latin cicéronien du traducteur adopte volontairement un usage de la latinité médiévale que Loschi s’était vu reprocher par Salutati (*Ibid.*, n. 58 p. 29), et que l’on rencontre dans certaines facéties du Pogge (IX, LXIII, CXXV, CXXXV, CCII, CCXXII, CCXLVII, CCLXXI, CCLXXIII).

avait du discours indirect dans la nouvelle originale) et amplifié, au gré d'une « rhétorisation » essentiellement nourrie du modèle cicéronien. Les didascalies de l'échange original entre Ciappelletto et le confesseur tendent à se réduire au minimum : le cœur de la nouvelle tend vers la comédie — ne nous y trompons pas, on reste encore loin du modèle antique, qui ne sera en un sens redécouvert qu'entre la fin des années 1420 (Nicolas de Cues découvre douze comédies de Plaute supplémentaires, portant à vingt le nombre de ses pièces connues) et le début des années 1430 (la découverte par Giovanni Aurispa du commentaire « de Donat » à Térence date de 1433). Dans cette perspective à la fois littéraire et rhétorique, cette expérimentation dans le genre comique vient faire pendant à l'expérience de l'*Achilles*, « tragédie humanistique » composée entre 1387 et 1390²¹⁶.

La narration est globalement simplifiée, mais elle comprend aussi des amplifications visant à expliciter le sens et éviter flottements et équivoques. Par exemple, les paraphrases qui traduisent les termes vulgaires dépourvus d'équivalent latin, apparaissent liés à une exigence de clarté que l'on retrouve chez tous les traducteurs humanistes de Boccace.

Par ailleurs, le récit est expurgé des éléments que Loschi devait percevoir comme des fossiles médiévaux devant être exclus de la nouvelle humaniste. C'est peut-être le cas de ce qui relève dans la *Déc.* I 1 de l'*interpretatio nomini*²¹⁷. Quant à la suppression des § 2-6 et 90-91, elle relève au niveau formel de la disparition du récit-cadre et de l'instance narrative des devisants, et coïncide avec l'effacement des considérations d'ordre religieux qui introduisent et concluent la nouvelle originale. Cette suppression pourrait dépendre de motifs esthétiques au moins autant que de raisons idéologiques²¹⁸.

²¹⁶ A. STÄUBLE, « tragedia umanistica », in *Dizionario Critico della Letteratura italiana*, V. Branca (dir.), Turin, 1986² (1973).

²¹⁷ G. ALBANESE, « La *Fabula Zappelletti* », cit., p. 31-32. Un autre motif esthétique de cette suppression a pu être le décalage linguistique entre le calembour « français » à l'origine du sobriquet Ciappelletto, et la langue de la narration : le caractère laborieux d'une telle accointance n'aurait sans doute pas été en faveur des effets comiques recherchés.

²¹⁸ En effet, l'inscription par Boccace de cette nouvelle au sein d'un discours religieux, qui détermine des effets comiques particuliers liés à une dimension ironique, nous semble avoir surtout une fonction programmatique pour le recueil. Les deux paragraphes finaux soulignent l'innocuité de l'exemple de Ciappelletto pour la communauté à l'intérieur et à l'extérieur de la fiction : elle indique ainsi la tendancielle fermeture du *Décameron* à la perspective religieuse, dont les récits (comme ici dans la I 1) ne considéreront des actions que les aspects terrestres potentiellement comiques, à l'exclusion des implications transcendantes.

L'histoire de la littérature des humanistes du XV^e siècle, ne comprend pas de nouvelle originale isolée proprement comique, inspirée des récits de *beffa* du *Décameron*. Ce patrimoine sera cependant récupéré dans d'autres types de nouvelles (nous observerons ce phénomène dans l'*Historia de duobus amantibus* de Piccolomini), et surtout dans un genre connexe — la facétie²¹⁹. G. Albanese a mis en lumière la possible influence de la version de Loschi sur le Pogge : peut-être la *Fabula Zapelleti* a-t-elle mis en circulation dans le milieu de la chancellerie papale le thème de la fausse confession, que l'on retrouve dans plusieurs facéties de Bracciolini²²⁰. D'ailleurs, le Pogge semble voir en Loschi, homme des plus spirituels, aimables et cultivés, le *vir facetus* par excellence²²¹ : la place qu'il lui fait dans les *Confabulationes* est d'ailleurs bien connue. Loschi y est la source de plusieurs anecdotes racontées au style direct (CIII, CV, CVIII, CXIII), dont il a parfois été le témoin (XC), et qu'il utilise parfois comme répartie spirituelle pour épingler la bêtise (XVI, LXXXII) ou simplement pour rapprocher deux situations de façon spirituelle (XVII).

D'une manière générale, la nouvelle comique et la facétie présentent d'importantes affinités. On sait par exemple que le Pogge a tiré plusieurs *confabulationes* de nouvelles de Franco Sacchetti²²², que la facétie 267 est une réécriture de la *Déc.* VII 6 (elle-même inspirée d'ailleurs d'une source antique : les *Métamorphoses* d'Apulée)²²³, que (comme on l'a vu) la

²¹⁹ Sur la facétie en général, et les *Confabulationes* du Pogge en particulier, nous avons consulté G. P. MARCHI, « Facezie del Quattrocento », in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Turin, UTET, vol. II, 1973 ; l'introduction de M. Ciccuto à P. BRACCIOLINI, *Facezie*, Milan, Rizzoli, BUR, 1983, p. 45-51 ; A. BISANTI, « Alcune osservazioni sulle Facezie di Poggio Bracciolini », in *Schede medievali*, X, 1986, p. 66-86 ; l'introduction d'Etienne Wolff à LE POGGE, *Facéties (Confabulationes)*, texte, note philologique et notes de S. Pittaluga, traduction française et introduction d'E. Wolff, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. IX-XXXIX ; A. DECARIA, « Le Facezie di Poggio e la letteratura comica coeva », in *Interpres*, XXVIII, 2009, p. 70-109. On peut lire un état des lieux de la critique sur les *Confabulationes* dans A. BISANTI, « Spigolando lungo il testo delle Facezie di Poggio », in *Humanistica*, II, 2007, p. 65-99, p. 65-66.

²²⁰ G. ALBANESE, « La *Fabula Zapelleti* », cit., p. 21-23.

²²¹ « Antonius Luscus, vir facetissimus ac doctissimus » (« Antonio Loschi, homme très spirituel et de grande culture », p. 14), « vir doctissimus » (« personnage très savant », p. 49), « vir facetissimus » (« homme très spirituel », p. 53), « Vir doctissimus atque humanissimus omnium » (« l'homme le plus cultivé et le plus aimable qui soit », p. 61), « humanissimus ac facetissimus vir » (« homme aussi aimable que spirituel », p. 64), « vir admodum facetus » (« un homme extrêmement spirituel », p. 162). Nous nous référons à LE POGGE, *Facéties* cit.

²²² A. BISANTI (« Spigolando lungo il testo delle Facezie », cit., p. 73-82) a récemment réexaminé les rapports entre les facéties du Pogge et ses (parfois prétendus) modèles issus du *Trecentonovelle*.

²²³ A. BISANTI, « Alcune osservazioni sulle Facezie », cit., p. 78-86.

Déc. I 1 a peut-être été une lointaine source d'inspiration des récits de fausse confession (LXXI, CLXXVI, CCLXIV). Plus largement, la nouvelle et la facétie s'approprient un immense patrimoine de motifs, d'anecdotes, d'apophtegmes, de mots d'esprits, qui circulent dans divers genres littéraires — savants et populaires, antiques et médiévaux, orientaux et occidentaux, latins et vernaculaires — mais n'appartiennent en propre à aucun d'eux. Elles tirent aussi leur matière hétérogène de récits, proverbes, jeux de mots qui devaient circuler oralement — nombreuses sont celles qui revendiquent une « préhistoire » orale. Le caractère extrêmement inclusif des deux genres contribue à la variété de leurs formes et à l'absence de netteté de leurs contours²²⁴. Par ailleurs, dans le contexte particulier du bilinguisme du XV^e siècle²²⁵, la réécriture, la contamination des modèles, la « littérisation » de récits populaires, place les auteurs face à un défi rhétorique et littéraire, qui suscite des propositions variées mais en partie communes aux deux genres.

En effet, la nouvelle et la facétie définissent de manière assez semblable leur rapport à la réalité historique : toutes deux sont fortement ancrées dans le réel. En règle générale, les récits sont présentés comme des anecdotes authentiques et récentes, mettant en scène des personnages plus ou moins contemporains dans des cadres familiers à l'expérience quotidienne des lecteurs. L'ancrage dans l'actualité est également lié à la dimension de l'oralité, primordiale dans les deux genres. Des devisants de la *brigata* décameronienne aux locuteurs des *confabulationes*, cependant, les choses changent : il y a une personnalisation des locuteurs de la conversation familière. Les premiers avaient la contemporanéité de personnages de fiction, porteurs des valeurs culturelles mondaines d'une élite rêvée dont l'isolement hors de la ville concrétise le caractère irréel. Les seconds sont au contraire les projections de personnages réels, ayant fréquenté comme le Pogge le *bugiale* de la chancellerie papale, et s'y étant distingués par leur esprit *facetus* : ils s'inscrivent dans un autre rapport avec la réalité extra-littéraire. De ce point de vue, la nouvelle humaniste, dont l'énonciation est déterminée par la forme épistolaire, est plus proche de la facétie que du modèle décameronien.

Relativement aux multiples dimensions de l'oralité, il faut souligner aussi que les deux genres donnent une place centrale à l'exaltation de la parole vive qui, en conférant au réel une

²²⁴ A. Bisanti insiste sur cet aspect (voir surtout « Spigolando lungo il testo delle *Facezie* », cit.)

²²⁵ A. Decaria (« Le *Facezie* di Poggio e la letteratura comica coeva », cit.) inscrit les *Confabulationes* dans leur contexte littéraire et culturel bilingue (voir en particulier p. 74-78).

intelligibilité particulière ou en bouleversant sa perception, manifeste l'intelligence et la sagacité.

Nouvelles et facéties peuvent être insérées dans un discours plus vaste, et mobilisées à des fins illustratives voire démonstratives²²⁶ : à la manière des *exempla*, elles peuvent se prêter à diverses utilisations. Mais en deçà et au-delà de cet usage, nouvelles comiques et facéties sont avant tout de brefs récits enjoués et récréatifs, présentant des faits remarquables et des réparties plaisantes à divers titres et dignes de mémoire. Elles possèdent un esprit commun, dans la définition duquel une place prépondérante revient au plaisir de plaisanter et de jouer avec le langage, au soin d'être agréable à autrui et au besoin de se récréer — en un mot (savant) : à l'eutrapélie. En règle générale, cette littérature ne se fixe pas comme but d'impartir des leçons morales en illustrant la pertinence de la *doxa* ; elle se garde de la posture moralisatrice, se fait fort d'une liberté de jugement au gré de laquelle elle se présente plutôt comme un discours anticonformiste et transgressif.

D'un point de vue purement langagier, le Pogge tirant une facétie d'un récit vernaculaire et Loschi traduisant en latin une nouvelle comique du *Décameron*, se confrontent au même défi linguistique et rhétorique : ils mettent le latin humaniste à l'épreuve du style comique vulgaire. Dans le cadre du bilinguisme de la culture italienne du XV^e siècle, de la construction progressive de deux langues littéraires — l'une latine l'autre vernaculaire —, l'écriture en latin de la facétie et de la nouvelle partagent les mêmes enjeux linguistiques.

Quant aux traducteurs postérieurs de nouvelles « comiques », qui affrontent vers la fin du siècle le même défi rhétorique que Loschi, précisons qu'il serait tout à fait infondé de les inscrire dans une dépendance de la *Fabula Zappelletti*, dont la circulation a manifestement été extrêmement réduite, et qu'aucun traducteur ou auteur de nouvelle originale ne cite d'ailleurs comme autorité.

2. Le goût du *motto* et de la *beffa*

²²⁶ L'orateur doit en effet manier aisément la répartie les bons mots, qu'il peut insérer dans son argumentation rhétorique : ceci explique la présence de parties consacrées à la facétie dans le *De l'orateur* de Cicéron (II, 216-290) et dans l'*Institution oratoire* de Quintilien (VI, 3).

C'est donc plus probablement de façon indépendante que s'affirme chez plusieurs traducteurs humanistes du *Décameron* le goût de la *beffa* et de la réplique intelligente — intimement lié au goût de l'éloquence si caractéristique de cette culture.

A bien y regarder, outre les aspects idéologiques et rhétoriques que nous avons évoqués au sujet de la *Déc.* X 8, l'attrait exercé par la nouvelle de Tito et Gisippo semble révéler un intérêt pour le thème de l'invention ingénieuse : en effet, une grande partie du premier moment de cette nouvelle est consacrée à « l'amorosa astuzia » (§ 84). La « ruse amoureuse », excogitée et exposée par Gisippo (§ 42-45), réalisée par les deux amis (§ 46-49), révélée après coup à Sofronia (§ 50-52), et enfin défendue face à la famille de celle-ci (§ 54-86), donne lieu à diverses situations comiques susceptibles de réjouir les lecteurs²²⁷ : sans « abaisser » la nouvelle à un registre « bas », elle l'ouvre à un style médian plaisant.

Si, conformément aux schémas de la journée à laquelle elle appartient, la *Déc.* X 1 se situe sur un registre « haut », les motifs pratiques à l'origine de sa traduction par Facio semblent témoigner d'un goût particulier, proche de la facétie, pour le récit utilisé comme parole ingénieuse pour épinglez le travers de quelqu'un (ici, Alphonse le Magnanime).

Par ailleurs, plusieurs écrits d'Enea Silvio Piccolomini offrent le témoignage d'un attrait particulier de l'invention ingénieuse des nouvelles de *beffa* mettant en scène un triangle érotique. Ainsi dans une lettre on ne peut plus sérieuse qu'il adresse à son père en 1443, Piccolomini compose un bref récit inspiré de la *Déc.* III 5, dont il mentionne le personnage principal (Zima le Florentin). Dans les *Commentarii*, alors qu'il occupe déjà le trône de Saint Pierre, il raconte une anecdote qui présente une situation similaire à celle de la *Déc.* III 3, et dans laquelle l'auteur se représente racontant cette nouvelle afin de couper court au stratagème dont une femme rusée voulait qu'il soit le principal rouage. Outre ces deux nouvelles issues de la journée consacrée à l'ingéniosité, les nouvelles de *beffa* dans le cadre du triangle érotique semblent avoir constitué une source d'inspiration remarquable pour l'*Historia de duobus amantibus* ; Piccolomini y insère d'ailleurs, comme un hommage, un jeu de mot érotique appartenant à la vaste tradition vernaculaire de la nouvelle. Enfin, dans sa comédie, la *Chrysis*, il insère une allusion très claire au cuisinier Chichibìo (*Déc.* VI 4)²²⁸.

²²⁷ En particulier, la réaction de Sofronia (§ 52) venue à la connaissance du stratagème, tient du mime comique : la succession plutôt mécanique de différents états d'âme et actions, dépeints de l'extérieur, nie toute profondeur psychologique à ce personnage muet dont les réactions semblent relever d'une convention comique.

²²⁸ Nous traitons de ces textes dans le chapitre II de la partie 2. Le personnage de Chichibìo incarne par ailleurs un type (le cuisinier rusé) bien connu dès l'Antiquité et pendant tout le Moyen Âge (A. BISANTI, « Spigolando lungo il testo delle *Facezie* », cit., p. 94).

A la fin du siècle, les traductions de Giovanni Garzoni (VI 7 et VIII 2) et de Francesco Pandolfini (VII 7 et VI 9) révèlent un goût similaire pour la trouvaille ingénieuse : ces humanistes se tournent vers les journées VI (consacrée aux *motti* et autres réparties promptes), VII et VIII (consacrées aux *beffe* entre hommes et femmes). Ces quatre versions latines sont toutes liées au discours comme répartie spirituelle ; celle-ci vaut tantôt pour elle-même (VII 7, VIII 2), tantôt parce qu'elle permet au personnage qui la prononce de s'extraire d'une situation de conflictualité sociale (VI 7, VI 9). Elle s'affirme dans des registres divers — de l'échange de saveur paysanne entre le curé de Varlungo et Belcolore (VIII 2), au mot d'esprit par lequel Guido Cavalcanti se tire d'affaire tout en renouvelant le regard de Betto Brunelleschi sur l'existence (VI 9). Si l'émulation avec le style comique de Boccace est toujours un défi, on doit bien remarquer que les nouvelles présentent des difficultés linguistiques variées. Ainsi, pour nous en tenir aux réparties intelligentes, le plaidoyer de Madonna Filippa, la sentence inspirée de Sénèque de Cavalcanti, la réplique finale de Beatrice, ne présentent pas le même degré de difficulté que les dernières répliques de Belcolore et du prêtre : plus largement, traduire la VIII 2, dont l'expressivité se joue sur le terrain du langage rustique des personnages campagnards, et des accents populaires du narrateur, est une véritable gageure²²⁹.

2.1. Giovanni Garzoni

Avec la version latine de la IV 1, ces deux traductions de Garzoni constituent un triptyque dont la composition est échelonnée dans le temps : les traductions des *Déc.* VI 7 et VIII 2 sont de quelques années postérieures à la *Fabula Tancredi*²³⁰. L'agencement de ce *corpus* décaméronien repose sur l'exploitation des forces centripètes que sont au sein du *Décaméron* les retours de thèmes, de motifs, de situations. Un fil conducteur thématique existe en effet entre les trois nouvelles : Ghismonda, Filippa et Belcolore sont les protagonistes d'amours qui leur sont interdites par l'autorité paternelle pour la première, la fidélité conjugale pour les autres. Chaque héroïne et chaque histoire occupe un registre stylistique particulier — élevé, médian, bas. Si comme le pense A. Mantovani, le triptyque s'inscrit dans le cadre de la

²²⁹ Une autre traduction de cette nouvelle a été réalisée par un humaniste anonyme vers la moitié du XV^e siècle (D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio... », cit., p. 557 ; M. PARMA, « Fortuna spicciolata del Decameron... », cit. p. 255) ; à notre connaissance, elle n'a été ni étudiée ni publiée.

²³⁰ A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 262.

réflexion *de re uxoria* de Garzoni²³¹, on pourrait considérer que les différents registres font écho aux différentes conditions sociales qu'il convient de distinguer — les auteurs de traités le soulignent — lorsque l'on traite du comportement féminin, car on n'attend pas les mêmes manières d'une fille de souverain, de grand bourgeois ou de paysan²³². On peut aussi considérer la dimension esthétique du rapprochement de ces trois registres : un goût point qui annonce la structure, par exemple, du *Pastor fido*, où Battista Guarini accotera un couple sublime (Amarilli et Mirtillo) à un couple « bucolique » (Dafne et Silvio) et à un couple grotesque (Corisca et le satire). En revanche, les traductions ne rendent pas vraiment compte des enjeux rhétoriques et linguistiques de la juxtaposition des trois registres. A. Mantovani souligne en effet que si en plus des emprunts à Plaute et Térence, Garzoni mobilise pour la VIII 2 de nombreux auteurs et genres antiques, dont la satire et l'épigramme, son idéal linguistique exclut l'expérimentation néologiste et le vulgarisme ; il utilise la même langue moyenne de la conversation cicéronienne pour les deux récits comiques, et son respect de la norme grammaticale et lexicale n'est que très rarement entamé²³³. A cause de la difficulté de rendre en latin les inventions de la langue vernaculaire, les éléments licencieux de la nouvelle sont atténués ou éliminés. La disparition de l'obscène ou sa substitution par le plaisant, sont également liés à un idéal littéraire consistant à marier vivacité et dignité, comique et distinction — idéal certainement teinté de moralisme dans le cas précis de Garzoni, qui estompe l'indépendance morale de Ghismonda (voir *supra*) et de Filippa²³⁴. Comme le souligne A. Mantovani, à rechercher à travers sa version de la nouvelle de Belcolore un comique convenable, Garzoni s'était engagé dans une impasse²³⁵.

²³¹ *Ibid.*, p. 251 : « [...] così come la lettura della vicenda di Ghismonda si inquadra all'interno di una riflessione etico-didascalica sui costumi delle donne, così le due novelle comiche possono leggersi come un controcanto giocoso alla più ordinaria e consueta riflessione *de re uxoria*. » (« [...] tout comme la lecture de l'histoire de Ghismonda s'inscrit au sein d'une réflexion éthique et pédagogique sur le comportement des femmes, les deux nouvelles comiques peuvent être lues comme un contre-champ plaisant à la réflexion *de re uxoria* la plus ordinaire et la plus banale. »)

²³² Voir par exemple, sur le *Reggimento e costumi di donne* de Francesco da Barberino, S. LAZARD, « Code de comportement de la jeune femme en Italie au début du XIV^e siècle », in *Traité de savoir-vivre italiens*, cit., p. 7-24.

²³³ A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio », cit., p. 256, p. 260-261.

²³⁴ *Ibid.*, p. 253, p. 256-259.

²³⁵ *Ibid.*, p. 257.

Un autre trait commun aux traductions de la VI 7 et de la VIII 2 est une concentration « qui dépouille le récit jusqu'à le réduire à ses lignes essentielles »²³⁶. Seules les « répliques » qui font l'intérêt du récit échappent à cette tendance : ainsi dans la VI 7, celle du mari passe en discours indirect, tandis que le discours final de Madonna Filippa est calqué sur l'original. Ainsi le genre se rapproche-t-il de la comédie, mais plus encore, nous semble-t-il, de la facétie. A ce propos un rapprochement s'impose. On sait que le Pogge a réécrit un certain nombre de nouvelles, issues entre autres sources du *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti. Or, rapportées à leurs modèles, les facéties apparaissent sensiblement plus sèches, de façon cohérente avec l'exigence de condensation du genre²³⁷. Le processus de la traduction et le passage des anecdotes du genre de la nouvelle à celui de la facétie, présentent une tendance semblable à la contraction. Les adjectifs *iocosum* et *festivum* qui qualifient le plaidoyer de Filippa, renvoient d'ailleurs à la facétie et de façon générale à l'invention d'un comique proprement humaniste, inspiré des leçons et des critères de Cicéron et de Quintilien.

2.2. Francesco Pandolfini

La même tendance à réduire l'original à l'essentiel caractérise les traductions, d'un niveau linguistique et culturel modeste, de Francesco Pandolfini ; on relève aussi une simplification de la phrase, qui, en éliminant divers plans du récit, rend la narration plus linéaire puisqu'elle tend à se limiter aux faits, au détriment notamment des aspects psychologiques²³⁸. C'est là une caractéristique de la migration des histoires du genre nouvelle au genre facétie. Par ailleurs, la linéarité d'une syntaxe privilégiant volontiers la parataxe, est aussi la marque de nombreuses nouvelles isolées en langue vulgaire du XV^e siècle : peut-être leur narration essentielle a-t-elle influencé aussi Pandolfini.

Dans sa jeunesse, cet humaniste (1470 *ca.*-1520) issu d'une des familles de marchands les plus en vue de Florence, reçut l'enseignement de professeurs prestigieux, tels que Bartolomeo Fonzio, avec qui Francesco entretint un lien particulier, et Ange Politien. Il étudia à la faculté de poésie et de rhétorique du *Studio*. Sa bibliothèque témoigne de la variété de ses

²³⁶ *Ibid.*, p. 252. Quant à la version de la VIII 2, il s'agit d' « une concentration encore plus radicale que pour la VI 7, [d'] un dénudement presque complet du mécanisme de la *beffa* [...]. » (p. 256).

²³⁷ A. DECARIA, « Le facezie di Poggio e la letteratura comica coeva », cit., p. 95-98. A. BISANTI (« Spigolando lungo il testo delle *Facezie* », cit., p. 73-82) a récemment réexaminé les rapports entre les facéties du Pogge et ses (parfois prétendus) modèles issus du *Trecentonovelle*.

²³⁸ D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio... », cit. p. 570-575.

intérêts culturels ainsi que de ceux de son père ; selon l'inventaire de 1497, celle-ci comprenait d'ailleurs une édition imprimée du *Décameron*²³⁹. Tout comme son père, Pandolfini se vit confier diverses charges officielles prestigieuses : notamment celles d'ambassadeur fixe auprès du roi de France, et, au retour des Médicis, de *gonfaloniere di giustizia*²⁴⁰.

En outre, D. Pirovano précise qu'à la fin du XV^e siècle, Pandolfini épousa une certaine Ippolita di Giovanni di Tanay de' Nerli : c'est ce que nous apprend la généalogie de la famille Pandolfini établie par L. Passerini (XIX^e siècle), dont l'œuvre n'existe que manuscrite²⁴¹. G. Tournoy également s'est appuyé sur les écrits généalogiques de L. Passerini pour reconstituer la biographie de Neri Nerli, traducteur florentin de la *Déc.* X 10 dans les premières années du XVI^e siècle. Citant L. Passerini *in extenso*, G. Tournoy nous informe sur l'identité du père de Neri : un certain Jacopo, dit Tanay, lié à la famille des Médicis²⁴². Si nous ne faisons pas erreur²⁴³, Ippolita était donc la nièce de Neri, dont Francesco était devenu le neveu par alliance : il nous est permis d'imaginer une émulation ou au moins quelque conversation sur le *Décameron* entre les deux traducteurs liés par parenté.

Les deux versions décaméroniennes (VI 9 et VII 7) de Pandolfini sont contenues dans un manuscrit miscellané contenant onze lettres autographes du jeune Francesco. Ecrites entre 1485 et 1488, celles-ci remontent aux années d'études, et sont adressées à des membres de la famille Pandolfini ou bien à des amis, dont certains sont eux aussi étudiants au *Studio*.

²³⁹ D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio... », cit. p. 569.

²⁴⁰ Nous tirons ces renseignements biographiques de *Ibid.*, p. 560-563.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 563.

²⁴² G. TOURNOY, « Sulle riduzioni e versioni umanistiche di novelle del *Decameron*. I. L'umanista Neri de' Nerli traduttore del Boccaccio e il suo epistolario inedito », in *Studi sul Boccaccio*, VIII, 1974, p. 251-271, p. 252-256.

²⁴³ G. Tournoy reproduit une partie de l'arbre généalogique de la famille Nerli (*Ibid.*, n. 1 p. 256). Parmi les seize enfants de Tanay, il y a bien un Giovanni, sur lequel Tournoy ne donne pas d'informations particulières. Il faudrait bien sûr consulter à la Bibliothèque Nationale de Florence les manuscrits Passerini 8 et 43 (respectivement f. 173^r et p. 82 selon les indications de Tournoy), et peut-être aussi le Passerini 46, qui contient la *Genealogia ed Istoria della Famiglia Pandolfini*, terminée en 1849 (nous lisons cette information in D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio... », cit., n. 12 p. 560 ; d'autres références bibliographiques relatives à l'histoire de la famille Pandolfini se trouvent dans la n. 13 p. 561). Toutefois, les chances d'erreur nous semblent quasi nulles : le prénom Tanay (certes pas toscan : selon Passerini, il s'agirait du diminutif d' « Atanaise », forme française d'Atanasio), nom de baptême de Jacopo, qui était né en France, n'a été porté par aucun autre membre de la famille Nerli ; à tout le moins, il n'y a aucun Tanay parmi ses ascendants ni parmi ses fils, au nombre desquels se trouve en revanche un Jacopo.

[...] accetta con benevolenza i consigli e le esortazioni di chi lo invita a continuare gli studi e a dedicarsi all'esercizio della scrittura. Riconosce il valore degli studi letterari, che prescindono dai casi della fortuna e dalle insidie degli uomini, e dell'esercizio scrittoria nell'ambito della sua formazione, per poter realizzarsi secondo le sue aspirazioni e non deludere le attese degli altri, in particolare del padre. Le stesse esortazioni rivolge agli amici affinché possano raggiungere ciò che desiderano.²⁴⁴

La traduction de la VII 7, probablement écrite entre juillet et septembre 1487, est adressée comme témoignage d'amitié à un certain Angelo Tubalia, sur lequel nous ne disposons d'aucune information. Le texte est rendu lacunaire par la chute de deux feuillets (correspondant aux § 10-30 de l'édition de V. Branca). La version latine de la VI 9, sûrement rédigée entre septembre et octobre 1488, est dédiée à l'ami Pietro Martelli, né en 1468 et lui aussi étudiant les humanités au *Studio* de Florence. Après la mort de Laurent de Médicis, il fréquenterait l'Académie platonicienne : Martelli et les autres membres intégrés en même temps que lui (dont Nicolas Machiavel et Francesco Vettori) s'y distingueront par leur connaissance et leur admiration des trois Couronnes²⁴⁵. Les deux traductions, qui ne comportent pas de « postface » dans l'unique copie manuscrite connue, sont en revanche précédées de très brèves introductions épistolaires. Dans les deux préfaces réapparaît le *topos* de la sélection casuelle de la nouvelle à traduire :

Bocacium nostrum evolvens in Beatricis bononiensis fabellam incidi.

[...] Bocchacium notrum evolvens, incidi in fabellam cum iocis fecetiisque tum gravitate quocunque summo homine dignam [...].²⁴⁶

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 564-565 ; la citation est p. 564 : « [L'adolescent] accepte avec bienveillance les conseils et les exhortations de correspondants qui l'invitent à continuer ses études et à se consacrer à l'exercice de l'écriture. Il reconnaît la valeur des études littéraires — qui ne dépendent pas des hasards de la fortune et échappent aux embûches que sèment les hommes — et de l'écriture dans le cadre de sa formation, pour qu'il puisse se réaliser selon ses aspirations, sans décevoir les attentes d'autrui — de son père en particulier. Il adresse les mêmes exhortations à ses amis afin que ceux-ci puissent atteindre ce qu'ils désirent. »

²⁴⁵ *Ibid.*, n. 36 p. 565, qui contient quelques éléments biographiques supplémentaires.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 566 (« En feuilletant notre Boccace, je tombai sur la nouvelle de Béatrice de Bologne. ») et p. 568 (« En feuilletant notre Boccace, je tombai sur une nouvelle aussi enjouée et plaisante que grave, qui est digne de n'importe quel grand homme. »)

Outre la répétition des termes d'une lettre à l'autre (« Boc(ch)acium nostrum evolvens », *incido*), on relève le possessif, qui revendique la florentinité de Boccace, gloire de la cité, avec une familiarité affectueuse. La nouvelle de Guido Cavalcanti conjugue l'enjouement et la gravité : elle possède les deux qualités que Cicéron attend de la facétie (*De oratore* II 54-71). Avec un balancement formellement un peu semblable à celui-ci, le jeune Pandolfini écrit que dans celle d'Anichino, en revanche, Boccace n'a pas déployé moins de savoir-faire que d'esprit plaisant (« cum non minus artis quam facetiarum in se haberet [...] », p. 566). La lettre à Angelo Tubalia présente en outre une variation originale sur le thème topique de la lecture de délassement, qui s'impose dans une situation psychologique bien particulière :

Proximi diebus nescio qua animi oscitatione distractus, nihil cum possem agere aut legere quo ad hilaritatem excitarer [...].²⁴⁷

A travers la traduction, l'adolescent poursuit le but de débarrasser son esprit de cette langueur intellectuelle (« levandi animi causa latinam reddidi ») : cet exercice récrée (re-crée les forces de) l'intellect.

Outre un goût général pour la *beffa* et le *motto*, quelles hypothèses peut-on former pour motiver le choix par Pandolfini de la VI 9 et de la VII 7 ? Rien de ce que l'on connaît de la vie de cet homme ne permet d'expliquer spécifiquement le choix de la VII 7 : l'attrait se passe de motivations logiques. Quant à la VI 9, D. Pirovano note que la réminiscence sénéquienne²⁴⁸ semble avoir échappé à Pandolfini : l'origine classique de la sentence du philosophe n'aurait pas motivé la sélection de cette nouvelle²⁴⁹. En revanche, l'universitaire suggère un investissement personnel de l'étudiant dans le personnage de Guido Cavalcanti, qui incarne les valeurs intellectuelles chères au jeune homme²⁵⁰. C'est bien ce que semble indiquer la brève introduction de la lettre, qui finit ainsi :

²⁴⁷ « Ces derniers jours, alors que j'étais distrait par je ne sais quelle indolence de l'esprit, et que je ne pouvais rien faire sinon lire des choses qui suscitent l'hilarité [...] ». »

²⁴⁸ G. VELLI, « Seneca nel *Decameron* », in *GSLI*, CLXVIII, 1991, p. 321-334, p. 330-333.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 576.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 569-570.

Eam [fabellam] enim si diligenter perspexeris * indoctos viros a doctis quam pictos homines a vivis distare cognoveris.²⁵¹

Les valeurs intellectuelles dont Cavalcanti est porteur déterminent une humanité accomplie : le parallèle avec la distance séparant l'homme vivant de son portrait, semble indiquer qu'en regard des intellectuels, les incultes sont des simulacres d'hommes. Il y a aussi probablement un motif patriotique ou « municipaliste » à l'origine du choix d'une nouvelle mettant en scène une des gloires passées de Florence, que le Magnifique et Politien avaient célébrée dans la préface de la *Raccolta aragonese*.

3. La nouvelle d'aventures

3.1. Filippo Beroaldo l'Ancien (*Déc. V 1*)

Au sujet de cette traduction en prose (épitexte, datation, destinataire), nous renvoyons à ce que nous avons dit de la X 8 : les deux nouvelles faisaient partie du même envoi à Mino Roscio, comme l'indiquent les quelques lignes de préface dont nous avons traité.

Outre leur ancrage spatio-temporel antique et le caractère pseudo-antique de leurs sources, les deux nouvelles sont-elles regroupées en vertu d'un critère particulier ? Beroaldo souligne qu'elles contiennent des exemples d'amitié et d'amour véritables (« veri amoris, vereque amicitiae testimonia sunt locupletissima »). La nouvelle X 8 et la première partie de la V 1 (la « métamorphose » de Cimone sous l'action de l'amour), présentent des consonances avec les doctrines néoplatoniciennes renaissantes de l'*eros*, qui ont une place non négligeable dans les œuvres de Beroaldo²⁵². De telles affinités ont pu représenter un attrait pour le traducteur, mais celui-ci ne se limite pas à traduire le premier moment, démonstratif (§ 3-22) et même théorisant (en particulier § 21-22). Après la métamorphose de Cimone, la narration prend un tour tout à fait nouveau, inspiré des romans grecs d'amour et d'aventure. L'ancrage spatial (les îles de la Méditerranée orientale), plusieurs péripéties (l'enlèvement, la tempête, l'emprisonnement) sont topiques du roman grec, dont la V 1 reprend le principal élément structurel du genre : Cimone est le jouet de deux forces opposées, qui respectivement le

²⁵¹ La phrase est lacunaire, à cause d'un trou dans le feuillet (signalé par le signe *) qui empêche la lecture. « En effet, si tu l'observes attentivement*, tu connaîtras la distance qui sépare les hommes incultes des hommes cultivés, semblable à celle qu'il y a entre des portraits et des hommes vivants. »

²⁵² J. B. WADSWORTH, « Beroaldo and Renaissance Lyons », cit., p. 80-82.

rapprochent et l'éloignent d'Efigenia, à savoir, le désir et la Fortune. Boccace rassemble dans le *Décameron* diverses versions ironiques, parodiques, généralement décalées, du roman hellénistique, dont il avait au contraire assez fidèlement suivi les schèmes dans le *Filocolo*. La nouvelle V 1 en est un exemple, qui se détache des *topoi* idéologiques du genre. Les péripéties traversées par les jeunes héros des romans grecs constituent une éducation sentimentale²⁵³ ; cette dimension initiatique et pédagogique est en revanche absente de la nouvelle de Cimone, dans laquelle par ailleurs l'amour n'est pas partagé (ce qui n'empêche pas l'issue heureuse — avec un décalage structurel qui indique une visée parodique)²⁵⁴.

Contrairement à la X 8 qui montrait une amitié parfaite, cette seconde partie de la V 1 souligne aussi, au fil de l'aventure, les compromissions morales qu'engendre cet l'amour qui a d'abord humanisé Cimone — elle en montre l'imperfection, la collision avec les vertus morales : la nouvelle ne propose pas un modèle à suivre, mais transmet une connaissance de l'existence et de la *psyché* humaines.

Fort de cette idée, Beroaldo n'exclut pas la nouvelle d'aventure, dans laquelle la force irrésistible de l'amour et les revirements de Fortune sont les moteurs de l'action — « nouvelle d'aventure » ou *racconto* (pour adopter une catégorie de M. Baratto), dans lequel « l'origine de l'aventure est la réalité extérieure, c'est-à-dire la Fortune à travers ses diverses manifestations au sein de la réalité terrestre »²⁵⁵.

3.2. Paolo Marchesi (*Déc. II 5*)

On sait assez peu de choses de la traduction de la nouvelle d'Andreuccio da Perugia par un certain Paolo Marchesi. Les informations biographiques sur l'auteur font défaut. Comme le souligne C. Corfiati, « l'homonymie avec un personnage du dialogue *De*

²⁵³ F. LÉTOUBLON, *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, Brill, 1993, p. 114-117.

²⁵⁴ Plusieurs études ont été consacrées aux relations entre le modèle romanesque hellénistique et certaines nouvelles isolées. Sur la II 7, voir C. SEGRE, *Le strutture e il tempo : narrazione, poesia, modelli*, Turin, Einaudi, 1974, p. 145-159 ; M. PICONE, «Il romanzo di Alatiel», in *Studi sul Boccaccio*, XXIII, 1995, p. 197-217 (maintenant dans ID., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 137-154). Sur la II 10, voir N. GIANNETTO, «Parody in the *Decameron* : A 'Contented' Captive and Dioneo», in *The Italianist*, I, 1981, p. 7-23. Voir aussi P. PIONCHON, « Les nouvelles marines du *Décameron* », in *La Mer dans la culture italienne*, Actes du colloque international de Lyon (9-11 mars 2006), C. Cazalé-Bérard, S. Gambino-Longo, P. Girard (dir.), in *Cahiers d'Italie*, 2009, p. 159-168.

²⁵⁵ M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Rome, Editori Riuniti, 1999³, p. 125.

Neapolitana profectione de Ludovico Carbone n'implique pas qu'il s'agisse nécessairement de la même personne »²⁵⁶. Cependant, à défaut d'autres pistes, nous rapportons les quelques éléments relatifs au locuteur du dialogue de Carbone, qui y converse avec Manfredus Mordentus et l'auteur en personne. Cette œuvre présente Marchesi comme un juriste cultivé. Ce napolitain aurait hébergé les deux autres personnages chez lui pendant un bref séjour dans la cité parthénopéenne. Selon L. Paoletti, le *De Neapolitana profectione* date de 1473, et Carbone et Maldentus auraient été envoyés à Naples par Hercule d'Este pour escorter jusqu'à Ferrare sa promise Eleonora d'Aragon.²⁵⁷ On remarque que dans le manuscrit, le dialogue est précédé de deux lettres : une préface dédicatoire au roi Ferrante d'Aragon, et une lettre de Carbone à Marchesi²⁵⁸. Étant donné le défaut d'informations concernant le traducteur, l'inclusion de cette nouvelle latine au *corpus* de ces traductions humanistes pourrait être mise en question : nous pensons que sa langue et sa forme épistolaire inscrivent cette version, peut-être indirectement, dans le sillage de Pétrarque.

Paolo Marchesi adresse sa traduction à un personnage sur lequel nous possédons davantage de renseignements. Il s'agit d'un fonctionnaire catalan des rois de Naples nommé Gaspar Talamanca. Chancelier, secrétaire, ambassadeur d'Alphonse puis de Ferrante, Talamanca a notamment joué un rôle de premier plan dans les rapports diplomatiques avec le seigneur de Milan, Francesco Sforza. Sa carrière se déroula entre Naples, Cosenza, Rome et la péninsule ibérique. La documentation concerne surtout les années 1450 et le début de la décennie suivante²⁵⁹. Une lettre est conservée que lui adressa le Panormita, qui témoigne d'échanges entre les deux hommes relatifs aux œuvres historiographiques et aux discours d'Enea Silvio Piccolomini. En outre, le diplomate catalan est l'auteur d'une traduction dans sa langue maternelle d'une chronique latine, encomiastique et partisane, du Royaume d'Aragon, pendant les règnes d'Alphonse le Débonnaire (1299-1327-1336) puis de son fils Pierre le Cérémonieux (1319-1336-1387)²⁶⁰.

La datation de la traduction de la *Déc.* II 5 est incertaine. G. Tournoy l'a fixée, sans apporter d'arguments précis, aux années 1460-1470²⁶¹. Selon C. Corfiati, elle remonterait en

²⁵⁶ C. CORFIATI, « Lettori 'napoletani' del Boccaccio (*Decameron* II, 5) », in *La Parola del testo*, XII, 2008, p. 291-307.

²⁵⁷ L. PAOLETTI, « Carbone, Ludovico », in *DBI*, vol. XIX, 1976.

²⁵⁸ M. PARMA, « Fortuna spicciolata », cit., p. 230.

²⁵⁹ C. CORFIATI, « Lettori 'napoletani' », cit., p. 295-297.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 297.

²⁶¹ G. TOURNOY, « Le versioni latine », cit., p. 126.

revanche au règne d'Alphonse I^{er} de Naples : les années profondément troublées de la crise de succession (1459-1465) ne lui semblent pas propice à cette entreprise culturelle, et — cet argument est d'un plus grand poids — la « lettre-préface » est adressée au secrétaire du roi — titre qui correspondrait dans la carrière de Talamanca au règne alphonsin²⁶².

La version de Marchesi est conservée dans un unique manuscrit, qui l'intitule *Fabella Ioannis Bocchatii a Paulo Marchesio in latinum conversa*²⁶³. La traduction n'ayant pas encore été publiée, nous nous limitons à relayer certains points de l'article cité de C. Corfiati. La préface révèle que Talamanca s'était entretenu avec Marchesi du *Décameron*, et qu'il avait eu connaissance de cette traduction tout récemment réalisée : aussi avait-il prié le traducteur de la lui faire parvenir. Les pétitions de modestie qui précèdent la version concernent la dignité du destinataire, impaire au texte que Marchesi lui adresse, qui relève des *nugae* (« hasce meas ineptias ») les plus modestes (« insulsa, inconcinna barbaraque mea [...] oratio »)²⁶⁴. La *Déc.* II 5, nouvelle qui à certains égards se présente, à travers ses lieux et surtout ses habitants, comme un portrait de Naples, devait naturellement posséder un attrait particulier pour les fonctionnaires catalans de la cour, nouveaux arrivés dans une ville étrangère récemment acquise à la maison d'Aragon. Il s'agit *grossomodo* du plaisir que l'on éprouve en découvrant dans une page littéraire les lieux que l'on connaît. De surcroît, un rapport de specularité peut exister entre les fonctionnaires aragonais découvrant Naples, et les mésaventures d'un autre étranger à la ville tel qu'Andreuccio. Certains ajouts de Paolo Marchesi reviennent à insérer des références à des événements contemporains : à Naples, Andreuccio recherche des chevaux de combat pour les utiliser dans les conflits qui lacèrent la région du Piceno (Marches et Ombrie). C. Corfiati rappelle qu'après que Francesco Sforza était devenu le vicaire des Marches, le Piceno avait vécu une longue période de troubles auxquelles le roi de Naples avait participé²⁶⁵. C. Corfiati suppose que Marchesi a inséré dans sa traduction des clins d'œil à des personnages et à des événements contemporains du règne d'Alphonse, qu'il nous est aujourd'hui impossible d'identifier²⁶⁶. Par ailleurs, l'introduction d'exclamations typiquement païennes tend à « classiciser » la nouvelle²⁶⁷ : c'est là une manière de moderniser Boccace,

²⁶² C. CORFIATI, « Lettori 'napoletani' », cit., p. 298.

²⁶³ C. Corfiati décrit sommairement ce manuscrit p. 295 n. 11. Elle en promet une description plus détaillée ainsi que la prochaine publication du texte de Marchesi.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 295.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 304.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 306-307.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 301, p. 306.

puisque la diffusion de la nouvelle culture, caractéristique de la période contemporaine, est ainsi exhibée — le Magnanime ne se fait-il pas fort, d’ailleurs, de promouvoir l’humanisme mieux que les autres souverains de la péninsule ?

Du point de vue de la narration et de la langue, Marchesi est plutôt isolé par rapport aux autres humanistes s’étant attelés à une tâche semblable. Deux traits principalement éloignent son latin des idéaux linguistiques des humanistes. Il s’agit d’une part du recours ponctuel à un lexique médiéval²⁶⁸, et d’autre part de l’imitation de la syntaxe décaméronienne. Notamment, la prédominance de l’hypotaxe, « amenée au paroxysme » dans cette version, indique que Marchesi préfère imiter la prose de Boccace que les modèles classiques, Cicéron en tête²⁶⁹. Comme Pietro Bembo dans ses Rime se montre plus pétrarquisant que Pétrarque, le « boccacisme » de Paolo Marchesi est ici extrême, qui plie le latin à l’écriture décaméronienne.

La langue de la nouvelle latine est caractérisée par un lexique familier : C. Corfiati a relevé des emprunts de Plaute et un nombre remarquable de diminutifs, formes typiques du registre « comique » (bas)²⁷⁰. Dans les nouvelles « comiques » examinées plus haut, on a relevé que la condensation de la narration ne concernait pas le discours direct. Dans la nouvelle d’aventure, la saveur de l’histoire ne tient pas particulièrement aux paroles des personnages : la réduction concerne ici en particulier les parties dialogiques, tandis que la narration *stricto sensu* tend à être rendue de façon presque littérale — ce sont les faits qui comptent²⁷¹.

Selon C. Corfiati, Paolo Marchesi aurait été particulièrement inspiré par la version de Bartolomeo Facio, à l’origine de laquelle il y a précisément un rapport particulier de spécularité entre le monde de la fiction et l’univers du public réel de la version.

De l’ensemble de ces lectures émergent quelques grandes tendances. Celles-ci concernent à la fois l’attrait spécifique des humanistes pour le *Décaméron*, et les corrections — rhétoriques et idéologiques — que les traducteurs apportent à ce modèle vernaculaire du genre.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 301-302.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 302.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 301.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 300.

A travers le processus de la version, les traducteurs empruntent à Boccace, en même temps que des intrigues, un art de raconter — la portée de cette affirmation étant *grossomodo* proportionnelle à une certaine « fidélité » des traductions aux textes-sources. Du point de vue strictement grammatical, les calques lexicaux de la version très tardive de Nerli témoignent d'une nouvelle estime du *Décameron* de la part de l'élite des lettrés florentins : la promotion laurentienne de la culture vulgaire municipale a fait son office dans la seconde moitié du XV^e siècle ; quant à la version de Marchesi, la syntaxe, qui tend à calquer la phrase de Boccace, indique plus vraisemblablement chez le traducteur des idéaux rhétoriques et grammaticaux isolés au sein de l'humanisme.

Bracciolini et Beroaldo présentent leurs versions comme des exercices littéraires similaires à ceux préconisés dans l'Antiquité, permettant de dégauchir leur style, d'accroître leur vocabulaire et leur aisance rhétorique. Chez certains traducteurs priment la beauté et l'efficacité narrative ; chez d'autres, tels que Garzoni, la dimension propédeutique l'emporte sur les enjeux littéraires. A différents degrés, il y a néanmoins chez tous une intention de rivaliser avec Boccace : c'est dans le cadre de cette émulation qu'il faut considérer les « corrections » stylistiques (ou encore d'autre nature, car l'enjeu est en fin de compte toujours l'esthétique de la nouvelle latine) que les versions apportent aux textes-sources.

On a remarqué qu'avec plus ou moins de succès, toutes les traductions examinées fuient l'obscurité. La syntaxe est généralement plus essentielle et linéaire que dans le *Décameron*, et certaines versions condensent fortement les nouvelles originales. Ces traits indiquent que les traducteurs subissent vraisemblablement l'influence du chapitre du *De oratore* consacré à la narration (II 326-330) et d'autres traités antiques de rhétorique. Considérant le récit des faits dans la plaidoirie, Cicéron insiste sur la nécessité de la clarté (*perspicuitas*), que l'avocat doit rechercher à travers l'emploi de termes usuels, l'observation de l'ordre des circonstances, la continuité du récit. Il rapporte l'avis de rhéteurs sur la brièveté (*brevitas*) : cette prescription doit être considérée avec mesure, car la brièveté peut nuire à la clarté, et parce qu'un récit trop succinct perd son charme et sa force persuasive. Au contraire, l'introduction de personnages variés et de dialogues (« *interpuncta sermonibus* ») confère agrément et vraisemblance à la narration. Précisément, on a vu que le développement du discours direct, ou au moins sa mise en valeur, est un trait commun à toutes les versions décaméroniennes (à l'exception des nouvelles d'aventure). Traduisant la *Déc.* I 1, Antonio Loschi mobilise plusieurs discours de Cicéron, dont le *Pro Cluentio* : c'est-à-dire, précisément, le texte que Quintilien cite comme modèle de narration facétieuse dans son

chapitre *De risu* (*Institutio oratoria* VI 3, 39-40). Quant aux traductions de nouvelles comiques de la seconde moitié du siècle, il est probable qu'elles subissent l'influence formelle de la facétie — ce qui correspond aussi à une influence indirecte de l'art oratoire antique²⁷². On a vu en effet que des nouvelles-sources à leurs versions latines, sont observables à un degré moindre les mêmes caractéristiques que dans la migration des histoires du genre nouvelle au genre facétie. Toujours au sujet de la concision des traductions et de la simplicité de la syntaxe, souvent caractérisée par une préférence pour la parataxe, on peut penser aussi, pour un Florentin comme Pandolfini par exemple, à l'attraction d'autres genres brefs des lettres vernaculaires contemporaines. Pendant le XV^e siècle, les auteurs de nouvelles isolées et de facéties en langue vulgaire semblent souvent plus préoccupés par les « faits » que par le style : ces récits sont donc caractérisés par un faible niveau d'élaboration littéraire. Bien entendu, la simplicité de la syntaxe, la linéarité du discours, son ton familier, qui ramènent la nouvelle à sa tradition populaire, peuvent relever de choix d'écriture conscients de la part des auteurs²⁷³ ; certains traducteurs ont pu en subir l'influence passivement, mais on peut penser aussi à un investissement esthétique de ces traits populaires : l'analyse de la forme métrique de la IV 1 latine de Beroaldo ne nous a-t-elle pas montré l'influence exercée par la littérature vernaculaire contemporaine (en l'occurrence, les réécritures du *Décameron* en *ottava rima*) sur la nouvelle en langue latine ?

Néanmoins, plusieurs de nos auteurs montrent des ambitions remarquablement élevées. A cet égard, il faut souligner le défi rhétorique auquel se soumettent les traducteurs des nouvelles dans lesquelles l'effet comique, ou la saveur de la narration, reposent presque entièrement sur un langage « bas », coloré, allusif ou tendant au parlé-écrit (l'imitation du style comique de Boccace s'avère parfois une véritable gageure, car les tendances puristes des traducteurs humanistes lui font obstacle).

Plusieurs nouvelles sélectionnées mettent en scène l'esprit, l'intelligence se manifestant dans la vie quotidienne à travers la parole ingénieuse et spirituelle. Comme on l'a dit, c'est là un goût qui reparaît dans certaines nouvelles originales des humanistes du XV^e siècle, mais qui se reverse surtout dans la facétie. Certaines versions décaméroniennes tendent à se rapprocher formellement de la concision de ce genre. L'adjectivation dans la traduction

²⁷² La facétie du Pogge s'inspire de l'art oratoire antique, en partie des chapitres que Cicéron et Quintilien consacrent à la plaisanterie, au bon mot, à la définition du *facetus* (*De oratore* II 216-289 ; *Institutio oratoria*, VI 3).

²⁷³ N. DE BLASI, « La Prosa », cit., p. 278-279.

de la VI 7 par Garzoni révèle qu'il s'agit d'une évolution sinon intentionnelle, du moins consciente. L'intérêt des traducteurs humanistes pour la parole facétieuse manifestant la vivacité de l'intelligence, est certainement lié à la place absolument fondamentale qu'occupe la rhétorique dans cette culture : l'humanisme reconnaît dans cet art de la persuasion et du bien dire *en général*²⁷⁴, la mère de toutes les disciplines de l'esprit²⁷⁵. Les raisons idéologiques à l'origine de la sélection des nouvelles rejoignent ici les motifs purement rhétoriques²⁷⁶.

Dans le *Décameron*, les humanistes trouvaient de quoi satisfaire leur amour de l'éloquence à travers une matière vaste et polymorphe, allant des nouvelles « comiques » que l'on a évoquées, aux nouvelles héroïques. Dans les IV 1 et X 8 surtout, le style direct a un rôle prépondérant, puisque c'est à travers lui que se révèlent les valeurs dont les protagonistes sont porteurs. Pareillement à la recherche d'un registre sublime et, parfois, d'une tonalité pathétique, les versions latines « héroïsent » les personnages par une amplification rhétorique du discours direct. Les traductions successives dont ont été objets les X 10 et IV 1, révèlent en outre le fort attrait exercé par les modèles féminins d'héroïsme. Une *Declamatio Lucretie* de Coluccio Salutati témoigne, entre les deux siècles, de cet intérêt ; la tradition manuscrite rapproche souvent ce discours de la IV 1 latine de Leonardo Bruni, soulignant le goût de l'humanisme pour ce type de rhétorique. Il nous semble pouvoir rapporter l'émergence de ce goût de l'héroïsme féminin à un ouvrage de Boccace au sujet innovant dans la seconde moitié du XIV^e siècle : à savoir, le recueil biographique *De mulieribus claris*.

Dans les traductions des nouvelles héroïques, comme bien entendu dans les récits dont le comique repose sur la parole, le phénomène de condensation de la narration que nous avons évoqué ne concerne pas le discours direct, qui est l'objet de tous les soins des traducteurs. Les nouvelles latines d'aventure répondent à une logique différente et leur sélection est un témoignage éloquent de l'éclectisme des intérêts des protagonistes de l'humanisme. On remarque que les traductions de ces dernières se situent dans la seconde moitié du siècle : c'est à cette époque seulement que se diversifient véritablement les intérêts des humanistes concernant le *Décameron*.

²⁷⁴ A. KIBEDI VARGA, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002² (1970), p. 20-22.

²⁷⁵ F. COSSUTA, *Gli Umanisti e la retorica*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 20-22.

²⁷⁶ Le goût du discours semble avoir dans plusieurs cas orienté un traducteur vers telle ou telle nouvelle. Sous cet aspect, la traduction par Facio de la X 1 doit être considérée isolément, eu égard à ses motifs pratiques extralittéraires.

A l'exception de la traduction de la I 1 de Loschi, qui a manifestement très peu circulé, les seuls humanistes ayant traduit Boccace dans la première moitié du siècle, à savoir Bruni et Facio, se sont occupés de nouvelles correspondant aux critères du *pium* et du *gravis* — la IV 1 et la X 1 (mais l'écho de la I 7 dans l'entreprise de Facio ouvre peut-être d'autres perspectives). Si de ce point de vue, les choix de ces auteurs s'inscrivent dans la ligne pétrarquienne, ces versions s'en éloignent par les effets poursuivis et l'herméneutique envisagée. Dans la *Sen.* XVII 3, Pétrarque présentait la *De insigni obedientia* comme un *exemplum* chrétien : la nouvelle offrait à l'admiration et à l'imitation un modèle d'humilité et de patience relevant du domaine spirituel de la vie de l'âme considérée dans un cadre religieux. Par la suite, l'utilité pratique du récit, lorsqu'il en sera question, ne se situera plus sur le plan de la spiritualité. Pétrarque avait choisi la seule nouvelle du *Décameron* dans laquelle l'accomplissement humain se réalise paradoxalement à travers la renonciation à l'accomplissement terrestre ; le regard des humanistes du XV^e siècle sur le *Décameron* est certainement façonné par la nouvelle culture profane et l'exaltation de la vie active typique de l'humanisme civique : lorsque les traducteurs postérieurs considèrent les nouvelles, ils regardent vers le monde terrestre considéré dans son immanence et réhabilité par l'humanisme.

Concernant la dimension pédagogique des nouvelles, les notes des traducteurs présentent des situations variées — allant de la suggestion d'une sagesse émanant du récit (Bracciolini, Beroaldo) au « placage » d'une leçon pratique (Garzoni, Nerli). Par exemple, dans la lettre à Mino Roscio, Beroaldo indique une *dimension* pédagogique : il suggère que des modèles de comportement sont latents dans les récits. Mis à part cette remarque qui n'est pas vraiment de nature à orienter fortement la lecture, le traducteur ne soumet pas les *Déc.* X 8 et V 1 à la dépendance d'un discours, mais laisse les nouvelles dans la parfaite autonomie que leur concède l'élimination du récit-cadre décaméronien. Un Garzoni revendique au contraire une *visée* psychagogique (IV 1) — laquelle a d'ailleurs des relais dans le corps du récit qui sont autant d'écarts par rapport au texte-source. Le traducteur investit certaines potentialités exemplaires du récit et met l'accent sur sa fonction démonstrative.

Les nouvelles que nous avons qualifiées d'héroïques en particulier, ont à faire avec la morale : elles offrent une certaine vision de l'achèvement humain (selon les traducteurs, celle-ci est ou n'est pas exposée dans l'épître des versions). Elevant la nouvelle aux plus hautes sphères de la connaissance, la *De insigni obedientia* propose un modèle mystique d'accomplissement. Pour Garzoni, Beroaldo, Pandolfini, le champ de la nouvelle étant celui

du monde terrestre, les modèles d'(in)humanité qu'ils donnent à contempler renvoient à des valeurs profanes. A travers les préfaces de Pétrarque, Garzoni, et dans une moindre mesure de Beroaldo et Pandolfini, émerge une idée de la nouvelle comme récit proposant des modèles (ou contre-modèles) de vertu, c'est-à-dire comme récit à la dimension exemplaire prononcée. On peut rapprocher le traitement de la X 10 et de la IV 1 respectivement par Pétrarque et par Garzoni, de la manière dont un prédicateur puise dans un recueil d'*exempla* : en tirant un canevas qu'il habille selon son goût personnel et en fonction de la leçon au service de laquelle il veut utiliser le récit²⁷⁷.

Des motifs idéologiques semblent en effet à l'origine du choix de plusieurs nouvelles. Parmi ceux-ci, l'intérêt pour la famille et sa promotion sont particulièrement représentés dans le *corpus* des traductions. Selon Garzoni et Nerli, la IV 1 et la X 10 illustrent deux préceptes d'une morale sociale : la nécessité pour les pères de marier leurs filles, et la nécessité pour les jeunes hommes de prendre femme — deux éléments qui contribuent à renforcer la famille. L'ensemble du triptyque de Garzoni semble d'ailleurs lié à la littérature *de uxoria* et plus largement aux traités sur le comportement des femmes. Sous cet aspect, ces versions s'inscrivent dans un ensemble riche et hétérogène de textes célébrant la famille (comme cette *Laudatio matrimonii* accompagnant la copie de la version de Bruni ayant appartenu à Garzoni) ou concernant son gouvernement (comme par exemple le traité *De familia* de Leon Battista Alberti). De la correspondance de Coluccio Salutati à l'introduction d'Urceo Codro au *De liberorum educatione* de Plutarque (1496), le thème du mariage et de ses avantages est bien présent dans la culture humaniste du XV^e siècle.

Illustrant la supériorité de l'amitié sur les liens familiaux, les versions de la nouvelle de Tito et Gisippo s'inscrivent dans ce contexte comme un contre-champ polémique²⁷⁸. La version de la VI 9 à travers laquelle le jeune Francesco Pandolfini se donne comme modèle Guido Cavalcanti, l'incarnation de l'isolement élitiste de l'intellectuel, est également porteuse de valeurs alternatives à la célébration de la famille.

La motivation pratique à l'origine de la traduction de Facio illustre un aspect particulier de la relation que la nouvelle instaure avec le monde réel. Comme dans le cas de la

²⁷⁷ Sur les recueils d'*exempla* médiévaux, l'aptitude de l'*exemplum* à se prêter à différentes lectures, le schématisation des récits écrits appelés à être actualisés et vivifiés oralement par le prédicateur, voir C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

²⁷⁸ Par ailleurs, après son mariage (1498), Beroaldo célébrera à son tour les vertus de sa femme et du mariage dans une vaste digression de son commentaire aux *Métamorphoses* d'Apulée (M. GILMORE, « Beroaldo, Filippo, senior », in *DBI*, vol. IX, 1967).

dédicace de la IV 1 versifiée à Annibale Bentivoglio, elle tient lieu d'hommage à un souverain, s'inscrivant comme d'autres types d'écrits dans le circuit courtois. Ce qui lui appartient davantage en propre, c'est en revanche son rapport, en apparence presque immédiat, de spécularité avec le monde contemporain : elle reflète la réalité avérée²⁷⁹ — et aussi la réalité possible, en proposant des modèles d'action. Qu'une nouvelle soit mise occasionnellement au service d'une intention pratique et adressée à un personnage bien précis, ou qu'elle illustre pour un public aléatoire des actions héroïques, les traducteurs humanistes du *Décameron* aiment à rendre très étroit le lien entre ces récits et les actions réelles. L'utilité pratique des nouvelles peut parfois être libre de toute tension moralisatrice ou normative. Par exemple, dans son commentaire de *L'Âne d'or*, Beroaldo invite ses contemporains à être attentives aux leçons qu'elles pourront tirer d'une nouvelle potentiellement corruptrice selon les critères les plus répandus à l'époque : à savoir, la VII 2²⁸⁰.

Bien entendu, les modalités de lecture proposées par les auteurs (surtout si elles ne sont pas relayées dans le récit) ont un pouvoir contraignant très relatif : la postérité de la *De insigni obedientia* en fournit la preuve, qui ignore généralement l'interprétation métaphorique pétrarquienne²⁸¹. Il n'en demeure pas moins que les textes qui encadrent les versions éclairent, au moins en partie, les fonctions que les traducteurs attribuent aux nouvelles, révélant parfois des écarts significatifs avec le *Décameron*.

Dans les commentaires de certains traducteurs (dont Pétrarque n'est certes pas), les visées psychagogiques et autres dimensions exemplaires, édifiantes, pédagogiques, masquent une autre fonction canonique : le charme de la fable doit procurer du plaisir au lecteur. Alors que dans la première moitié du siècle, celui-ci n'est pas thématiquement dans les préfaces, on observe une véritable codification de sa représentation à partir des années 1450 (les diverses fonctions des nouvelles s'équilibrent alors davantage dans les préambules). Dans leurs commentaires préfaciels, les traducteurs évoquent souvent le plaisir en termes de délasserment de l'esprit fatigué par les activités du *negotium* ou par des travaux intellectuels véritablement exigeants (Pandolfini, Beroaldo, Diedo). Les nouvelles sont des œuvres d'importance tout à fait secondaire, des *nugae* ou *ineptiae*, mais elles vivifient l'esprit en le récréant, c'est-à-dire en re-crédant ses forces par le soulagement de la tension intellectuelle. Il y a là une valorisation

²⁷⁹ Le cas échéant, elle peut la magnifier, comme dans le cas des versions de la X 8, adressées par des humanistes à des amis érudits.

²⁸⁰ P. VITI, « Filippo Beroaldo traduttore del Boccaccio », cit., p. 115 n. 2.

²⁸¹ R. MORABITO, « Griselda tra *exemplum* e *esempio* », in *Traité de savoir-vivre italiens*, cit., p. 25-43 ; *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, cit.

pratique du divertissement, s'inscrivant dans le cadre d'une connaissance pragmatique de l'homme, et que nous pensons en un sens liée à l'intérêt des humanistes pour les questions de l'éducation des jeunes. Divertissement et utilité ne s'excluent pas mutuellement — bien au contraire. Bracciolini et surtout Beroaldo dans la lettre à Mino Roscio, présentent le plaisir et la dimension pédagogique de la lecture comme intimement liés. Dans le second cas, le traducteur est assez proche de certaines positions du Boccace du *Décameron*, qui inscrit l'utilité et le plaisir du récit dans une relation d'interdépendance²⁸².

Pétrarque soulignait également le plaisir de la lecture partagée et aimablement discutée dans l'intimité du cercle amical, qui est aussi un cénacle érudit : cet aspect tend à disparaître des versions postérieures (tout au plus le traducteur demande-t-il l'avis du destinataire sur la traduction), en même temps que la dimension de l'oralité est tout à fait supplantée par la dimension épistolaire.

La question du plaisir de la lecture est bien entendu liée au jugement émis sur l'ouvrage dont les nouvelles sont tirées. Bien que Pétrarque, Beroaldo et Bracciolini saluent son éloquence, la note dominante demeure pendant tout le siècle la réserve de la *Sen. XVII 3*. Les thèmes pétrarquiens de l'ignorance affectée et de la lecture cursive du *Décameron* sont objets de diverses variations indiquant l'étrangeté de l'ouvrage à la culture humaniste. Pétrarque ne savait pas dire par qui ni comment le livre était arrivé entre ses mains : presque un siècle plus tard, le recueil se présente spontanément sous les yeux de Iacopo Bracciolini. La représentation de la lecture cursive, avec pour corollaire la sélection d'une nouvelle pour des raisons extrinsèques, est progressivement codifiée, jusqu'aux deux lettres de Francesco Pandolfini, qui à un an d'intervalle, utilisent exactement les mêmes termes (*Boc(ch)acium nostrum evolvens / in ... fabellam incidi*). On peut bien entendu se demander dans quelle mesure ces représentations reflètent la fréquentation personnelle du *Décameron* par les différents traducteurs. Dans les mêmes années 1480, la préface de Bracciolini offre le jugement le plus articulé et le plus ambigu sur le livre, tandis que le *topos* de la lecture superficielle et de la nouvelle choisie au hasard, manié par le jeune Pandolfini, semble ne porter qu'un écho bien tenu (« *incidi in fabellam [...] quocunque summo homine dignam* ») de

²⁸² *Déc. Prol. 14* : « [...] le già dette donne, che queste leggeranno, parimenti diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare : le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. » (« Les susdites dames qui les lirot pourront à la fois se complaire aux choses divertissantes qui y sont montrées et en prendre d'utiles conseils, dans la mesure où elles pourront y reconnaître ce qui est à fuir et pareillement ce qui est à imiter : et je ne crois pas que tout cela se fasse sans que se dissipe la peine. »)

ses implications culturelles initiales. A quoi peut-on imputer ce décalage ? aux individus ? à l'histoire culturelle florentine (la promotion de la culture municipale par le Magnifique) ? Il est impossible de trancher, car on ne saurait mésestimer les disparités culturelles qui séparent les deux traducteurs, mais que l'on ne doit pas non plus méconnaître leur différence d'âge (à l'époque, Pandolfini est un adolescent, Bracciolini un homme mûr). Au vrai, les commentaires des traducteurs humanistes du *Décameron* sont trop avarés d'informations pour que l'on puisse faire émerger une ligne historique. Il est remarquable toutefois qu'en plein âge laurentien, les *topoi* pétrarquiens sur l'ouvrage de Boccace — peut-être maniés avec une certaine ironie, ou encore réduits à de commodes embrayeurs du discours — perdurent dans les préfaces où ils signalent une filiation intellectuelle.

PARTIE 2

« EXEMPLUM EST QUOD SEQUAMUR »

Les parties 2 et 3 de notre étude réunissent des nouvelles caractérisées par une forte accentuation, par rapport au modèle décaméronien, de la visée éducative : en particulier, l'épître auctorial de ces récits revendique une dimension exemplaire.

La critique utilise cet adjectif pour qualifier deux fonctions de la nouvelle. La définition la plus communément admise de l'*exemplum* (« [u]n récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire »¹) fait référence seulement à l'*exemplum* homilétique², et laisse de côté l'*exemplum* rhétorique antique et médiéval — genre que manifestent les *Faits et dits mémorables* de Valère Maxime et les *Rerum memorandarum* de Pétrarque. Dans ses deux branches, le genre est caractérisé par l'inscription de la narration dans la dépendance d'un discours plus vaste, qu'il vivifie et au sein duquel l'*exemplum* joue un rôle illustratif. Par souci de clarté, nous préférons désigner cette première fonction comme « démonstrative » ou « argumentative ».

La seconde acception de l'adjectif « exemplaire » concerne davantage les contenus, la référence étant au sens étymologique d'*exemplum*, à savoir : « l'objet distingué des autres et mis à part pour servir de modèle »³. Force est de constater que les recueils d'*exempla* rhétoriques aussi bien qu'homilétiques se donnent pour mission de présenter moult modèles (positifs et négatifs) d'action. Nous limitons notre usage d'« exemplaire » à cette signification, au sujet de laquelle on peut se référer à une définition formulée par le grammairien Festus dans son *De significatione verborum* (II^e s. ap. J.-C.) :

Exemplum est quod sequamur aut vitemus.⁴

¹ C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 37-38.

² M.-A. POLO DE BEAULIEU, « Exemplum », in J.-M. GRASSIN (éd.), *Dictionnaire International des termes littéraires*, <http://www.ditl.info>, consulté le 2 août 2012.

³ *Ibid.*

⁴ Le *De significatione verborum*, ouvrage dont nous ne possédons que les fragments transcrits par Pomponio Leto, est cité par M.-A. Polo de Beaulieu (*Ibid.*) : « L'*exemplum* est ce que l'on suit ou que l'on évite. »

La migration d'intrigues et de motifs des *exempla* vers le genre de la nouvelle est un phénomène répandu. Son étude a permis d'éclairer les traits formels caractéristiques de chacun des deux genres — pour la nouvelle, « les effets de 'réel' et de 'nouveau' », recherchés à travers divers procédés d'ancrage spatio-temporel pour les premiers, et d'une réécriture qui renouvelle des récits bien connus (notamment des *exempla*) par des significations inédites, pour les seconds⁵. Dans un remarquable article de synthèse sur les rapports des genres novellistique et exemplaire, L. Battaglia Ricci s'inscrit dans la lignée de C. Delcorno pour dénoncer une « illusion de rapport génétique » entre un genre prétendument mourant et un genre naissant⁶. La chercheuse montre que l'émergence de la nouvelle, « [née] de la nouvelle » et détenant ses traits génériques propres⁷, n'est pas totalement explicable par la « crise [anthropo-culturelle] de l'exemplarité » que le genre serait censé manifester. En effet, la cent-unième nouvelle du *Décameron*, celle des *donne-papere* (femmes-canes), qui représente de façon emblématique le dépassement par Boccace des récits exemplaires des *donne-demoni* (femmes-démons), est utilisée par son auteur dans une fonction démonstrative : elle est placée au sein de l'introduction de la quatrième journée en tant que récit argumentatif dont prime la dimension illustrative⁸.

D'ailleurs, les devisants du *Décameron* ne présentent-ils pas chaque nouvelle comme l'illustration d'une « loi » cosmique ou psychologique ? Puisque la structure du *Décameron*

⁵ L. BATTAGLIA RICCI, « *Exemplum e novella* », in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predica e letteratura nei secoli XIII-XVI*, G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (dir.), Florence, Olschki, 2003, p. 281-299, p. 282.

⁶ *Ibid.*, p. 282. La citation est tirée de C. DELCORNIO, « Per una storia della letteratura esemplare », in *ID.*, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologne, Il Mulino, 1989, p. 12.

⁷ L. BATTAGLIA RICCI, « *Exemplum e novella* », cit., p. 285-286 : « Novità in quanto costituisce oggetto del narrare (una novità che è la ragione prima del narrare, ma che può essere ottenuta tramite la riproposizione attualizzante di micro-storie che possono anche essere vecchie di secoli), mimesi del reale, finalità edonistico-consolatoria di un piacevole narrare che coinvolge, per allusività a pratiche e a esperienze condivise, narratori e pubblico : sono questi i tratti più caratteristici della scrittura novellistica, attestati ben prima del Boccaccio [...]. La novella [...] nasce dalla novella, anche se può intrecciare con la scrittura esemplaristica un rapporto complesso [...]. » (« Nouveauté de ce qui constitue l'objet du récit (une nouveauté qui est la raison première de la narration, mais que l'on peut obtenir en renouvelant des micro-récits parfois vieux de plusieurs siècles), *mimésis* du réel, finalité hédoniste et consolatoire d'une narration délectable qui rassemble devisants et public à travers des allusions à des pratiques et à des expériences partagées : ce sont là les traits les plus caractéristiques de l'écriture novellistique, attestés bien avant Boccace [...]. La nouvelle [...] naît de la nouvelle, même si elle peut tisser un rapport complexe avec le genre de l'*exemplum* [...]. »)

⁸ *Ibid.*, p. 299.

donne la primauté aux récits et non à la spéculation ou à l'argumentation (comme cela peut être le cas dans des dialogues), il vaut mieux parler à ce propos de *dimension* (que de *visée*) démonstrative de récits se dérochant largement à un cadre idéologique qui n'en épuise pas les significations. A un degré moindre que les nouvelles proprement exemplaires, telles que les récits de la *Déc. X*, la dimension démonstrative des nouvelles, au gré de laquelle les récits sont appelés à illustrer un certain ordre des choses (ou une certaine opinion), demeure liée de diverses manières à une intention autoriale d'agir sur les comportements, et peut être caractérisée par une veine plus ou moins moralisatrice.

Nous verrons que dans leurs préfaces (éventuellement leurs postfaces), les novellistes humanistes assignent à leurs récits une fonction illustrative, rapprochant à cet égard la nouvelle de l'*exemplum*. On a souligné dans la conclusion du chapitre précédent l'accent mis par certains traducteurs humanistes de Boccace sur la dimension exemplaire des récits de fiction. Cet intérêt n'est pas démenti dans les nouvelles originales, qui présentent sous cet aspect, comme les traductions, des cas très variés. Nous illustrerons dans son hétérogénéité cette tendance éducative du genre, à travers des œuvres des années 1420, 1430, 1440 et 1470, présentant des différences considérables de forme, de sujet, et quant à la manière dont chacune manifeste une tension éducative. Au terme des quatre chapitres que rassemblent les parties 2 et 3, nous serons à même de saisir la nature, les contenus idéologiques et les manifestations textuelles de la dimension exemplaire dans les nouvelles de cinq auteurs, dont trois sont des figures majeures de l'humanisme. Nous aurons également étudié, chez l'un de ceux-ci, la présence au cœur même de la nouvelle, de la problématique littéraire de la portée pédagogique de la fiction.

In limine, quelques observations générales supplémentaires s'imposent, qui sont autant d'avertissements. On a déjà souligné l'existence de variations de degré et de nature entre la suggestion d'une dimension pédagogique et la revendication d'une visée édifiante ou moralisatrice. Par ailleurs, il n'y a pas de raison de penser que la manifestation ou la revendication d'une intention pédagogique épuise les sens du récit — ni du point de vue du lecteur, ni de celui de l'auteur : qu'un auteur annonce une visée exemplaire ne signifie pas qu'il conçoit la nouvelle comme s'épuisant dans sa fonction synecdotique d'*exemplum*. Il n'y a pas de raison non plus de penser que l'auteur, épris de son art et du bien commun, exagère pour lui-même l'influence de la littérature sur les comportements des lecteurs : il y a fort à parier qu'aucun écrivain n'ignora jamais que les enseignements de la fiction ont une force

moindre que les leçons de l'expérience vécue. Il serait tout aussi infondé de croire, enfin, que les auteurs ignorent le caractère non contraignant de leur intention sur la lecture réelle : d'innombrables préfaces témoignent d'une conscience aiguë de cet aspect — les écrivains savent que les effets produits par la lecture de leurs œuvres peuvent correspondre à leur intention, l'ignorer ou encore la contredire.

Chapitre III

Nouvelle et littérature héroïque :

un diptyque attribué à Leonardo Bruni

A. Genèse du diptyque

1. La tradition manuscrite

Dans son ouvrage *Novellistica*, L. Di Francia évoque un diptyque qu'il attribue à Leonardo Bruni et qu'il décrit comme se composant d'une traduction latine de la *Déc.* IV 1 et d'une nouvelle originale en langue vulgaire traitant du roi Séleucos et de son fils Antiochos¹. Cette affirmation ne reflète qu'approximativement la tradition manuscrite du *Tancredi* latin et de l'unique nouvelle de Séleucos que nous possédons. En effet, le recensement des manuscrits met en lumière des typologies variées. Sur les deux cent trois témoins répertoriés en 2000 et 2005 par N. Marcelli, seulement onze contiennent les deux nouvelles, tandis que cinquante quatre manuscrits portent le seul *Seleuco* et que cent trente-huit ne contiennent que la version latine de *Déc.* IV 1.

Sur les onze manuscrits contenant les deux nouvelles, six seulement comportent le diptyque décrit par L. Di Francia, qui se compose des quatre parties suivantes :

- une épître latine adressée à Bindaccio Ricasoli par Leonardo Bruni,
- la version latine de la *Déc.* IV 1,
- un prologue en langue vulgaire introduisant la nouvelle de Séleucos,
- la nouvelle de Séleucos écrite en langue vulgaire².

¹ L. DI FRANZIA, *Novellistica*, Milan, Vallardi, 1924, vol. I, *Dalle origini al Bandello*, p. 303 et p. 323-326.

² N. MARCELLI, « Appunti per l'edizione di un dittico umanistico : la latinizzazione del *Tancredi* boccacciano e la novella di *Seleuco* di Leonardo Bruni », in *Interpres*, XIX, 2000, p. 18-41, p. 22-30 ; EAD., « Due nuovi testimoni della *Novella di Seleuco e Antioco* », in *Interpres*, XXIV, 2005, p. 201-214. Par commodité d'expression et suivant un usage de la critique italienne, nous désignerons la nouvelle de Séleucos et Antiochos comme « le *Seleuco* ».

Cinq autres manuscrits contiennent les deux nouvelles, mais pas sous forme de diptyque. Il arrive que les deux nouvelles apparaissent dans l'ordre indiqué ci-dessus, mais sans se suivre. Par exemple, dans le manuscrit 761 de la bibliothèque Trivulziana de Milan, l'épître à Ricasoli, la traduction de la *Déc.* IV 1, puis la *Griselda* de Pétrarque, ont été transcrits en minuscules gothiques par un premier copiste, tandis que le *Seleuco* (sans prologue) a été recopié en minuscules humanistes par une main postérieure. Dans deux manuscrits, le *Seleuco* précède immédiatement le *Tancredi*. Dans un seul, ouvrage d'un copiste unique, le *Tancredi* suit le *Seleuco* à une distance de presque cinquante feuillets³.

Par ailleurs, cinq autres manuscrits transmettent un autre diptyque — entièrement en langue vulgaire : le *Seleuco* est immédiatement précédé (ou, dans un seul cas, immédiatement suivi) de la *Déc.* IV 1⁴.

On constate qu'aux XV^e et XVI^e siècles, plusieurs copistes ont recomposé un diptyque réunissant les histoires de Tancredi et Ghismonda, et de Séleucos et Antiochos. Cinq ont composé un diptyque entièrement vernaculaire, tandis que six ont conservé le bilinguisme original caractéristique du projet culturel de Leonardo Bruni.

2. Le projet culturel de Leonardo Bruni

Le projet qui dirige la double entreprise de traduire la *Déc.* IV 1 et de lui adjoindre une nouvelle originale, nous est connu grâce à la lettre-préface que Bruni adressa le 15 janvier 1437 (ou 1438, ou plus probablement 1439⁵) à son compatriote Bindaccio Ricasoli. Cette épître, qui introduisait les deux nouvelles contenues dans la missive⁶, présente plusieurs des

³ EAD., « Appunti per l'edizione di un dittico umanistico », cit., p. 30-35.

⁴ *Ibid.*, p. 36-41.

⁵ Les manuscrits ne concordent pas sur l'année de la rédaction ; de plus Bruni date sa lettre suivant le calendrier florentin, qui fait commencer l'année *ab incarnatione*. Une brève synthèse existe sur la question : V. BRANCA, « Un 'lusus' del Bruni cancelliere : il rifacimento di una novella del *Decameron* (IV, 1) e la sua irradiazione europea », in *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica Fiorentina*, Florence, Olschki, 1990, p. 207-226, p. 208-209 (n. 2).

⁶ Il existe deux éditions récentes de l'épître à Bindaccio Ricasoli : l'une a été établie d'après l'incunable XV.IV.119 de la Bibliothèque Nationale de Turin, daté de 1472 environ (M.-L. DOGLIO, *L'exemplum nella novella latina del Quattrocento*, Turin, Giappichelli, 1975, p.150 ; traduction italienne en regard) ; l'autre est tirée du manuscrit Magliabechiano IX 2 de la Bibliothèque Centrale de Florence (M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata », in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 septembre 1988, Rome, Salerno, 1989, p. 215-243, p. 216. N. Marcelli cite l'intégralité de cette version dans

éléments que nous avons rencontrés dans les préfaces des autres traductions (partie 1 chapitre II). Au sein de l'horizon culturel de Bruni, le *Décameron* est présenté comme un ouvrage marginal, à travers le thème de la commande (« Cum sepius mecum egisses, ut fabulam illam Bucacii de Tancredo principe Salernitano eiusque filia Sigismunda vulgari sermone scriptam in latinum converterem », « eam fabulam, quam voluisti latinam »). La perplexité de Bruni quant à la requête de son ami, est résolue par l'exemple de la *De insigni obedientia*, qui lui montre que la traduction doit être entreprise (« recepi tandem me id esse facturum, ea maxime suasionem inductus, quod Franciscum Petrarcham virum clarissimum unam aliam eiusdem libri fabulam [...] in latinum vertisse cognoveram. »). On remarque que le choix de la nouvelle est présenté comme indépendant du traducteur, qu'il n'est donc pas justifié par des motifs stylistiques ou thématiques.

L'épître présente aussi un élément propre d'un grand intérêt, relatif aux particularités structurelles de l'œuvre. L'adjonction d'une seconde nouvelle, en langue vulgaire, doit dédommager Ricasoli d'une longue attente. Au-delà du circuit amical, cet accotement doit en quelque sorte rétablir un équilibre entre culture latine et culture vernaculaire :

Eam vulgari sermone scripsi, ut unam de vulgo sumerem, aliam pro ea redderem non minus amenam.

A travers une œuvre double mais organique, le traducteur contribue à l'enrichissement de deux patrimoines. Leonardo Bruni souligne ici avec acuité et élégance les phénomènes de fertilisation mutuelle des lettres latines et vernaculaires impliqués par l'opération culturelle qu'il réalise. Si la traduction de la *Déc.* IV 1 renvoie le projet de Bruni à l'exemple du *De insigni obedientia*, le bilinguisme du diptyque l'en distingue. Apparaissent déjà deux nouveautés remarquables par rapport au modèle pétrarquien : la structure en diptyque accotant une traduction et une nouvelle « originale », et — absolument révolutionnaire ! — le bilinguisme. Les enjeux culturels de ces traits formels sont remarquables.

2.1. Histoire antique et fiction moderne. *Fabula et exemplum.*

« La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento », in *Interpres*, XXII, 2003, p. 7-183, p. 129.) Par souci de cohérence avec nos citations de la version latine de la *Déc.* IV 1, nous citons le texte édité par M.-L. Doglio.

La structure du diptyque dispose sur un pied d'égalité culturelle l'histoire de Tancredi et Ghismonda « élevée » stylistiquement par Bruni, et une matière issue d'historiens latins et grecs. La lettre-préface ne nous renseigne pas sur l'authenticité des événements racontés, laissant de côté l'alternative pétrarquienne (*historia* ou *fabula* ?). Cette question est pourtant particulièrement intéressante dans le cas précis de la juxtaposition de la *Déc.* IV 1 et d'un récit issu d'ouvrages tenus pour historiques.

Plusieurs textes antiques rendent compte du rôle que tint le roi Séleucos dans la guérison de son fils Antiochos. Le premier auteur à en faire le récit est Valère Maxime. Dans les *Faits et dits mémorables* (V 7 ext. I), l'histoire de Séleucos illustre la clémence paternelle. Par la suite, la fortune de cette histoire se vérifie surtout dans la littérature hellénistique. Au siècle suivant, l'histoire est contée en langue grecque dans le cadre de récits biographiques : la *Vie de Démétrios* (38) de Plutarque (50-120 ap. J.C.). Par la suite, Appien d'Alexandrie (90-160 ap. J.C.) et Lucien de Samosate (125-191 ap. J.C.) en donnent deux nouvelles versions grecques, respectivement dans un ouvrage historique, le *Livre syriaque* de l'*Histoire romaine* (LIX-LXI), et dans un texte anthropologique avant la lettre, le *De dea syria* (17-18)⁷. Au II^e siècle, Galien mentionne l'événement dans son traité médical *De praecognitione* ; il s'agit d'une simple allusion. Au IV^e siècle, Julien l'Apostat en donne une version différente de celle de Valère Maxime, Plutarque, Lucien et Appien ; plus tard, l'histoire est racontée dans la *Souda*, au chapitre consacré au médecin Erasistratos. L'importance de ces derniers textes a dû être minime pour la composition du *Seleuco* que nous possédons⁸.

Comme nous le verrons ultérieurement, il est en effet très probable que la nouvelle de Bruni se soit perdue : on ignore donc tout des sources que le chancelier avait mobilisées. On sait que dès la fin du XIV^e siècle, les *Vies* de Plutarque ont connu un grand succès auprès des humanistes florentins ; dans les années 1430 circulaient à Florence les traductions en langue vulgaire du siècle précédent et des *codices* grecs. En ce qui concerne le *De dea syria*, la

⁷ Nous avons consulté les éditions suivantes : VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, préface, texte et notes de N. Faranda, Turin, UTET, 2009 (1971) ; VALERE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, t. I, texte établi et traduit par R. COMBÈS, Paris, Les Belles Lettres, 1995 (nous citerons cette traduction française) ; PLUTARQUE, *Vies*, XIII (Démétrios — Antoine), texte, traduction et notes de R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (nous citerons cette traduction française) ; APPIEN, *Histoire romaine*, XI (*Le Livre syriaque*), texte, traduction et notes de P. Goukowsky, Paris, Les Belles Lettres, 2007 ; LUCIAN, *On the Syrian Goddess*, texte, introduction, traduction et notes de J. L. Lightfoot, Oxford University Press, 2003.

⁸ N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 9 : « [...] anche ammesso che il Bruni abbia conosciuto più o meno direttamente il testo dell'imperatore Giuliano, mi sembra che esso non abbia giocato un ruolo importante nel quadro delle fonti della novella. »

situation est plus incertaine. On pense qu'Appien n'était pas lu avant que Francesco Filelfo n'introduise ses écrits à Florence en 1469⁹. Le *Seleuco* présente une assez grande proximité idéologique avec le récit du *De dea syria*. Or le plus ancien *codex* transmettant la nouvelle a été compilé à une date antérieure à 1469, à savoir entre 1450 et 1457¹⁰. Ou bien les historiens ont fait erreur sur la chronologie de l'introduction des manuscrits d'Appien en Italie, ou bien on peut faire l'hypothèse d'une connaissance indirecte du *De dea syria* de la part de l'Anonyme.

Quant aux sources grecques, nous nous permettons en outre une conjecture très générale. Il nous paraît très improbable que Bruni ne les ait pas mobilisées, c'est-à-dire qu'il se soit limité à traduire le récit de Valère Maxime : premièrement, la lettre-préface ne parle pas d'une version ; secondement, l'accotement des deux récits aurait généré de criantes discordances en raison des disparités assez profondes que présentent les techniques narratives des *exempla* antiques et des nouvelles : l'anecdote des *Faits et dits mémorables* est racontée de façon plutôt sèche, tandis que les récits de Plutarque, Appien et Lucien, bien que brefs, sont plus étoffés. De surcroît, Bruni, qui avait étudié sous la direction de Manuel Chrysoloras au *Studio* de Florence dans les années 1390, est une figure importante de l'hellénisme. Un grand pan de ses études dans ce domaine concerne l'historiographie grecque : pour le *Commentaria tria de primo bello punico* (1418-1422) et le *De bello italico adversus Gothos* (1441), Bruni réunit divers historiens de langue grecque, puisant dans leurs œuvres pour combler les lacunes de l'histoire romaine ; par ailleurs, comme J. Hankins l'a remarqué, les *Commentaria rerum grecum* (1439), dans lesquels confluent toutes les lectures des historiens grecs de Bruni, témoignent de son intérêt pour l'histoire des cités-états de l'ancienne Grèce par leur double nature d'ouvrage historiographique et de parabole politique¹¹. Bruni est aussi pionnier dans la version latine de divers textes grecs, philosophiques et historiques : de Xenophon à Basile de Césarée, Aristote, Plutarque, Démosthène, Eschine, Platon, Aristide, Polybe. Traitant d'un sujet de cette historiographie grecque que l'humaniste divulguait en la compilant, la résumant, la traduisant, Bruni aurait-il délibérément écarté les sources grecques ? Ceci nous paraît très improbable au vu de son idéal et de son activité culturels.

⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰ N. MARCELLI, « Due nuovi testimoni », cit., p. 207-208.

¹¹ J. HANKINS, « Chrysoloras and the Greek Studies of Leonardo Bruni », in *Manuele Crisoloras e il ritorno del greco in Occidente*. Actes du colloque international de Naples (26-29 juin 1997), R. Maisano, A. Rollo (dir.), Naples, Istituto Universitario Orientale, 2002, p. 175-205.

Si les sources du *Seleuco* relèvent de l'historiographie, la lettre-préface ne parle pas d'*historia Seleuci* pour autant : le même terme *fabula* sert à désigner aussi bien les nouvelles du *Décameron* que ce récit (« *fabulam Seleuci* »). Nous pensons ce terme vise la commune disponibilité de ces récits à une lecture exemplaire. Bruni supposait-il que la *Déc.* IV 1 racontait un fait authentique ? voyait-il cette nouvelle comme une œuvre d'imagination ? L'intention de faire de l'histoire une *magistra vitae* (selon l'expression cicéronienne) conditionne une perméabilité certaine entre les catégories de l'avéré et du vraisemblable dans la littérature biographique¹². Pétrarque avait réuni sous le même titre l'Histoire de Griselda et les *exempla* héroïques de Valère Maxime, mettant en lumière trois dimensions de la lecture de ces récits : elle procure du plaisir, transmet des connaissances historiques, propose des modèles de comportement. Sous cet aspect, Bruni nous semble s'inscrire pleinement dans la tradition du *De insigni obediendia*, en élevant la *Déc.* IV 1 au statut didactique et exemplaire des anecdotes historiques antiques.

2.2. Le bilinguisme

Comme nous l'avons souligné de manière cursive, le bilinguisme du diptyque est un trait absolument novateur, puisque nous n'en connaissons pas d'antécédent. Non que les siècles antérieurs ignorassent tout à fait les œuvres bilingues, mais celles-ci nous semblent généralement caractérisées par la diglossie, des fonctions distinctes étant attribuées à la langue vulgaire et au latin.

Une intention de Pétrarque avait été d'ennoblir la *Déc.* X 10 par la traduction. Les choses se compliquent mais se précisent avec le diptyque brunien, puisque la version de la *Déc.* IV 1 s'accompagne de la réélaboration en idiome florentin de sources gréco-latines. L'élévation stylistique relève de procédés d'ordre à la fois linguistique et rhétorique — puisque dans le cas des écrits humanistiques, la langue latine est une imitation des bons auteurs antiques. Puisqu'il est absurde d'imaginer que Bruni ait voulu composer en toscan un récit stylistiquement plus « bas » que ses sources, observer les réminiscences littéraires de son *Seleuco* aurait été d'un intérêt fondamental pour voir à l'œuvre ses idéaux rhétoriques concernant la narration en langue vulgaire.

¹² On pourra se référer au chapitre consacré par F. Tateo au *De dictis et factis Alphonsi regis* du Panormita et au commentaire d'Enea Silvio Piccolomini dans ID., *I Miti della storiografia umanistica*, cit., p 121-135.

Par ailleurs, nous ne pensons pas que l'écriture en langue vulgaire du *Seleuco* corresponde en premier lieu à une volonté de divulgation. Cette hypothèse supposerait en effet que les deux nouvelles aient été destinées, de façon programmatique, à deux publics différents : les lettrés d'une part, et d'autre part, des lecteurs (pas nécessairement, mais majoritairement) ignorants du latin¹³. Les critiques italiens se sont interrogés sur l'intention de Bruni. S'il considérait cette lettre comme un document public, destiné à être diffusé, cela signifie qu'il envisageait une diffusion commune des deux nouvelles sous la forme d'un diptyque ; s'il tenait l'épître pour un document privé, destiné à n'être lu que par son destinataire, on peut penser qu'il envisageait que chacune des deux nouvelles circulerait isolément¹⁴, accueillie dans des *codices* latins ou exclusivement vernaculaires — les typologies les plus courantes. Dans les faits, la lettre à Ricasoli ne nous renseigne pas sur ce point. De surcroît, Bruni ne donne aucune prescription particulière relativement aux modalités de la diffusion de ses nouvelles : il n'est pas absurde d'imaginer que, pour cette question, il s'en soit remis au jugement de Ricasoli.

En revanche, la « lettre-préface » souligne la relation formelle qui relie les parties d'une œuvre — comme on l'a déjà dit — double mais organique :

Et ne mora hec dilatioque interposita sine usuris transiret, aliam de meo adiunxi fabulam Seleuci, et Anthioci filii, contrario penitus exitu eventuque conclusam.

Les deux intrigues se répondent structurellement « par opposition ». Lorsque Bruni évoque la naissance commune des deux nouvelles et en souligne cette relation formelle, il les considère indéniablement comme les deux panneaux d'un diptyque : l'édifice littéraire n'a certes pas été assemblé pour être disloqué. Le *Tancredus* latin et le *Seleuco* vulgaire devaient donc atteindre, en premier lieu, un même public — ce qui ne signifie pas que Bruni n'ait pas été conscient de la probabilité de la dislocation, comme le remarque L. Bartoli¹⁵.

2.3. La dimension militante

¹³ M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata », cit., p. 217-218.

¹⁴ *Ibid.*, p. 218-220 et p. 222-224 ; N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 128.

¹⁵ L. BARTOLI, « Note filologiche sulle novelle *spicciolate* del Quattrocento », *Filologia e critica*, XX, 1995, p. 3-43, p. 36.

On a vu que les enjeux culturels du projet littéraire de Bruni sont remarquables. Face au classicisme puriste qui distingue l'idéal culturel de certains humanistes (nous sommes quelques années avant le *Certame coronario*), le diptyque, avec les enjeux que nous avons soulignés, présente une dimension militante.

Le diptyque de nouvelles s'inscrit dans le cadre du patriotisme culturel de Bruni, et représente le dernier moment d'un parcours de réflexion concernant l'apport des trois Couronnes à la nouvelle culture — parcours qui commence avec les *Dialogues pour Pier Paolo Vergerio* (au sujet desquels nous renvoyons au chapitre I de la partie 1) et se poursuit pendant quatre décades.

La structure des *Dialogues* ne rend pas compte de la position de l'auteur. Les traductions et les choix culturels de Bruni lui avaient valu des critiques, notamment de la part d'Ambrogio Traversari (qui est probablement visé dans l'*Oratio in hypocritas* de 1417), et de Niccolò Niccoli. La critique identifie à ce dernier le « charlatan médisant » de l'*Oratio in nebulonem maledicum* (1424), à qui Bruni reproche notamment de mépriser et déprécier l'ensemble des auteurs médiévaux, de n'estimer que « ceux qui sont morts depuis mille ans »¹⁶ : l'invective rend compte des désaccords entre cet humaniste dont l'idéal culturel est purement antique, et les positions de Bruni promoteur des Modernes. Celui-ci exprime une profonde admiration pour d'illustres protagonistes contemporains de la renaissance des études anciennes (Manuel Chrysoloras, Guarino de Vérone, etc) ; mais du marasme culturel médiéval, il extrait aussi des auteurs antérieurs, tels que Thomas d'Aquin et surtout les trois Couronnes. Dans le panégyrique de Florence de l'*Oratio in funere Iohannis Strozze* (1427-1428), bien que sans les nommer, Bruni réserve une place de choix aux poètes et aux intellectuels qui ont rénové les lettres et les études¹⁷.

¹⁶ *Oratio in nebulonem maledicum*, in P. VITI (éd.), *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, Turin, UTET, 1996, p. 333-337, p. 334 : « Idem facit de ceteris defunctis, nisi quibus propter millesimum iam annum cedit. »

¹⁷ P. VITI (éd.), *Opere letterarie e filosofiche*, cit., p. 703-749, p. 720-722 : « Nam quid ego de litteris studiisque nunc dicam in qua una re maxima quidem ac luculentissima principatus concessu omnium civitati nostre tribuitur ? Nec ego nunc de vulgaribus istis mercenariisque, quamquam in illis quoque nostri excellunt, sed de politioribus illis diviniorebusque studiis, quorum excellentia maior et gloria sempiterna immortalisque habetur, et loquor et sentio. Quis enim vel nostra vel superiori etate poetam aliquem nominare potest nisi florentinum ? Quis hanc peritiam dicendi iam plane amissam in lucem atque in usum vitamque revocavit preter cives nostros ? Quis latinis litteras prius abiectas atque prostratasset fere demortuas agnovit, erexit, restituit, ab interitu vendicavit nisi civitas nostra ? [...] Iam vero greearum litterarum cognitio, que septingentis amplius annis per Italiam

La rédaction des *Vies de Dante et de Pétrarque*, en 1436, marque une prise de position forte de Bruni. Celui-ci applique aux biographies des deux poètes modernes le modèle des *Vies parallèles* de Plutarque, concluant l'ouvrage par une comparaison (« Parallelo dell'Alighieri e del Petrarca »). L'ouvrage célèbre les rénovateurs de la culture, tandis que le choix de la langue vulgaire témoigne de la dignité attribuée au toscan et révèle une volonté d'interpénétration entre lettres latines et littérature vernaculaire. Au début de la Vie de Dante, Bruni se montre particulièrement réservé quant à l'inspiration qui domine les œuvres narratives en langue vulgaire de Boccace. Il égratigne en particulier le *Décameron*, dont il fait un portrait déséquilibré en n'éclairant que la prédominance de la thématique amoureuse et la veine sentimentale et sensuelle.

Deux ou trois ans plus tard, le diptyque vient nuancer cette appréciation, en proposant aux humanistes une autre image du *Décameron* — riche aussi de *pia et gravia*, comme l'avait indiqué Pétrarque dans une remarque qui a dû orienter le choix de la IV 1 de la part de Bruni ou de Ricasoli.

L'unique incursion de Leonardo Bruni dans le champ de l'écriture de fiction a une signification précise au sein des polémiques relatives à la place de la culture vernaculaire la plus riche au sein de l'humanisme. Bruni n'expose pas ses idées de façon systématique dans un texte théorique : il crée un objet littéraire né de la mise en œuvre de ses idées sur la culture. En 1403, il avait procédé de la même manière face aux détracteurs de la lecture des auteurs païens, en traduisant l'*Oratio ad adulescentes* de Basile de Césarée : dans ce discours, un

obsoleverat, a civitate nostra revocata est atque reducta, ut et summos philosophos et admirabiles oratores ceterosque prestantissimos disciplina homines, non per enigmata interpretationum ineptarum, sed de facie ad faciem intueri valeremus. » (« Que devrais-je dire maintenant des lettres et des études, un domaine vraiment vaste et splendide, dans lequel, au consensus général, la palme revient à notre cité ? Je ne fais pas référence aux études ordinaires et mercenaires, bien que là aussi nos concitoyens excellent, mais aux études les plus nobles et les plus hautes, dont la supériorité est reconnue et dont la gloire est éternelle et immortelle. En effet, qui pourrait citer un poète de notre temps ou de l'époque passée, qui ne fût pas florentin ? Qui d'autre que nos concitoyens a ramené à la lumière cette science oratoire jadis totalement perdue, en a ressuscité l'usage ? Quelle autre cité que la nôtre a reconnu, a élevé, a rendu à la vie, a vengé de la mort la littérature latine, auparavant négligées et prostrées et presque évanouies ? [...] Et encore : la connaissance de la littérature grecque, qui depuis plus de sept cent ans avait disparu d'Italie, a été relevée par notre cité et ramenée parmi nous : ainsi les plus grande philosophes, les plus admirables orateurs, tous les hommes les plus éminents par leurs connaissances, nous pouvons maintenant les regarder non plus à travers les énigmes de traductions ineptes, mais bien les yeux dans les yeux. »)

auteur chrétien majeur prescrivait la lecture des Pères de l’Eglise *et* des auteurs païens, la seconde représentant une propédeutique à la connaissance des mystères révélés par la religion. Cette traduction, qui connut une très vaste circulation¹⁸, s’inscrivait dans la lignée de l’humanisme chrétien de Pétrarque, qui écrivait à Luigi Marsili en 1373 :

Unum tamen non omiserim, ne illis aures aut animum accommodes qui, obtentu studii theologici, te nituntur a notitia literarum secularium dehortari, qua, ut sileam reliquos, si Lactantius atque Augustinus caruissent, neque ille superstitiones paganorum tam facile subruisset, neque iste Civitatem Dei tanta arte tantisque molibus erexisset.¹⁹

Dans les premières années du siècle, la version latine du discours de Basile le Grand et les *Dialogues* s’inscrivent dans le cadre des polémiques « anti-humanistes » des premières années du XV^e siècle²⁰. Ces deux écrits s’adressent aux tenants de la tradition, mais aussi au milieu humaniste — au sein duquel se dispute, dans le contexte d’un patriotisme culturel exacerbé, une polémique portant sur l’apport des trois Couronnes. Dans ce contexte doublement polémique, la traduction de l’*Oratio* et les *Dialogues* manifestent chez Bruni le souci de promouvoir la nouvelle culture, mais aussi d’en codifier les orientations et d’en définir les contenus. Cette préoccupation façonne ou traverse un grand nombre d’œuvres brunniennes. Entre 1422 et 1426, le *Livre sur les études et les lettres (De studiis et litteris)* approfondit les modalités de la médiation entre littérature païenne et littérature chrétienne. Après ce texte qui exclut les Modernes (parmi les poètes, seuls sont nommés Virgile et Homère), il s’agit surtout — des discours aux Vies de Dante et Pétrarque — de promouvoir la meilleure littérature du siècle précédent : le diptyque représente l’acmé de ce parcours, dont la structure met sur un pied d’égalité les lettres gréco-latines et la littérature vernaculaire.

Entre 1436 et 1439, Leonardo Bruni publia, de façon presque contemporaine, une œuvre en latin (sa traduction de la *Politique*), une Constitution de Florence en grec et ses

¹⁸ P. Viti (« Leonardo Bruni e le polemiche antiumanistiche », in *Gli Umanesimi medievali*, Actes du II Congrès de l’Internationale Mittellateinerkomitee (Florence, Certosa del Galluzzo, 11-15 septembre 1993), Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 795-805) signale trois cent copies manuscrites et plusieurs éditions imprimées pour le seul XV^e siècle.

¹⁹ *Sen.* XV 6, 14 : « Un point, pourtant, que je n’omettrai pas, pour t’empêcher de prêter l’oreille à ceux qui, sous prétexte d’études de théologie, essaient de te détourner de la connaissance des lettres profanes : si Lactance et Augustin, pour ne rien dire des autres, en avaient été dépourvus, l’un aurait eu plus de difficulté à écraser les superstitions des païens et l’autre n’aurait pas construit, avec tant d’art et de matériaux, la *Cité de Dieu*. »

²⁰ P. VITI, « Leonardo Bruni e le polemiche antiumanistiche », cit.

biographies parallèles en toscan. Selon L. Pradelle, « [s]a volonté est de montrer l'équivalence des trois langues, qui font partie d'un même creuset culturel : Florence est l'héritière de Rome qui fut elle-même l'héritière de la Grèce. »²¹ Cette position sur la question de la langue littéraire est nouvelle chez Bruni. Les réserves concernant la langue de la *Comédie*, que rapportaient les *Dialogues*, n'ont en effet laissé qu'une trace ténue dans les *Vies de Dante et de Pétrarque*. Une des idées maîtresse de cet écrit est en effet qu'

Ecire en style littéraire ou vulgaire n'a rien à voir à l'affaire, et [que] cela ne fait pas plus de différence que d'écrire en latin ou en grec. Chaque langue possède sa perfection, son ton propre et un mode d'expression raffiné et cultivé [...].²²

Le diptyque de nouvelles — bilingue, et à cheval sur les trois cultures — achève la mise en œuvre de ces dernières idées de Bruni concernant la culture italienne contemporaine, héritière de Rome et de la Grèce²³.

3. La paternité de la nouvelle vernaculaire

L'authenticité de l'épître à Ricasoli n'a été mise en doute que par M. Martelli. Encore faut-il préciser qu'il ne s'agit que d'une hypothèse théorique, nécessaire dans le cadre de l'examen systématique auquel il se livre, et qu'elle est rapidement écartée²⁴. Par conséquent, la paternité du projet littéraire dont nous venons d'étudier les enjeux culturels n'a pas été mise en question — il n'y a probablement pas lieu de le faire. En revanche, un certain nombre d'indices internes et externes au diptyque tendent à prouver que les autres éléments du diptyque qui nous a été transmis ne sont pas tous l'œuvre de Leonardo Bruni. Si les critiques n'ont pas mis en doute l'attribution de la traduction latine, la paternité de la nouvelle de Séleucos et de son prologue en langue vulgaire est incertaine.

²¹ L. BRUNI ARETINO, *Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, textes choisis, édités et traduits par L. Bernard-Pradelle, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 860.

²² § 33 : « [...] lo scrivere in stilo litterato o vulgare non ha a fare al fatto, né altra differenza è se non come scrivere in greco o in latino. Ciascuna lingua ha sua perfetione et suo suono et suo parlare limato et scientifico [...]. »

²³ En outre, les enjeux culturels du diptyque que nous avons mis en lumière accréditent la thèse précédemment mentionnée de L. Pradelle.

²⁴ M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata... », cit., p. 240-241.

3.1. Les indices internes aux textes

3.1.1. (In)cohérence de l'édifice : le prologue du *Seleuco*

La nouvelle en langue vulgaire est introduite par un prologue dans lequel un narrateur raconte, à la première personne, dans quelles circonstances il a entendu la nouvelle qu'il s'apprête à raconter à son tour :

Non sono molti anni passati che, trovandomi in compagnia di più gentili huomini e donne in una villa non molto di lungi da Firenze, nella quale si faceva convitto e festa, essendo già festeggiato assai lungo spatio, piacque a chi sopra ciò era diputato, per dar riposo a quelle gentil donne, che tutte si ritraessero in uno pratello che aveva quella villa, non di grande spatio ma molto ornato e di piacevole residentia. [...] Era in quello luogo, insieme con gli altri gentili huomini, uno nostro cittadino, il cui nome taceremo al presente, ma egli è uomo di grande studio in greco e in latino e molto curioso de l'antiche storie e ad caso sedeva allato alla bella donna, da cui la novella soavemente era stata letta. Il quale, vedendo conturbati gli animi di ciascuno, per ridurgli a letitia e a festa, raccontò un'altra novella quasi per l'opposito di quella di prima, e cominciò in questo modo.²⁵

Dans la première des deux contributions qu'il a consacrées au diptyque, M. Martelli a relevé un indice allant contre l'attribution de ce texte à Bruni. Il s'agit d'une incohérence dans la succession de l'épître à Ricasoli et du prologue en florentin. L'irruption du personnage du savant dans ce texte introduit un flottement dans la structure du diptyque. Dans le premier document, le « je » est celui de Leonardo Bruni. Dans le second, le « je » est une instance narrative distincte de l'homme de grande culture, expert des lettres et de l'histoire latine et grecque, qui a raconté l'histoire de Séleucos dans le jardin de la villa. Nous partageons l'avis

²⁵ N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 145-149. Nous traduisons : « Il y a quelques années, alors que j'étais en compagnie de plusieurs gentilshommes et nobles dames dans une villa pas très loin de Florence, où se tenaient une fête et un banquet, comme on avait déjà longuement goûté ces réjouissances, il plut à celui qui était chargé de cette tâche, afin que ces nobles dames se reposent, qu'elles se retirent toutes dans un petit pré que possédait cette villa, pas très grand, mais très gracieux et très agréable pour y demeurer. [...] Dans ce lieu, avec les autres gentilshommes, se trouvait l'un de nos concitoyens, dont on taira ici le nom — mais c'est un homme féru de grec et de latin et très intéressé par l'histoire ancienne. Par hasard, il était assis à côté de la belle dame qui avait lu la nouvelle avec grâce. Voyant que tous les esprits étaient troublés, pour les ramener à la gaieté et à la fête, il raconta une autre nouvelle, comme opposée à la précédente. Et il commença ainsi. »

de Martelli quant à ce personnage, qui serait une figure littéraire de Bruni²⁶ : qui est alors le « je » narrateur, distinct de celui de l'épître ? Et si le « je » du prologue est le même que celui de l'épître, pourquoi introduire une instance narratrice supplémentaire, se demande N. Marcelli ? Pour ce motif, que Martelli reprend dans sa seconde contribution, et que N. Marcelli répète à son tour²⁷, les deux documents paraissent inconciliables : si la lettre à Ricasoli est bien de Leonardo Bruni, le prologue du *Seleuco* est en revanche l'œuvre d'un auteur postérieur. Peu après la publication du premier article de Martelli, L. Bartoli a exprimé une position qui s'avérerait marginale après les interventions de M. Frati e N. Marcelli²⁸. Ce chercheur ne prend pas en compte les problèmes relatifs aux voix narratrices que Martelli avait soulevés, mais il souligne les éléments de contenu communs aux deux documents. Il considère que l'hypothèse la plus économique est la suivante : Bruni, conscient du fait que les deux nouvelles useraient de canaux de transmission différents, avait répété dans un prologue en langue vulgaire ce qu'il avait indiqué à Ricasoli dans la lettre privée par laquelle il introduisait ses nouvelles.

Pour notre part, nous ne saurions éluder le problème des instances narratrices. Il faut cependant remarquer que, si cette question revêt une telle importance au sein de la réflexion de Martelli, c'est qu'il tend à considérer le prologue comme le récit véridique d'une rencontre à laquelle Bruni aurait effectivement participé. A raison, G. Albanese a fait remarquer qu'au sein du diptyque coexistent deux types de paratexte propres aux deux typologies de la nouvelle. D'une part, l'épître à Ricasoli est conforme au modèle épistolaire pétrarquien, que l'on a vu à l'œuvre dans les traductions décaméroniennes humanistes, et qui fera également flores sur le versant des nouvelles originales. D'autre part le récit-cadre fictionnel de la nouvelle vernaculaire est issu du modèle de Boccace²⁹. Il nous semble plus fondé de tenir,

²⁶ Il s'agit en effet d' « uno nostro cittadino, il cui nome taceremo al presente, ma egli è uomo di grande studio in greco e in latino e molto curioso de l'antiche storie [...] » (« un de nos concitoyens, dont on taira ici le nom — mais c'est un homme féru de grec et de latin et très intéressé par l'histoire ancienne. »). On remarque aussi que le narrateur utilise le prénom Sigimonda (pour Ghismonda), qui semble indiquer que l'Anonyme avait à l'esprit la version de Bruni.

²⁷ M. MARTELLI, « Il *Seleuco*, attribuito a Leonardo Bruni, fra storia e elegia », in *Favole, Parabole, Istorie*, cit., p. 231-255, p. 249-253 ; N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 130-132.

²⁸ L. BARTOLI, « Note filologiche », cit., p. 35-36 ; M. FRATI, « Dal discorso narrativo al discorso proverbiale : i *Convelata* di Leon Battista Alberti ed Erasmo da Rotterdam », in *Schede umanistiche*, II, 1999, p. 55-78, p. 62 ; N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 130-132.

²⁹ G. ALBANESE, « Da Petrarca a Piccolomini », cit., p. 286-287.

comme G. Albanese, le prologue vulgaire pour un hommage au modèle vernaculaire du genre : le *Décameron*.

Peut-on imaginer, cependant, que l'auteur se soit représenté dans le personnage du savant et ait introduit, en guise d'hommage, une instance narrative si mal définie — quitte à ce que cette introduction fit vaciller la cohérence de l'ensemble ? Peut-on considérer que le motif de la révérence ait prévalu sur la recherche d'une cohérence interne ? Nous ne le croyons pas.

Outre la question des instances narratrices intradiégétiques, un autre élément de structure sape la cohérence de l'édifice, nous incitant à attribuer le prologue à un autre auteur que Bruni. La version latine de la *Déc.* IV 1 et l'évocation de la lecture de la nouvelle de Boccace se télescopent : leur succession engendre un chevauchement disharmonieux qui révèle à quel point l'articulation des deux nouvelles est mal réussie sur le plan logique et artistique — ce qui confirme que le diptyque ne présente pas l'organicité que l'on attend de l'oeuvre d'*un* auteur.

3.1.2. Le *Seleuco* et ses sources antiques

A deux reprises, M. Martelli a souligné que le texte italien comporte un certain nombre d'importantes discordances par rapport à ses sources antiques³⁰. Les informations que l'ouverture de la nouvelle donne relativement à l'identité des personnages, issus de l'histoire grecque, sont erronées. M. Martelli indique plusieurs confusions quant aux liens de parenté des personnages³¹. L'auteur de la nouvelle nous apprend en effet que la mère d'Antiochos, première femme de Séleucos, était Cléopâtre, fille de Ptolémée roi d'Égypte (§ 9). Or, les sources antiques concordent sur le fait que Séleucos avait épousé en premières noces Apama, fille de Spitamène, roi de Bactriane³². On note encore que la nouvelle italienne fait de Stratonice la fille du roi de Macédoine Antipatros (§10). Or, précisément dans sa *Vie de Démétrios*, Plutarque affirme que la fille d'Antipatros était Phila, laquelle épousa Démétrios Poliorcète, avec qui elle eut une enfant : Stratonice, qui fut donc la *petite*-fille d'Antipatros³³.

³⁰ M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata », cit., p. 236 - 239 ; IDEM, « Il Seleuco, attribuito a Leonardo Bruni », cit., p. 236 - 245.

³¹ N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 133 - 135.

³² PLUTARQUE, *Vie de Demetrios*, cit., 31, 5 ; APPIEN, *Histoire romaine* XI, LVII.

³³ PLUTARQUE, *Vie de Demetrios*, cit., 14, 2 ; 31, 5 ; 37, 4 (paragraphe précédant immédiatement le récit de la maladie d'Antiochos) ; 53, 8.

Si l'épisode de la guérison d'Antiochos trouve place dans la biographie de Démétrios, c'est d'ailleurs précisément parce que Stratonice est sa fille ! Enfin, le prénom de Filippo, que l'auteur attribue au médecin, n'est pas issu des récits antiques. Les auteurs anciens le nomment invariablement Erasistratos, à l'exception de Valère Maxime qui avance l'hypothèse selon laquelle le guérisseur d'Antiochos pourrait être un mathématicien nommé Leptines³⁴.

L. Bartoli réfute la thèse de M. Martelli³⁵ : à ses yeux, la présence des erreurs répertoriées dans la nouvelle n'interdisent pas l'attribution à Bruni. Son argument principal — peu convaincant, aux yeux des autres critiques et aux nôtres — est que l'on ne peut attendre de Bruni faisant oeuvre de nouvelliste ce que l'on attend de Bruni historiographe³⁶. L'hypothèse selon laquelle, en s'appliquant à un autre genre littéraire, Leonardo Bruni oublierait tout ce qu'il sait sur une période historique donnée ne nous convainc pas. L. Bartoli allègue en revanche des arguments plus solides. En premier lieu, il montre que le *Seleuco* a été reçu par Giannozzo Manetti et par le marquis de Santillana comme une oeuvre de Bruni. Secondement, il rappelle que la question des sources du texte demeure ouverte, et qu'il est donc délicat de comparer la nouvelle aux textes des auteurs antiques que nous avons précédemment évoqués.

En réponse aux arguments de L. Bartoli³⁷, M. Martelli insiste sur le fait que le début du récit en langue vulgaire revendique une authenticité historique. Il souligne également que la confusion de personnages historiques a d'autres enjeux que celle de simples personnages de fiction : s'agissant de figures qui ont marqué leur temps, confondre deux noms revient à

³⁴ APPIEN, *Histoire romaine*, XI, LIX ; PLUTARQUE, *Vie de Demetrios*, cit., 38, 3 ; VALERE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, cit., V, 7, 3 ext. 1. Au sujet du prénom inédit Filippo, peut-être y a-t-il ici l'influence d'une autre anecdote antique, racontée par Lucain dans la *Pharsale* (II). A savoir : Hortensius voulait se lier étroitement à la famille de Caton d'Utique en épousant sa fille Porcia, mais le père refusa. Hortensius demanda donc d'épouser Marcia, la femme de Caton, qui accepta. Pour que le mariage fût conclu, il fallait l'intervention du père de Marcia, Lucius Marcius *Philippus*, qui seul disposait de sa fille.

³⁵ L. BARTOLI, « Note filologica », cit., p. 35 - 40.

³⁶ *Ibid.*, p. 39 : « [...] Bruni [...] non fa opera di storico ma di novellista : si muove, cioè, in un genere letterario ormai strutturato e che non conta, fra i suoi elementi imprescindibili, sulla certezza filologica. Non si possono applicare a un novelliere quattrocentesco in volgare gli stessi criteri filologici che applicheremmo allo storico umanista. » (« Bruni [...] ne fait pas oeuvre d'historien mais de nouvelliste : c'est-à-dire qu'il évolue dans un genre littéraire désormais structuré, qui ne compte pas la fiabilité philologique parmi ses éléments incontournables. A un nouvelliste du XV^e siècle en langue vulgaire, on ne peut pas appliquer les mêmes critères philologiques que l'on appliquerait à l'historien humaniste. »)

³⁷ M. MARTELLI, « Il Seleuco, attribuito a Leonardo Bruni », cit., p. 236 - 244.

attribuer les entreprises et le rôle politique de l'un à l'autre, à prendre l'époque de l'un pour celle de l'autre. En somme,

[...] l'ignorance d'une période très importante de l'histoire grecque finit par caractériser un récit qui, précisément, se veut caractérisé par la connaissance de cette période ; au fond, cela revient à étiqueter comme ignorant de l'histoire ancienne et pas très féru de grec (voire de latin) un devisant qui, au contraire, est défini dans le préambule comme *un homme féru de grec et de latin et très intéressé par l'histoire ancienne*.³⁸

M. Martelli souligne l'importance d'erreurs dont la nature plus que le nombre lui semble incompréhensible chez Bruni. La *Vie de Démétrios* de Plutarque — la source la plus complète quant à la généalogie des personnages (voir 31-32) — est en effet l'un des textes les plus lus par les hellénistes de la première moitié du siècle. Leonardo Bruni devait bien le connaître, puisqu'il a traduit un certain nombre des Vies de Plutarque, et puisque dans sa *Vie de Donato Acciaiuoli*, Vespasiano da Bisticci écrit que Bruni aurait eu l'intention de les traduire toutes en latin, avant d'abandonner ce projet à cause de sa trop grande difficulté³⁹. N. Marcelli ajoute que la figure d'Antipatros était bien connue de Leonardo Bruni, puisqu'il l'avait mentionnée à plusieurs reprises dans sa *Vie d'Aristote*, en 1429⁴⁰. M. Martelli revient également sur la réception du *Seleuco* par Giannozzo Manetti. Dans la version vernaculaire de son *Dialogus consolatorius*, l'humaniste, qui suit de près Valère Maxime, adopte le prénom « Filippo » (en concurrence avec « Erasistratos » et « Leptines ») ; un an plus tard, dans l'*Apologia Nunnii*, il préfère ne nommer que les personnages principaux, à l'exclusion du médecin ; enfin, dans son *Dialogus in symposio*, il donne une version latine de la nouvelle, qu'il attribue ouvertement à Leonardo Bruni et dont il reproduit fidèlement toutes les erreurs : M. Martelli prend le soin de souligner la perplexité que la nouvelle suscite chez Manetti — qui finit, certes, par l'introduire en entier dans son dialogue, mais la met alors dans la bouche

³⁸ *Ibid.*, p. 245 (« [...] l'ignoranza di un importantissimo periodo della storia greca viene a caratterizzare un racconto, che dalla conoscenza di quel periodo vuol essere caratterizzato ; il che significa, in fondo, notare come ignorante delle antiche storie né molto ferrato in greco (se non in latino) un narratore che viene invece definito nel proemio *uomo di grande studio in greco e in latino e molto curioso delle antiche storie*. »).

³⁹ V. R. GIUSTINIANI, « Sulle traduzioni latine delle *Vite* di Plutarco nel Quattrocento », in *Rinascimento*, I, 1961, p. 3 - 62, p. 28 ; J. HANKINS, « Chrysoloras and the Greek Studies », cit., p. 188-189 ; N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 14-18.

⁴⁰ N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 134.

de son fils Bernardo, présenté comme ignorant tout du latin comme du grec⁴¹. Pour sa part, le travail d'édition de N. Marcelli a amenée cette chercheuse à étudier la réception de la nouvelle par ses copistes et par les possesseurs des *codices*. Il apparaît que dans deux manuscrits, un copiste et un possesseur du *codex* (Giovanni Garzoni⁴²) ont corrigé le nom « Filippo » que l'auteur de la nouvelle attribue au médecin. Pour appuyer la thèse de la fausse paternité brunienne du *Seleuco*, N. Marcelli fait remarquer de surcroît que, si la majorité des témoins attribue le texte à Bruni, un nombre non négligeable de manuscrits transmettent la nouvelle sans nom d'auteur — qui plus est au sein de *codices* rassemblant d'autres textes correctement attribués à Bruni⁴³. L'étude de la réception du texte montre que le XV^e siècle avait déjà des doutes quant à sa paternité. M. Martelli et N. Marcelli imputent ces incertitudes à la nature des erreurs historiques qu'exhibe l'ouverture du récit, et dont ils soulignent l'importance par des arguments de poids. A nos yeux, c'est donc à raison que M. Martelli considère comme très improbable que le *Seleuco* que nous possédons soit l'oeuvre de Bruni⁴⁴.

Le tableau ci-dessous récapitule nos conclusions :

		Attribution à Leonardo Bruni	Attribution à un Anonyme
Épître à Ricasoli		N'a pas été mise en doute par la critique.	N'a pas été envisagée par la critique.
<i>Tancredi</i> latin			
<i>Seleuco</i>	prologue	Très peu probable.	Très probable.
	nouvelle		

3.2. Un argument externe : la transmission et le démantèlement du diptyque

L'étude de ces manuscrits montre que plusieurs copistes se sont bornés à transcrire ou la seule nouvelle latine, ou la seule nouvelle vulgaire. Ecrites dans deux langues différentes, les nouvelles se prêtaient à être lues par des publics distincts, si bien que le diptyque original a été rapidement démantelé, et que les deux nouvelles ont circulé de façon autonome⁴⁵.

⁴¹ M. MARTELLI, « Il Seleuco, attribuito a Leonardo Bruni », cit., p. 245 - 249.

⁴² Voir p. 119.

⁴³ N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 135 - 138.

⁴⁴ M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata », cit., p. 238 ; N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 132 - 136. N. Marcelli conclut sur une indécision ; néanmoins, elle suit la ligne tracée par Martelli, dont elle appuie la thèse par l'étude des manuscrits.

⁴⁵ M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata », cit., p. 218 ; N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 124 - 128.

Les conditions de la diffusion du diptyque étant celles-ci, on peut formuler l'hypothèse suivante. La nouvelle de Séleucos de Bruni a été perdue relativement rapidement. Celle dont nous disposons est l'oeuvre d'un autre écrivain (désormais « l'Anonyme »), qui pour sa part n'était pas expert en histoire ancienne. Admirateur du projet de Bruni, l'Anonyme en a conservé l'esprit en réécrivant la nouvelle en langue vulgaire, qu'il savait peut-être perdue. Il est probable en tous cas qu'il n'ait pas eu sous les yeux la première partie du diptyque, ce qui expliquerait les dissonances qui parcourent l'édifice, assemblé seulement après coup — et notamment le télescopage de la nouvelle latine de Tancredi et de l'évocation de la lecture de la nouvelle du *Décameron*. Mais il nous semble plus probable que cet anonyme n'ait pas conçu son récit comme devant prendre la place de la nouvelle perdue de Bruni au sein du diptyque. Le prologue nous incite plutôt à imaginer que l'Anonyme a conçu un diptyque « virtuel », que la mémoire du lecteur doit actualiser. Il lui a semblé inutile de raconter l'histoire de Tancredi — preuve qu'elle était très célèbre et accessible, alors que celle de Séleucos ne l'était pas. En revanche, il importait à ses yeux de suggérer la correspondance thématique des deux histoires : la nouvelle de Séleucos se conclut d'ailleurs par une comparaison des figures paternelles. Le diptyque tel que nous le connaissons est le fruit d'un travail éditorial. Enfin, on ne sait dire précisément par quel biais l'Anonyme avait eu connaissance de l'histoire de la guérison d'Antiochos : on peut en revanche assurer qu'au moment où il écrivit sa nouvelle, il n'eut pas accès directement aux textes de Valère Maxime, de Plutarque et d'Appien. Dans l'état actuel des connaissances, nous ignorons si, comme l'imagine M. Martelli, l'Anonyme avait écouté Bruni raconter cette histoire⁴⁶, ou encore s'il avait pu lire le diptyque original. Il demeure que son texte propose des éléments issus des sources antiques, et que sa proximité idéologique avec le récit d'Appien est flagrante.

La très probable paternité anonyme de toute la seconde partie du diptyque n'est pas sans conséquences sur la méthode de l'exégèse. Le diptyque tel que nous l'ont transmis six manuscrits, et dont N. Marcelli nous a offert l'édition contemporaine, est une oeuvre collective ayant pour particularité d'être le fruit d'une création diachronique.

Pour notre étude, nous nous proposons donc de reconnaître un statut commun aux différentes parties de cette oeuvre, comme aux différents éléments d'un même système ; ce

⁴⁶ M. MARTELLI, « Considerazioni sulla novella spicciolata », cit., p. 241-242 ; ID., « Il *Seleuco* attribuito a Leonardo Bruni », cit., p. 254-255.

qui revient à considérer surtout le résultat des opérations — de conception, d'écriture, d'agencement — des uns et des autres auteurs. Mais on tiendra compte aussi des conditions variées de la genèse des différents textes. Outre sa qualité d'auteur du premier volet du diptyque, Leonardo Bruni est concepteur du projet de réunion des deux nouvelles. L'étude de la tradition manuscrite montre que ce projet a séduit un certain nombre de copistes, qui ont contribué à en construire des réalisations variées ; c'est le cas aussi de l'auteur de notre *Seleuco*. En tant que concepteur du projet, Bruni est donc également source d'inspiration de l'Anonyme. Aussi est-il nécessaire de distinguer ce que le diptyque doit *directement* à Bruni de ce qu'il lui doit *indirectement*.

B. Exemplarité et pressions de la structure

Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten.
Eine deutet auf die andere hin und erklärt
ihren Sinn besser als viele trockene Worte.
J.W. von Goethe, *Frankfurter Ausgabe*

Les histoires parallèles s'éclairent mutuellement mieux qu'un commentaire ne les expliquerait. La structure en diptyque invite à la comparaison, mais dans la lettre-prologue, Leonardo Bruni ne manifeste pas d'intention éducative. Néanmoins, les modèles littéraires à l'origine de la forme diptyque ne sont pas sans convoquer une dimension exemplaire de l'œuvre : l'auteur anonyme de la nouvelle vernaculaire tirera les fruits de cette suggestion des sources.

1. De Valère Maxime à Boccace. La fonction consolatoire

On a vu que dans la lettre-préface, Leonardo Bruni se garde de commenter les récits par des mots secs, mais qu'il souligne une concordance par opposition des deux nouvelles (« *contrario penitus exitu eventuale conclusam* ») : la relation qui unit la *Déc.* IV 1 et le *Seleuco* concerne la structure de leurs diégèses respectives et l'existence de thèmes communs. De semblables accotements ne sont pas rares dans les recueils de nouvelles, *Décameron* en tête. Mais on peut penser que pour Bruni, le modèle dominant est plutôt le livre des *Faits et dits mémorables* rapportant la guérison d'Antiochos. En effet, les anecdotes illustrant l'amour et l'indulgence des pères envers leurs fils (V 6 : « *De parentum amore et*

indulgentia in liberos») y sont apparées à des exemples de sévérité paternelle (V 7 : « De severitate patrum in liberos»). Ce thème recoupe l'intérêt de la culture humaniste pour l'éducation des jeunes.

Dans l'építex-te du *Seleuco*, l'Anonyme s'approprie la remarque de Bruni en l'interprétant à travers plusieurs modèles modernes et antiques.

Era in quel luogo, insieme con gli altri gentili huomini, uno nostro cittadino [...]. Il quale, vedendo conturbati gli animi di ciascuno, *per ridurre a letizia e a festa, raccontò un'altra novella quasi per l'opposito di quella di prima*, e cominciò in questo modo :

— Ad me è sempre paruto, gentilissime donne, che gli antichi Greci d'umanità e di gentilezza di cuore abbino avanzato di gran lunga i nostri Taliani ; e sentito nella novella letta il crudele e duro core di Tancredi, prencipe di Salerno, il quale per mal consiglio se medesimo d'ogni consolatione e la figliuola sua di vita privò, me occorre per l'opposito una novella overo historia d'un signor greco, molto più humano e savio che non fu Tancredi, come per effetto si può mostrare.⁴⁷

Le narrateur fondamental parle d'une intention consolatoire : le « devisant » (ou personnage à qui la narration est déléguée) désire réjouir les esprits affligés par la *Déc.* IV 1. La succession répond à la même logique que celle des anecdotes concernant Octavius Balbus et Séleucos dans les *Faits et dits mémorables*⁴⁸. Mais elle s'inscrit surtout dans une plus vaste imitation du récit-cadre du *Décameron* de la part de l'Anonyme.

⁴⁷ *Sel.* 7-8. « Dans ce lieu, avec les autres gentilshommes, se trouvait l'un de nos concitoyens [...]. Voyant que tous les esprits étaient troublés, pour les ramener à la gaieté et à la fête, il raconta une autre nouvelle, comme opposée à la précédente. Et il commença ainsi :

— Pour ma part, j'ai toujours eu l'impression, chères nobles dames, que les Grecs anciens ont de loin dépassé nos Italiens en l'humanité et en noblesse ; et puisque nous avons écouté la précédente nouvelle parler du cœur dur et cruel de Tancredi, prince de Salerne, qui par aveuglement ôta la vie à sa fille en se privant de toute consolation, il m'échoit une nouvelle « contraire », à savoir l'histoire d'un gentilhomme grec bien plus humain et plus sage que Tancredi ne le fut, comme on peut le démontrer les faits peuvent le démontrer. »

⁴⁸ V 7, 3 – Ext. 1 : « Miseros adolescentulis oculos, quibus amantissimum sui patrem ipsius opera sic expirantem intueri necesse fuit !

[ext. I] *Ceterum ut ad iucundiora cognitu veniamus, Seleuci regis Antiochus novercae Stratonices infinito amore correptus, memor quam inprobis facibus arderet, impium pectoris vulnus pia dissimulatione contegebat.* » (« Mais quel malheur pour ce jeune homme qui n'a pu éviter qu'un père qui l'aimait tant lui dût d'expirer de cette façon sous ses yeux.

Le récit-cadre, en effet, est largement inspiré de la fiction de la *brigata* installée sur les hauteurs de Florence : un groupe de Florentins et Florentines, que l'on peut imaginer de la meilleure société, sont réunis pour se divertir dans une villa située à proximité de la cité. De surcroît, le lieu où sont racontées les nouvelles est l'espace naturel d'un « praticello » : plutôt que de rivaliser avec Boccace dans la description d'un *locus amoenus*, l'Anonyme fait affluer tout le décor décaméronien par cette reprise lexicale. Celle-ci fait d'ailleurs partie d'un réseau assez dense qui suggère efficacement l'esthétique assez conventionnelle d'une convivialité enjouée et particulièrement raffinée, typique du récit-cadre du *Décaméron*. Au gré d'une mise en abîme, l'imitation enchâsse un autre hommage : l'évocation de la lecture de la *Déc.* IV 1, avec mention du titre de l'ouvrage et du nom de l'auteur. Dans cette représentation de la communication littéraire, la prestation orale perd momentanément de cette qualité de performance orale qui fait l'objet de la *Déc.* VI 1⁴⁹, mais elle témoigne d'une reconnaissance de la qualité littéraire du *Décaméron*.

La situation d'énonciation reprend avec quelque variation celle du recueil de Boccace. Selon un procédé tout à fait décaméronien, la nouvelle se présente comme le discours direct d'un devisant. La nouvelle se distingue du modèle par le statut intradiégétique du narrateur fondamental (celui qui raconte le méta-récit) — en d'autres termes, elle s'en distingue parce que l'auteur se présente comme personnage du récit-cadre, brouillant la frontière entre monde réel et monde imaginé. Un autre élément de brouillage concerne le personnage principal du récit-cadre, ce savant humaniste qui raconte la guérison d'Antiochos : celui-ci n'est pas nommé, mais sa description (§ 6) donne l'impression qu'il s'agit de la projection littéraire d'une personne bien réelle — si l'on donne du crédit à cette interprétation, il s'agirait selon toute probabilité de Leonardo Bruni, « inventeur » du diptyque. Du *Décaméron* à ce récit-cadre, on assiste à une personnalisation des devisants, qui s'épanouira pleinement dans les *Novelle Porretane* de Sabbadino degli Arienti (1483-1492). A l'origine de ce phénomène, il pourrait y avoir une influence de la forme dialogique, en plein essor au XV^e siècle, et de la facétie. Pour le domaine vernaculaire, le *Paradiso degli Alberti* de Giovanni Gherardi, avec

[ext. 1] *Mais voici qui nous amènera à des [comportements] plus agréables à connaître* : le fils du roi Séleucus, Antiochus, avait conçu pour sa belle-mère Stratonice un amour sans bornes et, se rendant compte de l'horreur de la passion dont il brûlait, il cachait la honte du coup qui avait frappé son cœur sous un silence plein de respect. »)

⁴⁹ La nouvelle « de Madame Oretta » raconte la mésaventure d'un chevalier qui, voulant distraire une noble dame, lui raconte une histoire ; mais le conteur est si malhabile que son auditrice le prie d'interrompre son récit. Parce qu'il traite de comment raconter une nouvelle et reprend en miniature la situation du récit-cadre, ce récit, qui occupe de surcroît une position centrale dans le recueil, a souvent été qualifié de « méta-nouvelle ».

son mélange de conversations rapportées et de nouvelles, a pu influencer l'Anonyme. Le rôle de la typologie épistolaire pétrarquienne n'est sans doute pas négligeable, qui la première a aboli le récit-cadre, faisant de l'auteur — sans aucune instance intermédiaire — le narrateur des nouvelles.

Quant aux articulations « par opposition » et à la fonction consolatrice des nouvelles dans le *Décameron*, la seule quatrième journée en présente déjà plusieurs exemples⁵⁰. Pampinea raconte la IV 2, une nouvelle à rire, pour réjouir son auditoire affligé :

Pampinea [...] più per la sua affezione cognobbe l'animo delle compagne che quello del re per le sue parole : e per ciò, più disposta a dovere alquanto recrear loro che a dovere, fuori che del comando solo, il re contentare, a dire una novella, senza uscir del proposto, da ridere si dispose [...].⁵¹

Dans l'introduction de Dioneo à la IV 10, le récit enjoué est justifié par le chagrin qu'ont suscité les nouvelles précédentes. En outre, Dioneo annonce le thème « opposé » de la journée suivante — « dans laquelle [...] on devise des issues heureuses couronnant des amours cruelles et tragiques »⁵² :

Le miserie degl'infelici amori raccontate, non che a voi, donne, ma a me hanno già contristati gli occhi e 'l petto, per che io sommamente disiderato ho che a capo se ne venisse. Ora, lodato sia Idio, che finite sono [...], senza andar più dietro a così dolorosa materia, da alquanto più lieta e migliore incomincerò, forse buono indizio dando a ciò che nella seguente giornata se dee raccontare.⁵³

2. De Boccace à Plutarque. La visée exemplaire

⁵⁰ Pour un relevé complet, voir N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 27-28.

⁵¹ IV 2, 4 : « Pampinea [...] comprit mieux l'état d'âme de ses compagnes à en juger d'après sa propre émotion que celui du roi à entendre ses paroles ; c'est pourquoi ressentant davantage l'obligation de les distraire que le devoir de donner au roi une autre satisfaction que celle d'obéir à son ordre, elle décidé de raconter une nouvelle qui les fit rire sans pour autant sortir du sujet [...]. »

⁵² « [...] nella quale [...] si ragiona di ciò che a alcuno amante, dopo alcuni fieri o sventurati accidenti, felicemente avvenisse. »

⁵³ IV 10, 3 : « Le récit des tourments de ces amours infortunées ne m'a pas moins ému que vous, mesdames, c'est pourquoi j'ai formé de tout cœur le voeu de nous voir bientôt arriver au bout de nos peines. Dieu soit loué, les récits ont touché à leur fin [...], tournant la page de ces histoires douloureuses, je vais entamer plutôt un chapitre plus joyeux et plus amusant, ce qui sera peut-être de bonne augure pour le sujet à traiter demain. »

Du modèle antique de Valère Maxime au modèle moderne du *Décameron*, la visée consolatoire poursuivie par les narrateurs révèle une quête du plaisir de la fiction. Par ailleurs, l'Anonyme propose la nouvelle comme une lecture d'agrément (§ 2 : « fu dal signor della villa tratto fuore *per ispazzo di quelle donne* uno libro chiamato Le centonovelle »), mais aussi comme une lecture instructive, conformément au modèle de Boccace (*Déc. Prolog.* 14). En effet, les propos du devisant visant à justifier la narration (§ 8) ne sont pas sans rappeler ceux des membres de la *brigata*, qui mobilisent généralement dans leurs chapeaux introductifs une dimension démonstrative des nouvelles. Ils se distinguent toutefois de ce modèle par une réduction drastique des perspectives herméneutiques, puisque la conclusion de la nouvelle (§ 45), en tirant le bilan des deux récits, répète fondamentalement les propos introductifs :

Ad me è sempre paruto, gentilissime donne, che gli antichi Greci d'umanità e di gentilezza di cuore abbino avanzato di gran lunga i nostri Taliani ; e sentito nella novella letta il crudele e duro core di Tancredi, prencipe di Salerno, il quale per mal consiglio se medesimo d'ogni consolatione e la figliuola sua di vita privò, me occorre per l'opposito una novella overo historia d'un signor greco, molto più humano e savio che non fu Tancredi, come per effetto si può mostrare.

Per questo modo, l'umanità e gentilezza del greco signore provide nel caso del figliuolo conservando la vita al giovane e a se medesimo perpetua felicità ; che tutto per contrario facendo Tancredi nostro taliano, e la figliuola di vita e se medesimo d'ogni contentamento per ruvidezza di natura privare in perpetuo sostenne.⁵⁴

Ici, les récits juxtaposés sont appelés à illustrer la supériorité des Grecs anciens sur les Italiens, à travers la mise en parallèle des comportements des souverains Tancredi et Séleucos.

⁵⁴ « — Pour ma part, j'ai toujours eu l'impression, chères nobles dames, que les Grecs anciens ont de loin dépassé nos Italiens en l'humanité et en noblesse ; et puisque nous avons écouté la précédente nouvelle parler du cœur dur et cruel de Tancredi, prince de Salerne, qui par aveuglement ôta la vie à sa fille en se privant de toute consolation, il m'échoit une nouvelle « contraire », à savoir l'histoire d'un gentilhomme grec bien plus humain et plus sage que Tancredi ne le fut, comme on peut le démontrer les faits peuvent le démontrer. » ; « C'est de cette manière que le très humain et très noble gentilhomme grec veilla sur le destin de son fils, en épargnant la vie du jeune homme et en s'assurant un bonheur inaltérable pour lui-même — tandis que notre Italien Tancredi, faisant tout le contraire, dut endurer à jamais la perte irrémédiable de son bonheur et de la vie de sa fille, à cause de sa nature fruste. »

L'Anonyme identifie les deux figures paternelles comme objets de la comparaison. Cette précision, qui représente une restriction par rapport aux remarques initiales de la lettre-préface de Leonardo Bruni, a pu être inspirée par une source grecque du *Seleuco* : les *Vies* de Plutarque. On a rappelé précédemment le grand succès de ces écrits au XV^e siècle, qui s'inscrit dans le cadre de l'intérêt de l'humanisme pour le genre biographique — genre auquel Boccace et Pétrarque avaient donné une impulsion remarquable au siècle précédent, et que presque tous les humanistes ont pratiqué sous la forme de traductions ou d'œuvres originales⁵⁵. La conclusion de la nouvelle (§ 45) peut être lue comme une version rudimentaire des comparaisons qui closent les paires de biographies parallèles de Plutarque. Par ailleurs, tandis que les exemples étrangers de Valère Maxime concernent des personnages de diverses ethnies et « nationalités », Plutarque accote toujours un ancien Grec et un Latin. Or notre diptyque rapproche un exemple italien (que l'on pourrait, selon un usage de l'époque, dire « latin ») et un exemple que l'Anonyme dit grec.

L'adjectif « greco » (§ 45) et le substantif « Greci » (§ 8) nous semblent d'ailleurs, précisément, révéler l'influence du modèle plutarquien. En effet, Séleucos, ancien général d'Alexandre le Grand, régna sur la Syrie : bien que celle-ci fût partie de la grande Grèce, Séleucos n'est pas à proprement parler un parangon de grécité, comme l'a souligné M. Martelli. Si, entrant dans des considérations absentes de l'épître à Ricasoli, l'Anonyme utilise le nom de *Grec*, n'est-ce pas précisément rapprocher le diptyque du modèle des *Vies parallèles* ?

Remarquons en outre que les précédents travaux de Leonardo Bruni ont pu constituer pour l'Anonyme, présumé admirateur de celui-ci, une possible source d'inspiration : en effet, Bruni avait apparié sa traduction de la *Vie de Démosthène* avec son propre *Cicero novus*, puis avait imité la structure des diptyques plutarquiens dans une œuvre originale : les *Vies de Dante et de Pétrarque*.

Dans la préface des *Commentaria rerum graecarum* (1439), Bruni éclaire les motivations à l'origine de cet ouvrage historiographique basé essentiellement sur les *Helléniques* de Xénophon, qui traite de la guerre du Péloponnèse. Bruni, qui faisait partie des Dix de la Balie, s'était vu reprocher ses réticences quant à l'entrée en guerre de la cité contre Milan. Il ripostait en montrant que sa prudence en tant qu'homme d'Etat était due à ses connaissances historiques : il racontait comment Athènes — cité-état à laquelle il était facile

⁵⁵J. BARTUSCHAT, *Les « Vies » de poètes*, cit., p. 7 et p. 82.

de s'identifier pour la république florentine — avait perdu sa liberté à la suite de la guerre contre Sparte. Les *Commentaria*, premier ouvrage d'histoire grecque composé par un Latin depuis l'Antiquité, sont aussi appelés à être lus comme une parabole concernant le présent⁵⁶. Cette exemple montre que, dans la perspective de l'humanisme civique, l'Histoire ne saurait rester simple érudition. En vertu de phénomènes de concordance, elle est aussi, selon le mot de Cicéron, *magistra vitae*. C'est ce que postule la plus grande partie de l'historiographie des humanistes. Aussi, des biographies aux anecdotes historiques, ceux-ci proposent-ils en même temps que des connaissances historiques objectives, des modèles illustrant leurs idéaux humains. Ce trait remarquable de la littérature humaniste est tout à fait en harmonie avec l'intention exemplaire qui habite les *Vies parallèles*.

En effet, Plutarque présente ses biographies comme des lectures didactiques apportant des connaissances objectives sur des hommes de l'Antiquité, mais aussi comme des lectures édifiantes, proposant des modèles humains à considérer dans une perspective d'émulation. Il souligne cette dimension dans la préface des *Vies de Timoléon et Paul-Emile* :

[...] l'histoire des grands hommes est comme un miroir que je regarde pour tâcher en quelque mesure de régler ma vie et de la conformer à l'image de leurs vertus.⁵⁷

Devant justifier le récit des existences moralement peu édifiantes de Démétrios et de Marc Antoine, Plutarque expose (exemples anciens à l'appui) les vertus pédagogiques des contre-exemples, surtout s'ils forment séquence avec les exemples à suivre :

Les plus parfaits de tous les arts [...] n'approuvent pas l'innocence qui se vante d'ignorer le mal : ils la regardent au contraire comme une sottise ignorance de ce qu'il convient surtout de connaître pour vivre correctement. Voilà pourquoi les anciens Spartiates, aux jours de fête, contraignaient les hilotes à boire beaucoup de vin pur et les menaient ensuite aux repas pris en commun, pour faire voir aux jeunes ce que c'est que l'ivresse. [...] Ce n'est point, par Zeus ! que nous voulions charmer et distraire nos lecteurs par la variété de nos récits, mais nous imitons Ismenias de Thèbes montrant à ses élèves de bons et de mauvais flûtistes et ayant coutume de leur dire : « Voilà comme il faut jouer », puis « Voilà comme il ne faut pas jouer ». Quant à Antigénidas, il déclarait aussi que les jeunes gens entendent avec plus de

⁵⁶ J. HANKINS, « Chrysoloras and the Greek Studies », cit., p. 193.

⁵⁷ *Vie de Timoléon*, 1, in *Vies*, t. IV, texte, traduction et notes de R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1966.

plaisir les bons joueurs de flûte s'ils ont également quelque expérience des mauvais. Je crois de même que nous serons des spectateurs et des imitateurs plus zélés des vies des meilleurs si nous n'ignorons pas non plus celles qui sont mauvaises et méritent d'être blâmées.⁵⁸

Par contraste, l'exemple de vertu apparaîtra plus clair et plus délectable. Précédé d'un exemple à fuir, il sera admiré avec plus d'enthousiasme et imité avec plus de conviction. La partie conservée de la lettre de Bruni à Ricasoli ne nous dit (le cas échéant) ni comment ni dans quelle mesure ni avec quelle visée le chancelier s'appropriait pour l'écriture novellistique cette conception plutarquienne du récit biographique, qui a par ailleurs profondément influencé l'humanisme. En revanche, une telle migration du genre biographique au genre novellistique semble manifeste chez l'Anonyme.

3. De Plutarque à Valère Maxime. Morale et genres littéraires

Dans un ouvrage comme les *Faits et dits mémorables*, destiné à la fois à l'instruction de l'orateur et à l'édification morale, la visée moralisatrice est manifeste dans les chapeaux des différents livres et de nombreux chapitres, qui orientent l'orateur et tout lecteur cherchant dans l'Histoire des enseignements. C'est un trait que Valère Maxime partage avec d'autres auteurs de son époque, avec qui il a en commun de concevoir des œuvres qui soient utiles à la société :

[...] ci pare che l'A[utore] si configuri come una voce, tra le tante del primo impero, che cercò di richiamare i costumi alle avite virtù, secondo gli schemi voluti prima da Augusto e poi da Tiberio [...].⁵⁹

écrit R. Faranda, mentionnant en outre la passion d'Octavien, rappelée par Suétone, pour les *exempla publice vel privatim salubria*, et l'érection par le même empereur de statues de grands personnages du passé de Rome⁶⁰.

⁵⁸ *Vie de Démétrios*, cit., 1, 1-6.

⁵⁹ Nous citons R. Faranda (VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, R. Faranda (éd.), Turin, UTET, 2009 (1971), p. 22) : « L'auteur se présente, nous semble-t-il, comme l'une des si nombreuses voix du début de la période impériale qui tentèrent de rappeler les mœurs aux vertus ancestrales, selon le souhait d'Auguste puis de Tibère [...]. »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

La prise de position de Valère Maxime à l'égard de la clémence et de la sévérité envers les fils est très nette. Les actes de Titus Manlius Torquatus (V 8, 3) et d'Aulus Fulvius (V 8, 5) sont l'objet de sa réprobation car ils sont jugés exagérément sévères. Au contraire, la phrase qui ouvre le chapitre sur les pères indulgents mobilise des termes axiologiquement positifs :

Det nunc vela *pii* et placidi adfectus parentium erga liberos indulgentia *salubrique* aura provecta *gratam suavitatis dotem* secum adferat.⁶¹

L'image poétique de la voile au vent, qui élève le style, ainsi que les qualificatifs *pius* (qui remplit ses devoirs envers les parents) et *salubris* (salutaire, sain) confèrent aux anecdotes une dimension encomiastique tout en les présentant comme des modèles à imiter. La douceur (*suavitas*) est présentée comme une valeur, opposée à la dureté inexorable (V 7, 8 : *asperitas*) illustrée dans le chapitre 8.

Articulant les chapitres 7 et 8, Valère Maxime introduit en outre une comparaison mobilisant des genres littéraires :

Comicae lenitatis hi patres, *tragicae* asperitatis illi.⁶²

Dans le contexte moralisant que nous avons évoqué, cette observation suggère la dimension édifiante des œuvres dramatiques. L'opposition structurelle des deux nouvelles du diptyque, telle que Bruni la souligne dans la lettre-préface, n'est peut-être pas sans rappeler la comparaison de Valère Maxime, qui présente comédie et tragédie comme les deux termes d'une opposition binaire. Les écrits médiévaux révèlent d'ailleurs que la conception de la tragédie et de la comédie comme deux genres « opposés » est une idée répandue. Par exemple, Guillaume de Conches écrit au sujet de la tragédie dans son commentaire de Boèce : « Et est contraria comedia, que ab aliqua adversitate incipiens in prosperitate finitur. »⁶³. On

⁶¹ V 7, 1 : « Qu'à pleines voiles s'élance la paisible affection que leur conscience fait naître chez les parents, en les amenant à être indulgents pour leurs enfants, et que le souffle salutaire qui l'âme apporte avec lui l'agrément de la douceur qui la marque. »

⁶² V 7, 8 : « Il y a du comique dans l'indulgence que viennent de montrer des pères de famille, du tragique dans la dureté de ceux que voici. »

⁶³ H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy*, cit., p. 69 (« Et elle est contraire à la comédie, qui commençant dans l'adversité, se termine dans la prospérité »).

retrouve cette idée chez les commentateurs de la *Divine Comédie*. Exemples de Sénèque et de Térence à l'appui, Guido da Pisa explique le titre en exposant ses idées sur les genres tragique et comique, dont il oppose les mouvements : de la prospérité au malheur pour le premier, du malheur à la prospérité pour le second. Dans son *Commento alla Commedia di Dante* (I, 350), Iacopo Della Lana répète :

Tragedia è una poetria opposita alla comedia, imperocché la comedia tratta novelle di quelli che nel principio sono stati piccoli e fievoli e da poca fortuna, e alla fine grandi, forti, e graziosi ; la tragedia è l'opposito [...].⁶⁴

Il est loin d'être certain que Brunni ou l'Anonyme aient eu à l'esprit et exploité la phrase de Valère Maxime. Le rapprochement est d'autant plus possible que le chapitre 7 des *Dits et faits mémorables* est une source pour l'histoire d'Antiochos ; mais à vrai dire, ni les textes de Brunni ni ceux de l'Anonyme ne mobilisent ces notions littéraires.

La critique du *Décameron* traite largement du tragique de la IV 1, allant jusqu'à qualifier par cet adjectif les récits de la quatrième journée. La notion de tragique, qui n'est pourtant pas évoquée par Boccace, est rarement questionnée en elle-même dans les travaux sur les nouvelles de cette journée. Nous avons d'ailleurs nous-mêmes suivi cette ligne critique, selon nous insuffisante mais fructueuse, dans la partie précédente⁶⁵. En effet, dans le chapitre précédent, on a vu qu'en traduisant la IV 1, Leonardo Brunni corrigeait le *Décameron* pour définir une esthétique du tragique, en élevant le style et en éliminant le pathétique élégiaque. Nous allons maintenant affermir cette observation en nous assurant que la mobilisation de la notion de tragédie au sujet de cette version n'est pas totalement anachronique. Pour cela, il nous faut d'abord faire le point sur les conceptions du genre tragique qu'un érudit tel que Leonardo Brunni pouvait avoir dans les années 1430.

Il est bien connu que les gouvernements des royaumes barbares abandonnèrent la pratique coûteuse, et étrangère aux cultures germaniques, du théâtre antique ; que pendant le Haut Moyen Age, les édifices abritant les représentations dans l'Antiquité furent en partie démantelés afin que leurs matériaux fussent réemployés dans d'autres constructions ; qu'alors

⁶⁴ *Ibid.*, p. 150-151. (« La tragédie est un type de poésie opposé à la comédie, puisque la comédie traite de personnages qui au commencement étaient humbles et faibles et déshérités, et à la fin furent nobles et forts et glorieux ; la tragédie, c'est le contraire [...] »).

⁶⁵ Voir p. 114-118.

même que le théâtre antique n’existait plus, il fut l’objet d’une censure patristique et ecclésiastique qui n’était pas précisément de nature à encourager les recherches des clercs sur ce sujet ; que les textes ou n’étaient pas lus ou étaient connus partiellement, et selon des modalités tout à fait inédites (pas « comme du théâtre ») ; qu’en conséquence de tous ces facteurs, le Moyen Age occidental n’eut que des idées obscures et floues concernant le genre dramatique, la tragédie et la comédie antiques, et que, comme résultat concret, cette première période romane connut des formes de « théâtralité diffuse » qui ne sont pas les héritières du théâtre antique⁶⁶ — si bien que le terme de renaissance se prête véritablement bien à l’histoire des genres dramatiques entre la fin du Moyen Age et la Renaissance.

Au cours des siècles médiévaux, très peu d’auteurs ont présenté leurs œuvres comme des *tragoediae*, aussi la majorité des théoriciens ont-ils considéré ce genre éteint. En regard de la relative absence des pièces anciennes, et de la rareté d’œuvres romanes revendiquant leur appartenance à ce genre, les réflexions théoriques apparaissent sensiblement plus nombreuses. L’évolution des connaissances empiriques et théoriques concernant la tragédie et la comédie, ainsi que l’émergence d’une production contemporaine absolument expérimentale, rendent particulièrement intéressante la situation de la culture humaniste italienne entre XIV^e et XV^e siècles.

Dans le demi-siècle précédant la composition du diptyque par Leonardo Bruni, plusieurs tragédies humanistes avaient vu le jour. La *De Casu Caesenae* (1377) de Lodovico Romani da Fabriano et la *tragoedia* (1387) perdue de Giovanni Manzini della Motta (1362 – av. 1422), s’inscrivent plutôt dans la lignée de l’*Ecerinis* (1313 ou 1314) d’Albertino Mussato. Cette tragédie humaniste, inspirée par la découverte des pièces de Sénèque par Lovato Lovati, évoque les actions sanglantes exercées à l’encontre de Padoue (cité-état jusqu’en 1318), par Ezzelino III da Romano, seigneur de la Marche trévisane, entre 1236 et 1259 ; Mussato veut mettre en garde ses concitoyens contre la convoitise du seigneur de Vérone, Cangrande Della Scala. Les institutions padouanes organiseront chaque année une lecture publique de ce texte dialogué⁶⁷. La *De Casu Caesenae* et la *tragoedia* de Manzini

⁶⁶ M. PIERI, « Il Teatro », in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, F. Brioschi e C. Di Girolamo (dir.), vol. 1. *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993, p. 941 - 985.

⁶⁷ M. PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre d’histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : ‘Seneca poeta tragicus’ », in *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, J. Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1964, p. 11-36, p. 28 ; G. GIANOLA, « L’*Ecerinis* di Albertino Mussato tra Ezzelino e Cangrande », in *Nuovi Studi Ezzeliani*, Rome, ISIME, 1992, p. 537-574.

traitent d'événements historiques extrêmement récents par rapport à l'écriture. Le dialogue du notaire Lodovico Romani évoque le massacre — perpétré par les troupes de Giovanni Acuto (John Hawkwood) sur ordre du légat Robert de Genève (le futur antipape Clément VII) en 1377 — des habitants de Cesena, qui refusait d'être soumise aux Etats Pontificaux⁶⁸. C'est également à *chaud* que Giovanni Manzini raconte des événements auxquels il avait lui-même participé : à savoir, l'expédition menée en 1387 par Gian Galeazzo Visconti et Francesco da Carrara l'Ancien contre Antonio Della Scala — la rédaction aurait commencé pendant la campagne. Le renversement de fortune, violent et subit, échu au seigneur de Vérone est le sujet de cette *tragoedia* dont l'existence nous est connue par une lettre adressée en février 1388 au dédicataire du texte, le patricien pisan Benedetto Gambacorta. Dans cette lettre, Manzini reproduit un des chœurs — élément issu du modèle antique —, dont les vers inspirés de Boèce développent le thème de la volubilité de la Fortune et de l'instabilité de l'existence humaine⁶⁹. Ces textes que leurs auteurs présentent comme des *tragoediae* ont pour sujet des faits issus de l'histoire récente voire de l'actualité ; elles traitent des actions sanglantes et macabres des tyrans : dans la *De Casu* et la *Tragoedia*, l'inspiration sénéquienne apparaît secondaire par rapport à l'influence de l'*Ecerinis*, dont elles ne partagent peut-être pas entièrement, toutefois, la visée civique.

L'*Achilles*, œuvre de jeunesse d'Antonio Loschi (1387 - 1390), et la *Progne* (1429) du patricien vénitien Gregorio Correr, auxquelles viendrait bientôt s'ajouter la *Hiensal* du Florentin Leonardo Dati (1442)⁷⁰, forment une autre tradition : celle des tragédies humanistes de sujet antique (issu de l'*Histoire de la destruction de Troie* de Darès le Phrygien pour la première, des *Métamorphoses* d'Ovide pour la seconde, de *La Guerre de Jugurtha* de Salluste pour la dernière) : l'imitation sénéquienne y est encore plus manifeste.

En dépit de leur forme dialogique, ces textes ne furent vraisemblablement pas conçus en vue d'une représentation telle que nous l'entendons aujourd'hui : il faudra attendre de nouvelles lectures de la *Poétique* d'Aristote pour que les auteurs conçoivent la tragédie comme un genre dramatique au sens plein. Si, entre la fin du XIII^e et les premières décennies du XIV^e siècle, la transcription du manuscrit Etruscus par Lovato Lovati et les études des tragédies de Sénèque auxquelles se sont consacrés les humanistes padouans, sont des

⁶⁸ F. NOVATI, « Sull'autore del *De Casu Caesena* », in *Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, II, 1885, p. 135-146.

⁶⁹ P. FALZONE, « Manzini, Giovanni », in *DBI*, cit., LXVII, 2007.

⁷⁰ Sur ce texte et les circonstances de sa rédaction (le *certame coronario*), voir *Il Teatro umanistico*, A. Perosa (dir.), Milan, Nuova Accademia, 1965 ; R. RISTORI, « Dati, Leonardo », in *DBI*, vol. XXXIII, 1987.

événements fondateurs de la renaissance du théâtre antique, toutefois, le changement que ces découvertes amorcent dans les idées des lettrés sur la tragédie, est très lent et progressif. Dans un premier temps, les pièces sénéquiennes découvertes par Lovati viennent simplement enrichir le catalogue préexistant des tragédies (au sens médiéval). Sénèque y occupe une place prestigieuse, mais sans bouleverser les conceptions médiévales, qu'il permet plutôt d'illustrer et de vérifier par des exemples concrets⁷¹. Il faudra attendre l'extrême fin du XV^e siècle pour que les conceptions antiques supplantent les idées médiévales sur la tragédie, avant la découverte de Lovati restées pendant un millénaire assez abstraites en l'absence d'exemple concret du genre. Néanmoins, au cours du XIV^e siècle, le *corpus* tragique sénéquien est commenté par les humanistes padouans, puis par Pietro da Moglio (à Bologne) et, dans les années 1380, par Lorenzo Ridolfi (à Florence). Ses tragédies se diffusent largement, en Toscane notamment⁷². Leur fortune s'étend. Elles sont imitées dans des textes narratifs : l'exemple le plus fameux est certainement l'imitation par Boccace du dialogue entre Phèdre et sa nourrice dans l'*Elegia di Madonna Fiammetta* — dont le titre, soit dit en passant, revendique un autre genre que la tragédie. Sur le versant de l'histoire littéraire, dans la seconde moitié du siècle, Boccace puis Coluccio Salutati et Sicco Polenton remanient profondément la biographie sénéquienne : ils distinguent *Seneca moralis* de *Seneca tragicus*, jusque là confondus en un auteur unique⁷³.

Quant à Leonardo Bruni, il ne s'est pas consacré au genre tragique. On ne peut assurer qu'il connaissait tous les textes dont nous venons de parler, qui se présentent d'ailleurs comme un ensemble d'expériences assez hétérogènes disséminées dans le temps et l'espace⁷⁴.

⁷¹ M. PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre », cit., p. 26-32 (sur la fortune des tragédies de Sénèque avant les travaux des humanistes padouans, voir p. 12-19).

⁷² C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », cit., p. 1028.

⁷³ M. PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre », cit., p. 32-34.

⁷⁴ L'*Ecerinis* est composée à Padoue (1313 ou 1314) ; la *De Casu Caesena*, à Pérouse (1377) ; Manzini aurait composé sa *tragoedia* entre Vérone et Pavie (à partir de 1387) ; l'*Achilles* a été rédigé entre 1387 et 1390, c'est-à-dire soit à Florence, soit à Vicence, soit à Pavie ; Correr a écrit sa *Progne* alors qu'il étudiait à Mantoue avec les fils de Francesco I Gonzaga (1429) ; le second *Certame coronario* fut, semble-t-il, l'occasion de la *Hiensal* de Dati (1442). Si la *Progne* se rapproche de l'*Achilles* par son sujet antique et le lieu de sa rédaction, on peut aussi faire l'hypothèse d'un lien d'une autre nature entre l'ouvrage de Loschi et l'œuvre la plus proche dans le temps, à savoir la *tragoedia* perdue de Manzini. Les deux jeunes humanistes se sont fréquentés à Pavie entre 1388 (Loschi arrive avant le mois de juin) et 1389 (date du départ de Loschi) : on peut imaginer une émulation quant à l'écriture tragique, ayant donné des résultats très différents. Peut-être peut-on voir aussi dans le

Néanmoins, il est certain que Bruni entretint des rapports cordiaux avec les auteurs de l'*Achilles* et de la *Progne*. Dans ses jeunes années de formation humanistique, Loschi s'était transféré à Florence, en 1386-1387, pour rencontrer Salutati. Dans l'entourage du chancelier, il avait dû rencontrer le jeune Bruni, qui pour sa part se trouvait à Florence depuis 1384. Les périodes de leurs activités respectives au service de la Curie papale s'étaient ensuite en partie chevauchées : les deux humanistes travaillèrent ensemble à la chancellerie entre 1406 (date d'arrivée de Loschi) et 1415 (date du retour de Bruni à Florence). Leonardo dédicença d'ailleurs à Loschi ses traductions du *Phèdre* de Platon et de la *Vita Quinti Sertorii* de Plutarque. Quant à Gregorio Correr, il commença à fréquenter la Curie papale en 1428, c'est-à-dire deux lustres après le retour de Bruni dans la Cité du lys. Devenu fonctionnaire, Correr suivit la cour d'Eugène IV à Florence en 1434 : il y fit la rencontre de plusieurs des humanistes les plus renommés, parmi lesquels Bruni, avec qui il se lia d'amitié. En ce qui concerne le Florentin de naissance Leonardo Dati, qui ne quitta pas la cité avant 1432, puis y revint à la suite d'Eugène IV en 1434, il reçut une éducation humaniste et fréquenta ce milieu à Florence ; il était particulièrement lié à Leon Battista Alberti. La seule information précise que nous possédions sur d'éventuelles relations significatives entre Dati et Bruni est la perplexité avec laquelle ce dernier accueillit la *Hiensal* en 1442⁷⁵.

En raison de la popularité des études sénéquiennes en Italie septentrionale et centrale entre XIV^e et XV^e siècles, ainsi que des liens personnels de Bruni avec Loschi et Correr, il nous semble tout à fait probable que Leonardo ait connu directement ou indirectement une ou

dénouement de l'*Achilles* une allusion au même événement qui a inspiré sa *tragoedia* à Manzini, à savoir la défaite du seigneur de Vérone en 1387 — événement de prime importance pour les équilibres politiques de la péninsule, et qui avait dû de surcroît frapper personnellement Loschi puisque celui-ci était au service d'Antonio Della Scala jusqu'en 1386, date à laquelle il partit à la rencontre de Salutati. Les historiens estiment que la chute de Vérone aux mains de Gian Galeazzo Visconti serait due notamment à la trahison de certains sujets scaligères. Or, précisément, dans la version que Loschi choisit de l'histoire d'Achille, le héros grec meurt victime d'une trahison. Dans la première scène, Hécube enjoint Pâris de lui tendre un piège : on lui fait croire qu'en épousant Polyxène, la fille de Priam, il mettra fin à la guerre de Troie, mais lorsqu'il entrera désarmé dans le temple pour négocier avec Priam, Pâris le tuera.

⁷⁵ Au sujet des autres auteurs, on ne détient pas d'information relatives à d'éventuels contacts significatifs avec Leonardo Bruni. De Giovanni Manzini, on possède seulement un échange de lettres de 1398 avec Coluccio Salutati (C. VASOLI, « Un umanista tra le lettere e le armi: Giovanni Manzini », in *Nuova rivista storica*, LXVI, 1982, p. 491-510 ; P. FALZONE, « Manzini, Giovanni », in *DBI*, cit.). On ne sait rien de Lodovico Romani, sinon qu'il exerçait la profession de notaire en Lunigiana dans la seconde moitié du XIV^e siècle (F. NOVATI, « Sull'autore del *De Casu* », cit.).

plusieurs tragédies humanistiques — et absolument improbable en revanche qu'il n'ait pas connu les pièces de Sénèque. Ne serait-ce que pour des motifs formels aussi évidents que la prose vernaculaire et l'alternance de narration et de discours direct, Bruni ne pouvait pas considérer que la *Déc.* IV 1 appartenait au même genre que les tragédies contemporaines⁷⁶. En revanche, la matière de cette nouvelle pouvait l'assimiler aux définitions médiévales de la tragédie, dont le *corpus* sénéquien avait fourni des exemples concrets sans vraiment en réduire l'abstraction et les potentialités inclusives pluriséculaires.

M. Pastore Stocchi a montré que la conception du genre tragique de l'auteur de l'*Ecerinis* demeure ancrée dans le Moyen Âge. Le titre de sa tragédie, forgé sur les modèles épiques de la *Thébaïde* (*Thebais*) et de l'*Enéide* (*Æneis*), en est d'ailleurs un indice ; lorsque, dans son épître IV, Mussato mentionne une œuvre antique dont le succès aurait été dépassé par l'*Ecerinis*, c'est d'ailleurs l'épopée de Stace qu'il choisit⁷⁷. Ce que Mussato dit de la tragédie, à côté de ses études portant de façon spécifique sur Sénèque⁷⁸, ne se démarque pas des définitions médiévales précédant les travaux des Padouans. C'est à l'aune de ses définitions que nous jugerons du caractère tragique de la *Déc.* IV 1, estimant que la promotion par Coluccio Salutati des écrits de Mussato relatifs à la tragédie⁷⁹ a peut-être contribué à amener Bruni à leur connaissance.

⁷⁶ A titre purement indicatif étant donné les disparités et l'hétérogénéité des notions de « tragique » et de « tragédie » entre XIV^e et XV^e siècle, rappelons que, contrairement à Geoffroy Chaucer et au marquis de Santillana (Iñigo López de Mendoza, 1398-1458), Boccace, lecteur des pièces de Sénèque, ne considérait pas son *De casibus virorum illustrium* comme un recueil de tragédies, bien que ces récits aient précisément comme sujet la ruine des puissants (voir H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy*, cit., p. XIV, p.170-171 et p. 203).

⁷⁷ « Carmine sic laetam non fecit Staius urbem, / *Thebais* in scenis cum recitata fuit. » (« Stace [...] ne rendit pas aussi heureuse sa ville (sous entendu : que ne fit mon *Ecerinis*), alors que la *Thebais* fut récitée sur la scène. ») Le texte latin d'Albertino Mussato est cité par M. Pastore Stocchi (« Un Chapitre », cit., p. 28) dont nous transcrivons également la traduction française. Selon Pastore Stocchi, « Le fait que Mussato croit que la *Thebais* fut jamais représentée nous garantit qu'il n'avait aucune idée de ce qu'est une vraie représentation théâtrale et confirme que l'*Ecerinis*, à son tour, n'a jamais été mise en scène. » (*Ibid.*, p. 28).

⁷⁸ Les études sénéquiennes d'Albertino Mussato portent sur la métrique de ses pièces (*Evidentia tragediarum Senecae*). Explorant une piste indiquée par Lovato Lovati, il étudie la variété de mètres qui les distingue des autres *tragoediae*, l'*Enéide* ou la *Thébaïde*. M. Pastore Stocchi (« Un Chapitre », cit., p. 29-30) a éclairé l'importance de ces considérations formelles de Mussato pour l'émergence de la notion de dramaticité de la tragédie et sa distinction du genre épique.

⁷⁹ H. A. KELLY, *Ideas and Forms*, cit., p. 185.

De façon cohérente avec la confusion de l'épopée et de la tragédie à laquelle nous avons fait allusion, Albertino Mussato définit le tragique en fonction de thèmes, de sujets, d'une matière. On lit dans son *Historia augusta Henrici VII Caesaris*,

[Tragedia]

Facta ducum memorat, generosaque nomina Regum,
Quum terit eversas alta ruina domos.⁸⁰

Et dans l'*Evidentia tragediarum Seneca* :

Tragedie cuiusque subiectum est eversi regni cuiuspian sub deploratione descriptio [...]. Testante Boetio : quid aliud tragediarum clamor deflet, nisi fortunam indiscreto ictu felicia regna vertentem ?⁸¹

Or la *Déc.* IV 1 raconte bien la chute d'une famille princière, puisque Tancredi, à cause de son amour excessif puis de sa colère aveugle, anéantit sa descendance. La nouvelle présente aussi un autre trait que plusieurs écrits médiévaux prêtent à la tragédie — à savoir, son caractère horrifique : dans son épître I, Mussato affirme en effet que les tragédies renferment toutes sortes de cruautés (« species omnis crudelitatis habent »⁸²). Une certaine quantité d'actes sanglants sont ensuite évoqués par l'auteur, qui s'appuie sur les exemples sénéquiens ainsi que sur un exemple ovidien (le repas de Térée, dans les *Métamorphoses*, qui sera le sujet de la tragédie de Correr à la fin du siècle). Pastore Stocchi rappelle que cet aspect atroce et sanglant existe avant la redécouverte des pièces de Sénèque :

La tradition médiévale, bien qu'elle ignorât l'œuvre du Cordouan, était assez conforme à son contenu lorsqu'elle reconnaissait les motifs horrifiques comme propres à la tragédie.⁸³

⁸⁰ « La tragédie [...] éternise les exploits des capitaines et les nobles noms des rois, alors que la ruine fait écrouler et détruit leurs maisons. » (La citation latine et la traduction française sont issues de M. PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre », cit., p. 26-27).

⁸¹ « Les tragédies, dont le sujet est la description, sous le mode de la déploration, de la destruction des royaumes [...]. Comme l'écrit Boèce, que pleure la clameur de la tragédie, si ce n'est la manière dont la fortune renverse la félicité des royaumes par un coup inattendu ? » La citation latine est tirée de *Ibid.*, p. 30 ; c'est nous qui la traduisons.

⁸² *Ibid.*, p. 27, n. 50.

⁸³ *Ibid.*, p. 22.

Comme toutes les sources médiévales, Mussato est débiteur des *Etymologies* d'Isidore. Selon l'évêque de Séville, les auteurs de tragédies agencent dans un style funèbre les exploits anciens et les forfaits des rois scélérats⁸⁴. Avec le style grave et le mouvement de la joie aux larmes, les actions honteuses et criminelles définissent la tragédie pour Jean de Garlande⁸⁵. Celui-ci transcrit en manière d'exemple une composition en hexamètres que Pastore Stocchi qualifie de tout à fait sénéquienne (alors même que Jean de Garlande ignore tout des pièces de Sénèque) précisément en raison des actions infâmes et atroces qui y sont représentées : « une certaine abondance de 'concupitus', un crime, une trahison, un fratricide indirect », un inceste suggéré⁸⁶. D'ailleurs, une tradition patristique que l'on retrouve notamment dans le commentaire de la *Consolation de la philosophie* de Guillaume de Conches, explique l'habitude de gratifier d'un bouc les meilleurs auteurs de tragédies, par l'homologie entre la puanteur sensible de l'animal, et la puanteur métaphorique de la matière tragique : « ad designandum fetorem viciorum que in ea sunt hirco emunerabantur », écrit Guillaume⁸⁷. Mais c'est chez le lexicographe Ugucione da Pisa que cette idée est le plus clairement exprimée, et que l'horifique est le plus précisément illustré :

tragedia, - ae, idest hircina laus, vel hircinus cantus, idest fetidus ; est enim de crudelissimis rebus, sicut qui patrem vel matrem interficit, vel comedit filium, vel e contrario et huiusmodi ; unde et tragedo dabatur hircus, scilicet animal fetidum, non quod non haberet aliud dignum premium, sed ad fetorem materie designandum.⁸⁸

Dans la *Déc.* IV 1, où Tancredi souille ses mains du sang des amants (§ 3), le caractère horifique est lié au motif roman du cœur mangé. Apparue semble-t-il pour la première fois en

⁸⁴ « Tragoedi sunt qui *antiqua gesta atque facinora sceleratum regum*, luctuoso carmine, spectante populo concinebant. » (*Ibid.*, p. 22.)

⁸⁵ « Huius tragedie proprietates sunt : gravi stilo describitur, *pudivunda proferuntur et scelerata* ; incipit a gaudio et in lacrimis terminatur. » Jean de Garlande est cité par M. Pastore Stocchi (*Ibid.*, p. 22).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 24 et H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy*, cit., p. 69.

⁸⁸ M. PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre », cit., p. 24. Nous traduisons : « tragedia, -ae, c'est-à-dire louange du bouc, ou chant du bouc, c'est-à-dire chant nauséabond ; car elle traite des actions les plus cruelles, comme de celui qui massacre son père ou sa mère, ou qui dévore son enfant, ou bien le contraire, et d'autres choses similaires ; c'est pourquoi on donnait un bouc aux auteurs de tragédies, c'est-à-dire un animal nauséabond — non qu'ils ne méritassent pas un prix plus digne, mais pour désigner le caractère nauséabond de leur matière. »

littérature dans le *Roman de Tristan* de Thomas (seconde moitié du XII^e siècle), ce motif est au centre de la IV 9 (Boccace l’y traite notamment à travers une reprise de la *vida* du troubadour Guilhem de Cabestany). La IV 1 présente une variation narrativement « déformée » par rapport aux récits antérieurs et à la IV 9.

Tancredi fait assassiner l’amant et fait extraire son cœur, qu’il fait présenter à Ghismunda. La princesse verse du poison sur l’organe et boit, puis attend la mort en serrant le cœur de Guiscardo contre sa poitrine. Deux différences peuvent être soulignées. Premièrement, le cœur de l’amant n’est pas mangé : mais à travers les gestes symboliques de Ghismunda, empreints d’une ritualité macabre, la communion des amants a lieu — de façon délibérée cette fois, et avec un degré supplémentaire de symbolisme par rapport aux récits d’ingestion. Deuxièmement, les schèmes symboliques de cet exemple d’amour courtois sont appliqués à la relation père-fille-amant au lieu de la relation traditionnelle mari-femme-amant. Un indice de l’intention de Boccace de signaler la présence de ce filigrane et son détournement, est peut-être le prénom de l’héroïne : Ghismonda / Ghismunda ne rappelle-t-il pas le Seremonda / Soremonda / Saurimunda⁸⁹ des versions provençales de la légende du cœur mangé ?

Par ailleurs, le style *gravis*, selon Jean de Garlande, était un trait constitutif du tragique. Dans le *De vulgari eloquentia* (II iv 5-6)⁹⁰ la définition de la tragédie de Dante repose sur la logique de registres représentée dans la *roue de Virgile*, et insiste sur les aspects stylistiques : le tragique correspond au style le plus haut, qui traite dans la forme poétique et le langage les plus sublimes des trois sujets les plus nobles (le salut, l’amour, la vertu). D’une façon générale, la confusion de la tragédie avec l’épopée comme manifestations du style élevé contribuent à brouiller la frontière entre ces genres (nous pensons encore au système de la *roue de Virgile*, qui associe les personnages nobles au *stylus gravis*). Parallèlement à ces

⁸⁹ M. DI MAIO, *Le Cœur mangé. Histoire d’un thème littéraire du Moyen Age au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2005, p. 22.

⁹⁰ « Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendus est vulgare illustre [...]. » (D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, M. Tavoni (éd.), in ID., *Opere*, M. Santagata (dir.), Milan, Mondadori, 2011). « Nous appelons tragédie le style supérieur, comédie le style inférieur tandis que par élégie nous entendons le style des malheureux. S’il semble que la matière doive être chantée en style tragique, il faudra employer le vulgare illustre [...]. » (La traduction française est tirée de DANTE, *De l’éloquence en langue vulgaire*, in ID., *Œuvres complètes*, traduit sous la direction de C. Bec, Paris, Librairie Générale Française, 1996).

considérations en termes de registres, on a vu que le ton de la tragédie est celui de la déploration, du deuil, des larmes, des cris. Revenons à Leonardo Bruni : la traduction de la nouvelle vernaculaire en latin, l'élagage du *pathos* élégiaque et des aspects sentimentaux, la rhétorisation de l'écriture par la multiplication des ornements, élèvent le style tout en corrigeant le caractère *luctuosus* du tragique décaméronien.

Plusieurs auteurs médiévaux ont insisté sur la présence fondamentale, au cœur de la tragédie, des notions de Fortune et de culpabilité. Par ailleurs, les mêmes⁹¹ (et d'autres) ont souligné le mouvement typique de la tragédie, de la prospérité à la destruction et au désespoir. Mais à la lecture des pièces sénéquiennes, Mussato semble avoir été le premier à mettre clairement ces notions en équation — une équation dont découle une morale tragique, formulée par Sénèque dans l'*Hercule furieux* (v. 385) et citée par Mussato dans un ouvrage historiographique, le *De gestis Italicorum* :

sequitur superbos ultor a tergo Deus.⁹²

L'histoire de Tancredi se prête assez bien à être lue dans les termes de cette morale quelque peu lointaine de la tragédie, qui correspond, dans la pensée morale grecque, au châtement de l'*hybris*⁹³ : la Fortune se fait *némésis* pour punir par la destruction celui qui désire plus que ce que le destin lui a attribué. L'interprétation globale pourrait alors être la suivante. A cause de son amour excessif pour Ghismonda, Tancredi désire plus que ce qui lui

⁹¹ Il s'agit notamment de Guillaume de Conches dans son commentaire sur la *Consolation de la philosophie* de Boèce : « [Tragoedia] ostendit exempla quibus poterat pendere mutabilitatem Fortune. [...] est scriptum de magnis iniquitatibus a prosperitate incipiens et in adversitate desinens. » (La citation est issue de H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy*, cit., p. 69. Nous traduisons : « La tragédie présente des exemples qui permettent de juger de l'instabilité de la Fortune. [...] C'est un écrit traitant des grandes iniquités, commençant dans la prospérité et finissant dans l'adversité. »). On peut citer aussi Nicolas Trevet, qui dans son commentaire sur le même texte, décrit la tragédie comme « carmen de magnis criminibus vel iniquitatibus a prosperitate incipiens et in adversitatem terminans. » (La citation est tirée du même ouvrage, p. 128. Nous traduisons : « [la tragédie] est un chant traitant des grands crimes et des grandes iniquités, commençant dans la prospérité et finissant dans l'adversité. »)

⁹² « [...] un dieu vengeur marche derrière des superbes. » Nous citons l'édition suivante : SENEQUE, *Tragédies*, t. I, texte et traduction de F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

⁹³ Cette notion grecque correspond à « [t]out ce qui dépasse la mesure, excès d'orgueil ; ex. l'acte de Prométhée dérobant le feu aux dieux » (L.-M. MORFAUX, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, *ad vocem* « hybris »).

revient en tant que père — à savoir, garder sa fille auprès de lui et pour lui en dépit du « destin » matrimonial auquel cette princesse est appelée. La colère qui l'aveugle, déchaînant un accès de cruauté, appelle ou implique sa propre punition — le suicide de Ghismonda, qui correspond de surcroît (mais ni Boccace ni Bruni n'insiste sur cet aspect) à l'extinction violente de la lignée.

La succession des récits dans le diptyque novellistique fait succéder à cette morale tragique une morale de l'action vertueuse, qui exclut la transcendance représentée par la notion de Fortune ou de *némésis*. Une telle morale nous semble bien correspondre à la pensée brunienne : à la même époque, celui-ci affirme dans la préface des *Commentaria rerum graecorum* (1439) que la ruine des cités prospères est imputable aux erreurs de leurs dirigeants bien plus qu'à la Fortune — aussi l'action des gouvernants doit-elle être nourrie de connaissances historiques⁹⁴. Cette morale politique, qui vise une éducation du citoyen, et qui constitue aussi une vision de l'Histoire, exalte la portée de l'action et de la responsabilité humaines — tout comme, dans un autre domaine et un autre genre, le diptyque de nouvelles. Celui-ci apporte une correction stylistique, mais aussi un dépassement idéologique de la *Déc.* IV 1.

Si la *Fabula Tancredi* s'oppose au *Seleuco* en raison de son caractère tragique, de quelle notion de comédie peut-on rapprocher la seconde nouvelle ?

Le *Seleuco* ne saurait être assimilé, bien entendu, aux comédies antiques de Térence, bien connues déjà du Moyen Âge⁹⁵, et de Plaute, dont la découverte de douze pièces par Nicolas de Cues vient (lentement) compléter à partir de 1424 le catalogue des douze comédies connues jusqu'alors⁹⁶. La nouvelle ne présente guère plus de similitudes avec les comédies humanistes, parmi lesquelles la *Poliscena*, en prose, est attribuée à Leonardo Bruni (dernière décennie du XIV^e ou première décennie du XV^e siècle).

Du côté de la théorie des genres dramatiques, le commentaire des pièces de Térence attribué à Donat — une acquisition très récente de l'humanisme, puisqu'Aurispia l'exhuma en 1433 — propose une notion de comédie assez abstraite pour englober le *Seleuco*. Ce texte traite de la tragédie autant que de la comédie. Pour son auteur, Homère est le fondateur de la tragédie, avec l'*Illiade*, et de la comédie, avec l'*Odyssee*. Il est très peu question de l'effet

⁹⁴ J. HANKINS, « Chrysoloras and the Greek Studies », cit., p. 193.

⁹⁵ A. STÄUBLE, *La Commedia umanistica del Quattrocento*, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968, p. 145-146.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 145-147.

comique : la *vis comica* est tout à fait secondaire. « Au moins dans la théorie, l'atmosphère sérieuse de la tragédie triomphe sur la disposition frivole de la comédie », écrit H. A. Kelly⁹⁷. La comédie est envisagée, de façon tout à fait formelle et abstraite, comme le contrepoint de la tragédie, dont il possède la gravité. Il n'y a guère que de ce point de vue « géométrique » et schématique que l'on puisse, dans le contrechamp de la *Fabula Tancredi*, envisager le *Seleuco* comme nouvelle comique.

Une exception tout de même : une ressemblance existe entre les ruses du médecin Erasistratos / Filippo et des serviteurs des comédies antiques et humanistiques, qui par leurs stratagèmes favorisent les amours des jeunes maîtres. L'intervention du médecin n'est d'ailleurs pas du tout un moment secondaire du récit : il en représente au contraire un attrait — *a fortiori* dans le contexte du goût humaniste pour l'habileté rhétorique, que nous avons déjà vu se manifester dans les choix des traducteurs du *Décameron* (partie 1 chapitre II). Tout comme les serviteurs rusés de la comédie classique et humaniste, le médecin, sujet au service de son souverain, tient les fils de l'action et dirige les événements grâce à son astuce. Le personnage-type de la comédie, écrit A. Stäuble, « favoris[e] les aventures amoureuses de son maître et obt[ient] pour lui-même des avantages concrets »⁹⁸ : l'homologie structurelle avec le rôle tenu par Erasistratos/Filippo est manifeste. Il est évident aussi que dans le *Seleuco*, tout se joue sur un plan plus « haut », qui exclut l'effet comique et sur lequel les personnages tendent à coïncider avec leurs actes exemplaires, incarnant des idéaux de comportement.

Il apparaît que les modèles formels antiques du diptyque (Valère Maxime et Plutarque) sont particulièrement féconds en ce qui concerne les potentialités éducatives des fictions sur le plan de la morale pratique.

On a vu que l'Anonyme accentue la dimension exemplaire intrinsèque à l'accotement des deux nouvelles tel que Bruni l'avait imaginé. Dans le récit-cadre qui enchasse le *Seleuco*, une visée exemplaire est explicitée : démontrer la supériorité morale des Grecs anciens sur les Italiens médiévaux revient à indiquer des idéaux humains — la structure héritée de Plutarque, qui semble dénoter un intérêt tout humaniste pour l'Antiquité, tend à rattacher (de façon au vrai superficielle) un modèle pratique d'éducation des enfants par l'indulgence et la douceur à

⁹⁷ « In theory at least, the serious atmosphere of tragedy won out over the frivolous setting of comedy. » (H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy*, cit., p. 14.)

⁹⁸ A. STÄUBLE, *La Commedia*, cit., p. 175.

de prestigieux et surtout très vastes idéaux culturels : ceux du premier berceau de la culture occidentale — la Grèce ancienne.

Nous pensons aussi que l'exploitation du modèle de Valère Maxime a donné lieu de la part de Bruni à une redéfinition des registres tragiques et comiques. Dans le cadre de l'exploration pratique de ces notions littéraires, le rapprochement avec un autre écrit du même auteur nous a amenée à considérer qu'un fondement (d'ordre spéculatif) de l'organisation du diptyque est peut-être une volonté de corriger une vision du monde fataliste par une morale de l'action, avec un redimensionnement de la portée de l'action humaine face aux forces extérieures de la Fortune.

Chapitre IV

Nouvelle et société

de l'humanisme civique à l'époque laurentienne

Sous les calames de Leonardo Bruni et de l'Anonyme auteur du *Seleuco*, la nouvelle investit pleinement sa disponibilité à la contamination par d'autres genres — ici, la biographie. On a vu que la mobilisation de l'historiographie décuple les procédés dont découle la dimension exemplaire du récit. Dans la nouvelle de Benedetto Colucci (dont nous traiterons dans la seconde partie du présent chapitre), la nouvelle a encore partie liée à l'Histoire, mais, au gré d'un retour à la tradition populaire du genre, il s'agit alors de la « petite histoire » : l'anecdote locale, émanant de sources orales.

Ce chapitre réunit deux nouvelles dans lesquelles une place et un rôle bien particuliers reviennent à la société municipale. C'est à travers ce prisme que nous étudierons la dimension exemplaire du *Seleuco* et de l'*Historiola amatoria* de Colucci : nous observerons comment et avec quels enjeux la nouvelle véhicule les valeurs de la société urbaine toscane.

A. La dimension exemplaire du *Seleuco*

Dans cette partie, nous ne traiterons pas directement du diptyque tel que Leonardo Bruni l'avait imaginé, mais de la seule nouvelle originale que nous possédons. L'étude de la nouvelle vernaculaire de l'Anonyme montrera comment de quelle manière cet auteur s'est approprié et a réalisé le projet brunien, principalement sous l'aspect de la dimension démonstrative et édifiante qu'il introduit, comme on l'a vu, dans le diptyque.

1. L'eros démythifié

Nous verrons dans un premier temps qu'à travers sa structure binaire, la nouvelle s'inscrit d'abord dans la tradition du roman et de la poésie d'amour — mais que ce n'est (presque) que pour faire émerger, dans un deuxième moment, une vision différente de l'amour et de l'homme, typique de l'humanisme civique.

1.1. Le premier moment : la nouvelle d'amour

Les récits de Valère Maxime, de Plutarque, d'Appien, de Lucain, sont assez synthétiques. La nouvelle de l'Anonyme est globalement plus étoffée que ces sources. Alors que les auteurs antiques développent exclusivement l'intervention du médecin, c'est-à-dire le moment du diagnostique et du dialogue avec Séleucos, l'Anonyme « brode » de nouveaux sommaires et de nouvelles scènes sur le moment qui précède, et ajoute un épilogue.

Beaucoup plus fouillé que dans les sources antiques, le premier moment de la nouvelle se rapproche du roman d'amour, par l'adjonction d'épisodes nouveaux et par un intérêt particulier pour la psychologie des amants. On remarque premièrement que, dans les textes antiques, la passion d'Antiochos pour Stratonice est une donnée de fait, alors que dans la nouvelle, cet événement fait l'objet d'une narration succincte :

Era Stratonica bellissima della persona e di tanta piacevole e gioconda conversatione, che dir non si potrebbe ; la quale, dimesticata nella corte del marito, ritrovandosi ispesse volte ad far festa insieme con lo giovane Antiocho e talvolta a giucar con lui, talvolta cavalcare, non se ne accorgendo essa, né pensandovi, generò nella mente del giovane fiamma d'ardentissimo amore [...].

Era il giovane Antiocho in quel tempo d'età d'anni diciotto, ma di natura molto discreto e magnanimo [...].¹

Les personnages sont sommairement décrits, et l'histoire de la guérison d'Antiochos est inscrite dans une atmosphère de courtoisie qui rappelle plutôt le genre romanesque. On voit que l'Anonyme décrit la naissance et les premiers développements de l'amour à travers la métaphore du feu, aux variations innombrables autant dans la poésie que dans la prose anciennes et romanes :

¹ § 11-12 : « Stratonica était si belle et avait une conversation si agréable et si joyeuse qu'il est impossible de le dire. Habitée à la cour de son mari, il lui arrivait souvent de s'amuser avec le jeune Antiochos, et parfois de jouer ou de chevaucher avec lui ; si bien que sans s'en apercevoir ou y prendre garde, elle alluma une flamme de très ardent amour dans l'esprit du jeune homme [...].

A cette époque, le jeune Antiochos avait dix-huit ans, mais il était d'une nature très avisée et magnanime [...]. »

[...] generò [...] fiamma d'ardentissimo amore, la qual, di dì in dì crescendo, partorì mirabile incendio.

[...] Antiocho [...] conoscendo l'amor suo non essere lecito per rispetto del padre, tanto segreto in se medesimo il teneva, che con nessuna persona il comunicò mai; e quanto la fiamma era più occulta, né aveva sfogamento alcuno, tanto più cresceva l'ardore che dentro dal core il consumava.²

Cette mise en équation du silence de l'amant et de l'accroissement de son amour est un lieu commun de la littérature occidentale, antique et médiévale, versifiée et prosastique. Il y a dans la nouvelle un intérêt pour la psychologie d'Antiochos absent des sources : la fiction est envisagée comme instrument d'exploration de la *psyché* humaine plongée dans une situation extrême, à travers la mobilisation de *topoi* littéraires. Parmi ceux-ci se signale le *topos* de l'éloignement de l'amant (§ 14-17). Il s'agit là d'une prescription canonique pour éteindre l'amour, que les auteurs médiévaux, tels qu'Arnaut de Villeneuve, reprennent des *Remèdes à l'amour* d'Ovide. Mais c'est plutôt le motif romanesque de l'échec de ce remède que l'on retrouve ici : selon un schéma issu de la tradition provençale, la distance — interprétée (§ 15) comme une séparation du corps et du cœur (version lyrique) ou, comme ici, du corps et de l'âme (version romanesque)³ — attise la souffrance et l'amour. Dans le *Filocolo* et la *Déc.* IV 8, les parents fortunés éloignent leurs fils (Florio, Girolamo) de leurs amantes pauvres (Biancifiore, Salvestra). Dans la nouvelle de l'Anonyme, le motif exprime la vertu de l'amant, à qui il confère un certain héroïsme (au vrai, très relatif : voir *infra*) puisque Antiochos s'érige délibérément comme obstacle à sa propre passion :

² § 12 : « [...] elle alluma [...] une flamme de très ardent amour qui, en grandissant jour après jour, produisit un incendie extraordinaire.

[...] Antiochos [...] comme il savait que son amour n'était pas permis par respect pour son père, il le gardait secret, à tel point qu'il ne le confia jamais à personne ; et plus la flamme était cachée et n'avait aucun exutoire, plus l'ardeur qui le consumait de l'intérieur grandissait. »

³ *Filocolo*, III 7, 2 (Nous nous référons à l'édition d'E. Quaglio : in G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, V. Branca (dir.), Milan, Mondadori, vol. I, 1967, p. 191-421). *Seleuco* § 15 : « Il rimedio senza dubbio era perfetto, se il giovane garzone avesse l'animo seco potuto portare colà, dove esso andava ; ma perché l'animo era tutto fitto e occupato nel viso della bella donna, possiamo dire che la persona e il corpo ne portò nella militia, ma l'animo suo al tutto rimase nel luogo dove la bella donna si trovava [...]. » (« Le remède eût certainement opéré à la perfection, si le jeune homme avait pu emporter son esprit avec lui là où il allait ; mais puisque son esprit restait ancré dans la contemplation du visage de la belle dame [...] ».)

E finalmente fe' pregare il padre che il mandassi fuori al governo dello exercito, allegando che il cavalcare e il portare l'arme e la fatica della militia gli leverebbe il difetto che per troppo agio e otio gli s'era generato.⁴

Le motif traditionnel de la maladie d'amour⁵ se trouve bien entendu au centre de l'histoire, dans toutes ses versions. La guérison d'Antiochos occupe en effet une place particulière dans l'histoire du thème de l'amour-maladie : à savoir, au croisement d'une tradition médicale et scientifique, et d'une tradition littéraire. D'Aristote à Galien, aux médecins byzantins, syriens et arabes, jusqu'aux physiciens de Salerne, de Bologne, de Montpellier, les écrits de la tradition scientifique se concentrent sur les aspects cliniques de la maladie et du diagnostique. En parallèle, et de façon contemporaine, circule le motif littéraire. Selon M. Ciavolella, l'événement capital a été, au V^e siècle av. J.C., l'*Hippolyte* d'Euripide, qui aurait pour la première fois montré l'amour non comme une force cosmique, mais comme un sentiment subjectif. Au IV^e siècle, la deuxième idylle de Théocrite présente une parodie du thème — ce qui incite à penser que celui-ci était devenu un lieu commun poétique. L'*aegritudo amoris* est en effet un thème très aimé de la littérature antique : à titre d'exemple, rappelons qu'il est au coeur du mythe de Narcisse. Ovide, qui n'a pas cessé d'être lu au Moyen Age, a été un vecteur remarquable du thème de la maladie d'amour pour la littérature de l'ère romane. En ce qui concerne le XIV^e siècle, on remarque que c'est un motif très aimé de Boccace, qu'il traite dans la plupart de ses œuvres en langue vulgaire. Dans le *Décameron*, il apparaît dans plusieurs nouvelles⁶. Au XV^e siècle, la maladie d'amour reste un thème de la nouvelle en langue vernaculaire (nouvelle de Catellina du *Paradiso degli Alberti*, *Istorietta amorosa*, ...) et en latin (*Historia de duobus amantibus* de Piccolomini — voir *infra*).

L'histoire de la guérison d'Antiochos, racontée par des historiens, des moralistes et des médecins, se situe au croisement des traditions scientifique et littéraire : l'élément

⁴ § 14 : « Finalmente, il pria son père qu'il l'envoie au loin commander l'armée, en expliquant que le fait de chevaucher, de porter les armes et la fatigue militaire le soigneraient de la faiblesse que l'excès de richesse et d'oisiveté avait créé en lui. »

⁵ M. CIAVOLELLA, *La « Malattia d'amore » dall'Antichità al Medioevo*, Rome, Bulzoni, 1976. Au sujet des différentes versions antiques de l'histoire d'Antiochos en particulier, voir. I. GAROFALO, « Il principe e il medico », in *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Siena*, XI, 1990, p. 291-299.

⁶ Croyant inaccessible l'objet de leur amour, Giacchetto (II 8), Lisa (X 7), Titus (X 8) sont si affaiblis qu'ils doivent s'aliter et qu'ils semblent mourants ; cette langueur d'amour a raison de Lisabetta (IV 5).

diégétique qui lui confère sa physionomie originale est l'intervention d'un médecin qui, grâce à un diagnostic subtil et à une certaine habileté rhétorique⁷, sauve le malade de la mort.

D'une version à l'autre, cet épisode ne présente que des variations minimales (nature des symptômes visibles, pouls mesuré au poignet ou sur le cœur, nature des modifications du rythme cardiaque, ...). Quant aux symptômes de la passion dévorante, le *Seleuco* est plus proche du texte de Lucien que de Plutarque ou Appien, mais la description ne se signalant pas par une originalité particulière, on peut estimer que le passage renvoie aussi de façon générale à la tradition romane du motif : si les syntagmes « diventare pallido » et « magro parere » sont neutres, et qu'ils n'indiquent donc pas un modèle précis, le terme « istritto » renvoie en revanche indubitablement à la littérature vernaculaire, lyrique et en prose, où les termes de la famille de « struggersi » indiquent le fait de se consumer d'amour, d'être consumé par l'amour⁸ :

Né molti mesi passarono che, mutato il color del volto, divenne pallido, e la persona sua, vigorosa prima, quasi istrutta e magra nell'aspetto pareva [...] ma quando la reina vi venne, [il medico] sentì nel polso mirabile formicolatione e combattimento di natura [...] per la qual cosa, il valente medico senza dubbio comprese questa infermità del giovane niente essere altro che passion d'amore e la reina essere quella per cui in tanta pericolosa infermità divenuto era.⁹

Juste après la scène du diagnostique, l'Anonyme introduit un épisode absent de toutes les sources. Dans les récits antiques, la découverte de la passion d'Antiochos est immédiatement suivie par l'entretien entre le médecin et le roi. Dans la nouvelle, la scène entre le médecin et le malade se prolonge par un dialogue, pour lequel l'Anonyme imite Boccace.

Deux nouvelles du *Décameron* sont directement inspirées de l'histoire antique de la guérison d'Antiochos. Dans la première partie de la X 8 (nouvelle trois fois traduite par des

⁷ Le second élément est absent du récit de Galien, qui se focalise bien entendu sur la dimension médicale.

⁸ DANTE, *Vita nuova* VII, « O voi che per la via d'Amore passate », v. 20 ; PETRARQUE, *Rerum vulgarium fragmenta* CXXVII v. 95 ; *Déc.* VIII 10, 20 (Nous relayons les exemples signalés par N. Marcelli (« La novella di Seleuco e Antioco », cit., p. 155).

⁹ § 13, § 22-23 : « Peu de mois passèrent et, la couleur de son visage ayant changé, il devint pâle ; son corps jadis vigoureux paraissait consumé et maigre [...] mais lorsque la reine vint, [le médecin] sentit à son poignet un fourmillement extraordinaire et un combat contre la nature [...] grâce à cela, le bon médecin comprit que, sans aucun doute possible, la maladie du jeune homme n'était rien d'autre que la passion d'amour et qu'il était tombé si dangereusement malade à cause de la reine. »

humanistes dans le cours du siècle : voir *supra*), Boccace transpose les grandes lignes du récit en éliminant le personnage du médecin et l'épisode du diagnostique. Du point de vue de l'idéologie qui se dégage du récit, Boccace mobilise le modèle antique à des fins nouvelles par rapport à un Lucien ou un Valère Maxime, puisque la X 8 célèbre les vertus de l'amitié. Dans la *Déc.* II 8, Boccace insère une réécriture de l'histoire de la guérison d'Antiochos dans l'aventure du comte d'Anvers (§ 40-68) : cet épisode répète précisément la scène du diagnostique par le pouls, avec l'introduction d'un personnage de médecin. Ces deux nouvelles, dans lesquelles la découverte de l'amour « interdit » est suivie par un dialogue, constituent ici la principale source d'inspiration de l'Anonyme. La première réplique du médecin Filippo renvoie à celles de la mère de Giacchetto (II 8) et de Gisippo (X 8) :

Io mi credeva, Antiocho, che tu avessi in me tanta fede che, non che nella medicina, trattandosi dello scampo della vita tua in grandissimo pericolo riposta, ma ancora d'ogni altra tua faccenda, o privata o publica, non mi celassi la verità delle cose occorrenti. Hora per experientia cognosco essere stato io in grandissimo errore e la mia fedeltà non aver meritato nel conspetto tuo tanta gratia ; della qual cosa forte mi dolgo [...].¹⁰

Figliuol mio, io non avrei mai creduto che da me d'alcun tuo disidero ti fossi guardato, e spezialmente veggendoti tu, per non aver quello, venir meno [...].¹¹

Tito, [...] io di te a te medesimo mi dorrei, sì come d'uomo il quale hai la nostra amicizia violata, tenendo sì lungamente la tua vivissima passione nascosa. E come che onesto non ti paresse, non sono per ciò le dioneste cose se non come l'oneste da celare all'amico [...].¹²

La reprise du reproche affectueux formulé par la mère de Giacchetto dans la II 8 et par Gisippo dans la X 8, révèle encore l'intérêt de l'Anonyme pour les aspects psychologiques qui

¹⁰ *Seleuco* 26-27 : « Je croyais, Antiochos, que tu me faisais confiance au point que, non seulement en ce qui concerne la médecine, mais aussi pour tes affaires privées ou publiques, ta vie se trouvant en grand danger, tu ne m'aurais pas caché la vérité sur ce qui est en train de se passer. Maintenant, l'expérience m'apprend que je me suis mépris lourdement, et que ma fidélité n'a pas mérité si grande récompense à tes yeux, ce dont je souffre fort [...]. »

¹¹ *Déc.* II 8, 49 : « Mon cher fils, je n'aurais jamais cru que tu puisses me cacher un seul de tes désirs, et surtout alors que tu te sentais mourir par manque de ce que tu souhaitais [...]. »

¹² *Déc.* II 8, 25 : « Titus, [...] je me plaindrais de toi pour avoir violé notre amitié en me cachant si longtemps tes graves tourments. Même si cela ne te paraissait pas honnête, il n'y a pas de raison de dissimuler à un ami les choses déshonnêtes plus que les honnêtes [...]. »

sous-tendent les relations humaines — intérêt au gré duquel la narration s'éloigne souvent, comme ici, de la simple évocation des faits. La réaction d'Antiochos semble inspirée de Tito :

Mentre il medico diceva queste parole, cominciò il giovane sì dirottamente a piangere, che ritenere in niun modo si poteva, e con singhiozzi e con sospiri mescolati pregava il medico che in sua quiete, senza nuovi tormenti, morire il lasciasse e trapassare il corso di sua misera vita.¹³

Tito, udendo così parlare a Gisippo, [...] non ristando di piagnere, con fatica così gli rispose : « [...] Tolga via Iddio che mai colei, la quale Egli sì come più degno ha a te donata, che io da te la riceva per mia. [...] ».14

L'élaboration rhétorique qui caractérise la réplique de Filippo est absente de la suite du dialogue. Au vrai, c'est un abus de langage que de parler de dialogue, car le style direct est absent : l'échange est évoqué de manière synthétique, en discours indirect :

Della qual cosa il medico il riprese fortemente, mostrandogli il dolore che per la sua morte seguirebbe all'afflittissimo padre e la molestia che ne prenderebbono i popoli di tutto il suo reame, i quali somma speranza avevano nelle sue virtù di perfetto governo e di felice riposo. Dimostrava ancora il savio medico questa non essere tale cosa che meritasse che lui dovesse desiderare la morte, maxime essendovi rimedio non difficile secondo lui pensava, e che fede avesse e speranza ne' suoi confronti.¹⁵

Le style est assez dépouillé, dénué d'amplifications et d'ornements rhétoriques. L'Anonyme s'est nettement détaché du modèle de la X 8, dont il n'imite pas le caractère dramatique (discours direct) et l'éloquence : il ne s'agit pas du tout ici d'héroïser

¹³ *Seleuco* 30 : « Comme le médecin disait ces mots, le jeune homme se mit à pleurer à chaudes larmes sans pouvoir aucunement se retenir, et mêlant sanglots et soupirs il suppliait le médecin de le laisser mourir dans le tranquillité, sans nouveaux tourments, et finir le cours de sa misérable existence. »

14 *Déc.* X 8, 32-33 : « Lorsque Titus entendit Gisippe lui parler ainsi, [...] [t]out en pleurant, à grand peine lui répondit-il : '[...] A Dieu ne plaise que jamais je reçoive de toi pour épouse celle qu'il t'a donnée à toi parce que tu étais plus digne.' »

¹⁵ *Seleuco* 31-32 : « Le médecin le blâma durement pour cela, en lui démontrant quelle douleur sa mort causerait à son père très affligé, et le désagrément qui en résulterait pour les peuples de tout son royaume, lesquels avaient grand espoir dans ses capacités de bien gouvernement et d'assurer une heureuse paix. Le sage médecin lui démontra également qu'il n'avait aucune raison de désirer la mort à cause de cela, surtout parce qu'il y avait à son avis une solution, et qu'il devait garder espoir et lui faire confiance. »

Antiochos luttant contre sa propre passion au péril de sa vie. Au contraire, la perspective romanesque et élégiaque développée dans la première partie de la nouvelle, est brusquement relativisée par les paroles du médecin, empreintes du relatif détachement conféré par une connaissance à la fois théorique et empirique de l'homme. Dans cet échange, Filippo incarne un modèle d'éducateur clairvoyant, qui tout en reconnaissant les spécificités du jeune homme, rappelle Antiochos à ses responsabilités envers son père (sur le plan privé de la famille) et envers le royaume (sur le plan public de la famille). La tenue rhétorique de la première réplique du médecin (« Io mi credeva... ») est particulièrement significative dans cette perspective : elle contribue à exalter ce personnage incarnant la clairvoyance, l'habileté et une sagesse pratique. En outre, du point de vue de la représentation de l'amour, il est remarquable que Filippo ne condamne pas (malgré son caractère incestueux) l'amour d'Antiochos, qui dépend d'une disposition universelle (« Né son sì inhumano che io non cognosca la giovenile età essere sottoposta agli accidenti d'amore, né essere in nostra podestà chi noi amiamo »), mais seulement ses propos de suicide, c'est-à-dire son enfermement dans une subjectivité égoïste.

Le « dialogue » entre le malade et le médecin coupe net le vent d'élégie qui souffle sur le premier moment de la nouvelle. C'est véritablement la charnière, qui ouvre à ce titre un second moment que la prédominance du discours direct singularise. Dans les œuvres de Boccace, l'amour inspire des discours pathétiques, qui donnent véritablement une existence à la passion des amants. L'*Elegia di Madonna Fiammetta*, qui se présente comme la transcription des lamentations de l'amoureuse délaissée, représente le cas extrême de cette tendance. Fiammetta incarne l'illusion à laquelle on ne veut pas renoncer¹⁶ : par la parole qui est la chair et les os du livre, elle préserve artificiellement l'actualité de son histoire d'amour avec Pamphilo. Au contraire, la voix d'Antiochos est confiée au discours indirect : c'est un écho qui nous parvient, manifestant l'incapacité de l'amoureux à participer à la vie du monde. Que le médecin — et non l'amant — entame un bref discours sur les lois impérieuses de l'amour (§ 28) est révélateur du retrait du monde d'Antiochos.

1.2. Le second moment : renouvellement de la tradition médiévale

¹⁶ J. BARTUSCHAT, « Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », in Arzanà. *Cahiers de littérature médiévale italienne*, VI, 2001, p. 71-103.

Si la nouvelle de l'Anonyme explore la *psyché* de l'amant, dont elle affronte les mouvements à travers des *topoi* littéraires parmi les plus répandus dans les traditions latine et romane (avec une influence évidente du *Décameron*), l'amant n'est pas du tout magnifié, et la passion en elle-même ne demeure pas longtemps le centre du récit : avec l'intervention du médecin Filippo, la perspective élégiaque vole en éclats, l'*eros* cesse d'être représenté comme l'expérience la plus importante de l'existence : il est intégré dans le champ beaucoup plus vaste et varié de l'existence humaine. Le *Seleuco* ne se situe donc pas dans la ligne de la littérature *de amore* : il relativise sa représentation traditionnelle de la passion, dépasse son idéologie de l'amour avec l'entrée en scène de personnages incarnant de véritables idéaux humains. Cette typologie n'est pas sans rappeler certains dialogues « anti-élégiaques » des XIV^e-XV^e siècles, mettant en scène un malade d'amour : le discours de l'ami consolateur extrait le héros élégiaque de l'impasse sentimentale où il se trouve, car l'interlocuteur considère la situation amoureuse à travers des prismes qui ne sont pas ceux de l'élégie¹⁷.

Formant contraste avec le « silence » d'Antiochos, le style direct du dialogue entre le médecin et le roi (§ 34-41) est à peine interrompu par quelques didascalies. Outre le fait qu'il témoigne de l'intérêt de l'Anonyme pour les réactions affectives et les sentiments qui les soutiennent (la veine sentimentale est souterraine mais pas absente), le style direct dévoile progressivement les coulisses de ce que l'on pourrait nommer une *beffa* réformée.

C'est à la ruse du médecin que nous faisons référence. Après la scène du diagnostique, celui-ci annonce au roi que sa propre femme est aimée d'Antiochos : le jeune homme est condamné car le médecin ne saurait se séparer de son épouse. En parlant de cette manière, le médecin induit Séleucos à le convaincre de céder sa femme à Antiochos — et Filippo n'a qu'à renvoyer le roi à ses propres arguments. Le stratagème peut être interprété à travers les schèmes des *beffe* de la tradition de la nouvelle vernaculaire, « où un personnage victime est amené par la ruse dans une situation où il se retrouve 'coincé' par un [...] *beffator[e]* qui

¹⁷ S. CRACÒLICI, « 'Remedia amoris sive elegiae' : appunti sul dialogo antierotico del Quattrocento », in *Il Sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti (dir.), Rome, Bulzoni, 2001, p. 23-35.

tir[e] de l'opération plaisir et/ou profit »¹⁸. Il s'agit alors d'un type bien particulier de *beffa*, présentant des variations assez considérables par rapport à la tradition. Ainsi remarque-t-on que l'effet comique n'est pas recherché — avec peut-être une intention de l'auteur de rehausser la dignité littéraire de la *beffa*.

Par ailleurs, si la *beffa* ne se réalise pas sans plaisir, celui-ci est fonction du profit dont les personnages sont gratifiés :

Quanto più diceva il re e quante più ragioni assegnava, tanto era più grato al medico quelle udire, però che contro a sé proprio le ragioni verissime allegava.¹⁹

Loin d'être simplement personnel, le profit semble plutôt universel voire absolu. Par ailleurs, remarquons qu'au passage, le *beffato* risque fort d'être diminué. L'Anonyme se livre alors à une opération assez délicate (et en fin de compte plutôt réussie) pour que l'héroïsme de Séleucos ne soit pas sapé : la *beffa* est exploitée comme une occasion d'explorer les mouvements psychologiques présidant au geste du roi (le don de Stratonice à Antiochos). Celui-ci enquête succinctement sur la conscience et les intentions de son fils et de sa femme :

Il re, sentendo questo, divenne tutto stupido e volle sentire dal medico per che modo la notitia di questo aveva avuto ; e sentendo la reina niente saperne e il giovane, per vergogna e riverenza del padre, prima aver voluto morire che palesare la disonesta fiamma, mosso da compassione e non potendo alle sue proprie ragioni assegnate al medico contradire, diliberò con perfetto consiglio e per conservation del figliuolo, lasciar la sua donna.²⁰

¹⁸ M. PLAISANCE, « La structure de la *beffa* dans les *Cene* d'Anton Francesco Grazzini », in *Chroniques italiennes*, XXVIII, 1991.

¹⁹ *Seleuco* 39 : « Plus le roi parlait et avançait des raisons, plus le médecin était heureux de les entendre, car ces raisons très vraies le roi les alléguait contre lui-même. »

²⁰ *Seleuco* 42 : « En entendant cela, le roi fut tout étonné et voulut que le médecin lui raconte comment il avait su cette nouvelle ; en apprenant que la reine ne savait rien et que le jeune homme, par honte et déférence envers son père, avait voulu mourir plutôt que de déclarer une flamme déloyale, ému et ne pouvant pas contredire les raisons qu'il avait lui-même avancées face au médecin, il décida, sagement et pour préserver son fils, de se séparer de sa femme. »

Ces aspects psychologiques (l'effort du souverain pour avoir une vision complète de la situation afin de la juger, et la volonté de l'Anonyme de clarifier les motifs du geste de Séleucos) sont tout à fait inédits dans la tradition de l'histoire d'Antiochos²¹. Tout aussi absente des sources : l'idée que la vertu des coupables incite à la clémence²².

Du point de vue de l'idéologie, le second moment de la nouvelle se présente comme englobant et dépassant le premier. Les valeurs impliquées par le « roman d'amour » sont relativisées par la célébration, dans la deuxième partie, de l'amour paternel, mais aussi de l'intelligence rationnelle, qui se manifeste dans le jugement clairvoyant du roi, et dans l'adresse du médecin à manipuler et à convaincre. A travers l'exploration des aspects psychologiques générés en chaque personnage par les situations extrêmes de la diégèse, ce sont deux attitudes face au réel, et deux âges de la vie (l'adolescence et l'âge adulte), qui sont opposés.

Il y a dans ce dépassement un écho formel de la macro-architecture du diptyque. Un écho plus profondément structurel aussi, puisqu'à l'intérieur du *Seleuco* également, une morale de l'action vient se substituer à l'expérience de la passion — « *passion* d'amore » (§ 24), avec ses deux sens intimement unis : la souffrance, et le mouvement de l'âme subi passivement (*patior*).

2. La nouvelle au service de la société

²¹ Dans les sources, la succession de la découverte et du « don » de Stratonice est plutôt automatique. PLUTARQUE, *Vie de Démétrios*, cit., 38, 9-10 « Séleucos prononça ces mots avec tant d'émotion et en versant des larmes si abondantes qu'Erasistrate lui prit la main en disant : 'étant père, mari et roi, tu es, du même coup, le meilleur médecin pour ta maison.' Là-dessus, Séleucos, réunissant une assemblée générale, déclara son intention et sa volonté de proclamer Antiochos roi et Stratonice reine de tous les hauts pays, en les mariant ensemble. » ; APPIEN, *Histoire romaine*, XI, cit., LXI : « Quand il vit les dispositions du roi, qui laissaient entrevoir une réalité et non une feinte, Erasistrate dévoila la passion d'Antiochos et expliqua comment il l'avait découverte, bien qu'elle fût cachée. Séleucos, ravi, eut bien du mal à convaincre son fils, bien du mal à convaincre ensuite sa femme. »

²² On a vu cette idée à l'œuvre dans la *Déc.* X 8.

2.1. L'exaltation de la famille

Le *Seleuco* se présente comme un dépassement de la tradition de la littérature *de amore*, dont le second moment offre une sorte de palinodie. Le récit met à distance le « roman d'amour » et relativise ses valeurs, dans un mouvement qui rappelle les nouvelles centrales de la dixième journée du *Décameron*, « dans laquelle, sous le gouvernement de Panfilo, on devise de ceux qui ont agi en amour ou en autre matière avec libéralité ou magnificence ». On peut en effet rapprocher le don de Stratonice à Antiochos des gestes généreux des protagonistes des nouvelles X 4-6. Gentile de Carisenti rend à son époux légitime la dame qu'il aime et sauve de la mort (X 4) ; Messer Ansaldo renonce à Madonna Dianora, dont il a contractuellement gagné la possession, lorsqu'il apprend que la dame est contrainte par son mari à tenir la parole qu'elle lui a imprudemment donnée (X 5) ; Charles d'Anjou se libère de sa passion sénile pour une des jeunes filles de l'exilé Neri degli Uberti en la mariant, ainsi que sa sœur, à des chevaliers bien assortis à ces jeunes femmes (X 6). Chacun de ces personnages renonce à l'objet de son désir au nom de valeurs plus élevées. Et comme l'a observé M. Picone, chacun contribue ainsi à préserver l'institution sociale du mariage²³ — en donnant sa femme pour sauvegarder son fils, Séleucos préserve la famille, ce qui revient au même puisque la fin du mariage est la procréation. Dans le *crescendo* de générosité qui caractérise la dixième journée, les devisants de Boccace soulignent l'héroïsme des personnages :

Che adunque qui, benigne donne, direte ? estimerete l'aver donato un re lo scettro e la corona, e uno abate senza suo costo avere riconciliato un malfattore al Papa, o un vecchio porgere la sua gola al coltello del nimico, essere stato da aguagliare al fatto di messer Gentile ? Il quale giovane e ardente, e giusto titolo parendogli avere in ciò che la tracutaggine altrui aveva gittato via e egli per la sua buona fortuna aveva ricolto, non solo temperò onestamente il suo fuoco, ma liberalmente quello che egli soleva con tutto il pensier disiderare e cercare di rubare, avendolo, restituì. Per certo niuna delle già dette a questa mi par simigliante.

Che direm qui, amorevoli donne ? preporremo la quasi morta donna e il già rattiepidito amore per la spossata speranza a questa liberalità di messer Ansaldo, più ferventement che mai amando ancora e quasi da più speranza acceso e nelle sue mani tenente la preda tanto seguita ? Sciocca cosa mi parrebbe a dover credere che quella liberalità a questa comparar si potesse.

²³ M. PICONE, « L'exemplum sublime de Griselda », in ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, Ravenna, Longo, 2008, p. 335-360, p. 340-344.

Saranno forse di quei che diranno piccola cosa essere a un re l'aver maritate duo giovinette, e io il consentirò ; ma molto grande e grandissima la dirò, se diremo un re innamorato questo abbia fatto, colei maritando cui egli amava senza aver preso o pigliare del suo amore né fronda o fiore o frutto. Così adunque il magnifico re operò, il nobile cavaliere altamente premiando, l'amate giovinette laudevolemente onorando e se medesimo fortemente vincendo.²⁴

Dans le *Seleuco*, l'Anonyme insiste moins sur le triomphe de la vertu que sur le profit personnel (le bonheur et la satisfaction) que le roi magnanime tire de son geste :

[...] fatto il divortio, con belle e humane parole e con lieta faccia [Seleuco] la diede per moglie al giovane figliuolo, comandando e a llui e a llei che voleva che così fusse. Non si potrebbe dire quanto la conveniente medicina incontente giovò : il giovane, posto prima quasi in extrema disperatione, subito, comanche intese di buona volontà del padre essere fatto contento di sua desideratissima gioia, prese tal conforto che in pochi giorni si riebbe tutto. E, ricevuta la sua Stratonica per moglie, [Antioco] visse con lei in sommo gaudio e letitia e di lei prestamente ebbe figliuoli. Il padre ancora, vedendo il figliuolo essere scampato di sì pericolosa infermità e, subseguente mente, vedendo i piccioli nipoti certissima successione della sua progenie, visse contentissimo e di bonissima volontà, lodando ogni dì più il partito

²⁴ *Déc.* X 4, 47-48 : « Que direz-vous de cela, mes bonnes amies ? Estimerez-vous le fait qu'un roi ait donné sa couronne et son sceptre, ou qu'un abbé, sans qu'il lui en coûtât, ait réconcilié un brigand avec le pape, ou qu'un vieillard ait offert sa gorge au coup de son ennemi, estimerez-vous, dis-je, que toutes ces actions puissent égaler ce que fit messire Gentile ? Jeune et ardent, alors qu'il lui semblait avoir acquis plein droit de posséder la personne que la négligence d'autrui avait abandonnée et que lui par chance avait recueillie, non seulement il modéra honnêtement sa flamme, mais en toute libéralité ce qu'il désirait de toutes ses forces et cherchait à dérober à la fin il restitua. Certes, aucune des grandes actions déjà racontées ne me semble l'égaliser. » ; 5, 26 : « Que dirons-nous donc, amoureuses amies ? Allons-nous placer la dame à demi morte et l'amour déjà attiédi par la lassitude de l'espoir avant la libéralité de messire Ansaldo, alors qu'il aimait plus passionnément que jamais, brûlant d'une nouvelle espérance et qu'il tenait en son pouvoir la proie tant désirée ? Il serait absurde, me semble-t-il, de croire que le précédent exemple de libéralité soit comparable à ce dernier. » ; 6, 36 : « Certains diront peut-être que c'était peu de chose pour un roi de marier deux jeunes filles, et j'en conviens ; mais je répliquerai que c'était une grande et belle action, dans la mesure où elle était accomplie par un roi amoureux, en mariant celle qu'il aimait, sans avoir cueilli de cet amour ni feuille, ni fleur, ni fruit. Ainsi donc sut agir ce roi magnifique, récompensant hautement le noble chevalier, comblant d'honneurs les jeunes filles aimées et restant victorieux de lui-même. »

per lui preso e rendendo continue gratie al medico valente e saggio che con prudentissima sagacità partorito avea tanto fruttifero effecto.²⁵

Ce tableau de prospérité domestique marque un apaisement parfait des tensions. Le désir jusque là destructeur est inscrit dans la logique communautaire de la construction de la cité. Il fructifie dans le cadre du mariage, où l'amour peut se réaliser « honnêtement » en acquérant une valeur pratique.

Revenant à l'épilogue de la nouvelle, on s'étonne de constater, de la part d'un auteur dont l'intérêt pour la *psyché* des personnages est ailleurs manifeste, de l'effacement total des aspects psychologiques (la question des réticences des nouveaux époux n'est pas évoquée, la joie du père est sans nuances, ...)²⁶. Nous pensons que cette absence est proportionnelle au

²⁵ *Seleuco* 43-44 : « [...] une fois le divorce prononcé, dans un discours beau et humain prononcé le visage serein, [Séleucos] la donna pour femme à son jeune fils, en expliquant à eux deux que tel était son désir. On ne pourrait pas exprimer avec quelle promptitude opéra un médicament si indiqué : alors qu'il était presque aux confins du désespoir, immédiatement, à peine lui eut-on dit que son père satisferait de bonne grâce son immense désir, le jeune homme se sentit si réconforté qu'il guérit en quelques jours. Et ayant reçu sa Stratonica comme femme, [Antiochos] vécut avec elle dans la plus grande joie et le plus grand bonheur, et très vite, il eut d'elle des enfants. En voyant que son fils avait échappé à une maladie si dangereuse, et aussi que ses petits-enfants assuraient sa descendance, le père vécut très heureux et en paix, en louant chaque jour la décision qu'il avait prise et en remerciant constamment le médecin, compétent et sage, dont le discernement et la sagacité avaient produit un résultat si fructueux. »

²⁶ Sous ce rapport, l'Anonyme ne se situe ni dans la lignée d'Appien, qui fait allusion aux réticences du fils et de l'épouse (*Histoire romaine*, XI, cit., LXI : « Séleucos, ravi, eut bien du mal à convaincre son fils, bien du mal à convaincre ensuite sa femme. »), ni dans la lignée vernaculaire d'un Pétrarque. Dans le *Triomphe de l'amour* II v. 94-129, François soulignait au contraire avec délicatesse les nuances de la psychologie des personnages. Au sujet d'Antiochos, le poète dit « l'vidi ir a man manca un fuor di strada, / a guisa di chi brami e trovi cosa / onde poi *vergognoso e lieto vada*. » (v. 94-96 : « J'aperçus alors vers la gauche, en dehors du chemin, quelqu'un qui semblait avoir cherché et trouvé une solution dont il était à la fois honteux et satisfait. ») et pareillement au sujet de Stratonice : « [...] ch'ella stessa *lieta e vergognosa* / pareva del cambio » (v. 99-100 : « [...] celle-ci paraissait, comme lui, honteuse et satisfaite / de cet échange. » Nous citons PETRARQUE, *Canzones, Triomphe et Poésies diverses*, cit., p. 164). Cette veine psychologique et sentimentale nous semble d'ascendance dantesque : dans *Pg.* I v. 78-81, Dante évoque une histoire quelque peu semblable : à savoir, le don de Marcia à l'orateur Hortensius par Caton d'Utique ; il insiste sur les prières cordiales qu'à la mort d'Hortensius, Marcia aurait adressées à son mari bien aimé afin qu'il l'épouse à nouveau (la source est le livre II de la *Pharsale* de Lucain) : « son del cerchio ove son gli occhi casti / di Marzia tua, che'n vista ancor ti priega, / o santo petto, che per tua le tegni » (« je suis du cercle où sont les yeux chastes / de ta Martia, qui te regarde encore et te prie, / sainte poitrine, de la tenir pour tienne » : nous citons DANTE, *Divine Comédie*, présentation, traduction et notes de J. Risset, Paris, Flammarion, 2005 (1992).

pois sur le récit d'une idéologie sociale de la famille et de la paternité. Le *Seleuco* reflète en effet le contexte culturel de la promotion de la famille par l'humanisme civique dans les premières décennies du siècle : un pont idéal est créé entre la nouvelle et la vaste littérature *de familia* qui au XV^e siècle diffuse une nouvelle conception de la famille née surtout avec Colucci Salutati — il s'agit des dialogues et traités sur la famille, le mariage, l'éducation des enfants, le parfait citoyen, sans compter les *ricordanze*, les polémiques autour du mariage ni ses divers éloges.

Le début de la nouvelle et l'épilogue ont tout de célébrations narratives du mariage. Lisons le tableau de félicité conjugale qui ouvre le récit :

[...] e rimaso Seleuco [...] senza donna, stimolato e confortato dagli amici, tolse un'altra moglie, [...] chiamata per nome Stratonica, la quale con grandissima festa celebrate le nozze, se ne menò ad casa, vivendo con lei in grandissimo contentamento.²⁷

La tradition vernaculaire est ici bien présente, dans le motif du veuf incité par ses amis à se remarier, et — c'est ce qui importe pour notre propos — dans la représentation du mariage et de l'arrivée de la nouvelle épouse dans la maison du mari comme un moment de fête et de joie intense partagées par la communauté²⁸. Aux deux extrémités du récit, donc, une célébration du mariage et du bonheur de la famille : ces passages sont tout à fait inédits dans la tradition de l'histoire d'Antiochos. N'oublions pas non plus que le récit commence par une généalogie des personnages, et que cette reconstitution comporte plusieurs erreurs (voir *supra*) :

Dovete adunque sapere che intra' successori d'Alexandro Magno fu di grandissima potentia e auctorità uno barone, chiamato Seleuco, il quale fu re di Siria. Questo, essendo giovane, prese per moglie una figliuola di Ptholomeo re d'Egipto, chiamata per nome Cleopatra, della quale in brieve tempo ebbe uno figliuolo chiamato Antiocho e più figliuole fenmine [...]. Advenne che, essendo già Antiocho d'età d'anni quattordici, Cleopatra sua madre per infermità

²⁷ *Ibid.* 10 : « [...] et comme Séleucos [...] n'avait plus de femme, poussé et soutenu par ses amis, il en prit une autre [...] qui s'appelait Stratonica, et après avoir célébré les noces avec de grandes réjouissances, il la ramena dans sa maison et vécut très heureux avec elle. »

²⁸ Nous relayons les exemples relevés par N. Marcelli (« La Nouvelle », cit., p. 151-152) : *Déc.* II 10, 7 ; V 4, 49 ; V 1, 63 ; V 5, 40 ; X 7, 48 ; SERMINI, *Novelle* VIII.

sopravenuta morì ; e rimaso Seleuco suo padre senza donna, [...] tolse un'altra moglie, figliuola d'Antipatro re di Macedonia [...].²⁹

Cet *incipit* dans lequel l'auteur, bien que sans disposer des connaissances historiques nécessaires, tente de retracer précisément la généalogie des personnages principaux, ne témoigne-t-il pas du prestige de la notion de lignée familiale ?³⁰ Comme la littérature théorique *de familia* traitant de l'utilité et parfois des plaisirs du mariage, et où se manifeste la capacité de l'humanisme florentin à s'approprier la sensibilité marchande, le *Seleuco* présente la paternité comme une des plus hautes valeurs sociales au sein de l'éthique laïque du citoyen. A titre d'exemple, nous citons un passage de la *Vita civile* :

[...] seguita a dire de' figliuoli, ne' quali si stima fructo così copioso et grande che niuna altra cosa magiormente si disidera da' mortali et, questi tolti, sarebe disiuncto et scemo ogni amore di matrimonio, né in alcuno modo riputato utile [...].³¹

C'est à la fin des années 1430³² que Matteo Palmieri écrit ce dialogue, qui est donc contemporain de la conception du diptyque par Bruni, et certainement guère éloigné chronologiquement de la rédaction du *Seleuco* par l'Anonyme. Une précision méthodologique

²⁹ *Seleuco* 9-10 : « Donc, vous devez savoir que, parmi les successeurs d'Alexandre le Grand, il y eut un baron doté de beaucoup de puissance et d'autorité, qui s'appelait Séleucos et qui fut roi de Syrie. Dans sa jeunesse, celui-ci prit pour femme une fille de Ptolémée, roi d'Égypte, qui s'appelait Cléopâtre et qui lui donna rapidement un fils, appelé Antiochos, et plusieurs filles [...]. Il advint que, lorsqu'Antiochos avait déjà quatorze ans, sa mère Cléopâtre mourut après être tombée malade ; et comme son père Séleucos n'avait plus de femme, [...] il en prit une autre, qui était la fille d'Antipatre, roi de Macédoine [...]. »

³⁰ L'intention de promouvoir la procréation a d'ailleurs pour corollaire l'effacement de l'histoire plutôt sanglante des descendants de Séleucos Ier Nicator : Antiochos Ier Sôter (celui de la nouvelle) tua son propre fils aîné ; Laodicé I^{er} assura le trône à son fils, Séleucos II Kallinikos (petit fils d'Antiochos Ier), en faisant assassiner la seconde femme d'Antiochos, Bérénice, et le fils qu'elle avait eu de lui ; enfin, Antiochos Hiérax, s'opposa militairement à son frère Séleucos II. Boccace met les deux derniers crimes au titre des forfaits des puissants, châtiés par la justice divine, en les racontant dans le *De casibus virorum illustrium* (V 1).

³¹ M. PALMIERI, *Vita civile*, G. Belloni (éd.), Florence, Sansoni, 1982, p. 160 (IV 53) : « [...] il faut maintenant que je parle des enfants, lesquels représentent un fruit tellement grand et abondant qu'ils sont la chose que l'on exige le plus fortement des mortels et, sans enfant, tout amour marital serait désuni et incomplet, et personne ne l'estimerait utile [...]. »

³² G. BELLONI, « Intorno alla datazione della *Vita civile* di Matteo Palmieri », in *Studi e problemi di critica testuale*, XVI, 1978, p. 49-62.

s'impose. A savoir : nous ne proposons pas la *Vita civile* comme source du *Seleuco*, mais pensons plutôt que la nouvelle reflète, au croisement de l'humanisme et de la mentalité marchande, une certaine idéologie florentine dont le dialogue de Palmieri donne une bonne idée.

La nouvelle articule l'exaltation de la famille avec une représentation traditionnelle de la passion, et cette articulation correspond à un éloge de la maturité comme humanité plus épanouie et mieux réalisée. Au sein du triangle formé par Stratonice, Séleucos et Antiochos, les deux derniers personnages sont confrontés au conflit de la *storgê* et de l'*eros*³³. Il semble que tout soit alors question d'âge, puisque là où le fils vertueux est vaincu par le désir, le père triomphe (l'épilogue illustre généreusement — on l'a vu — les effets bénéfiques de ce triomphe). Sauver Antiochos nécessite de reconnaître la nature des jeunes gens et celle de la passion. Les choses se passent comme si Filippo et Séleucos tiraient la leçon de la quatrième journée du *Décameron* : sachant que la passion juvénile, contrariée, peut être mortelle, on ne peut ni l'ignorer ni la tolérer telle quelle, il faut donc l'inscrire dans la société à travers le mariage : l'*eros* est rendu utile à la construction de la communauté.

Cette instrumentalisation de l'*eros* à des fins domestiques ou sociales s'inscrit dans le cadre plus vaste de la réhabilitation par la culture humaniste des perturbations de l'âme, qui dépend à son tour de la valorisation de la vie active³⁴. De ce point de vue, l'humanisme du premier XV^e siècle s'éloigne de l'idéal philosophique pétrarquien, qui était celui du retrait du monde. Certes, Coluccio Salutati a laissé inachevé le *De Vita Associativa et Operativa* (sa réplique au *De Vita Solitaria* de Pétrarque)³⁵, mais il défend nettement la supériorité de la vie active dans sa correspondance. Les présupposés fondamentaux de cette réévaluation de la vie active mettent en crise les idéaux d'ataraxie et d'apathie typiques du stoïcisme médiéval, qui

³³ M. Picone mobilise ces notions grecques, désignant respectivement l'amour entre membres d'une famille, impliquant les liens du sang, et l'amour-désir, dans son étude de la *Déc.* X 8 (« L'amoroso sangue : la quarta giornata », in *Introduzione al Decameron. Lectura Boccacii Turicensis*, M. Picone et M. Mesirca (dir.), Florence, Franco Cesati, 2004, p. 115-139, p. 119-128).

³⁴ H. BARON, *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, 1988 : voir en particulier p. 24-42, p. 134-288.

³⁵ Selon H. Baron (*Ibid.*, p. 135), si Salutati n'a pas achevé cet ouvrage (et a au contraire écrit le *De Saeculo et Religione*), c'est « probablement parce que la préférence religieuse pour la vie contemplative et l'identification traditionnelle de la contemplation religieuse avec les orientations philosophiques du stoïcisme médiéval pesaient toujours d'un poids important. » (« [p]resumably because the religious preference for contemplation and the traditional identification of religious contemplation with the philosophical views of medieval Stoicism still carried much weight [...] »).

ne tiennent pas compte des nécessités de l'activité politique. C'est dans ce contexte que Salutati ouvre notamment la voie d'une réévaluation des motivations émotionnelles de l'action. Par exemple, concernant la colère : Pétrarque la condamnait comme un obstacle au libre-arbitre ; Salutati oppose à cet idéal stoïcien de sagesse l'idée aristotélicienne qu'un mouvement de colère, s'il intervient à propos, est naturel et défendable. Dans l'*Isagogicon*, Bruni défend l'idée que la colère est parfois nécessaire et témoigne de notre humanité. Et dans l'éloge funèbre du chancelier, Le Pogge soutient l'idée que la capacité de se mettre en colère est un trait distinctif de l'homme sage : au contraire, « une sévère, intransigeante maîtrise des émotions [...] dénote une personne mutilée et obtuse, révèle un esprit lent et intellectuellement faible, voire une dissimulation ou une prétention. [...] [L'explosion d']une passion qui ne blesse personne ne doit pas être incriminée, mais recommandée, car elle réveille l'esprit et le rend généralement plus perspicace. »³⁶

Les forces psychologiques à l'origine de l'action ne sont pas considérées simplement dans leur essence (de perturbations de l'âme), mais aussi à travers leurs effets dans la vie et la communication. Il en va de même de la passion juvénile dans le *Seleuco* : sa valeur ne se mesure pas simplement sur le plan de la morale, mais surtout dans le domaine de l'utilité sociale en vue de laquelle l'amour d'Antiochos pour Stratonice est instrumentalisé. C'est à cette aune que la *storgê* est évaluée, et que l'amour paternel soudant la famille est présenté comme supérieur à l'*eros* de l'adolescent.

Par ailleurs, ce que dit la *Vita civile* des adolescents et des hommes mûrs, ainsi que des relations souhaitables (de nature exclusivement pédagogique) entre leurs générations, constitue une glose et un présupposé tout à fait en accord avec la représentation des âges de la vie dans la nouvelle :

Qui [= nell'adolescenza] si comincia a conoscere lo ingegno et natura sua [= del giovane], le quali prima erano in lui incerte [...]. Qui cominciono i giovani a gustare i dilette del mondo et quegli seguire secondo i desiderii appetiscono.

³⁶ *Ibid.*, p. 150-151 : « a rigid, uncompromising control of emotion [...] is the sign of someone 'mutilated and dull' ('trunci potius ac stipitis'), evidence of a 'slow and stupid mind' (*tarditatis mentis ac stupiditatis*), if not of slyness and pretense. [...] a passion 'which does not harm anyone is not to be approached but recommended. For it rouses the mind and usually makes it more perspicacious'. » Concernant la réévaluation de la colère, voir p. 142-157.

[...] l'età giovanile, per se stessa ignorante et debole, ha bisogno d'essere ordinata e recta dalla prudentia de' vecchi. [...] più che niuna altra questa età richiede porre fine alla libidine e dilecti carnali [...]. A' vecchi s'appartiene [...] a' giovani, agli amici, et maximamente alla republica quanto più possono colla loro prudentia et consiglio giovare [...].³⁷

Au sujet de la luxure chez les hommes mûrs, Palmieri évoque « la intemperantia de' giovani »³⁸. Intempérance et tendance naturelle à vivre selon ses désirs caractérisent donc le jeune, et plus précisément l'adolescent. L'Anonyme précise qu'Antiochos a quatorze ans à la mort de sa mère (l'âge de l'entrée dans l'adolescence³⁹), dix-huit lorsqu'il s'éprend de Stratonice : à cet âge, son caractère s'est affirmé, il est devenu « très avisé et magnanime » (§ 12). Les indications concernant l'âge du jeune homme, tout à fait inédites, pourraient bien indiquer comme toile de fond la littérature sur l'éducation et sur la famille.

De tout ce qui précède, il apparaît que l'Anonyme, admirateur présumé de Leonardo Bruni dont il reprend le projet littéraire, a voulu inscrire sa nouvelle dans le sillage idéologique de l'humanisme civique florentin dont le chancelier est une des figures majeures⁴⁰. A ce titre, la nouvelle pourrait partager la visée pratique commune à de nombreuses célébrations du mariage et de la famille au XV^e siècle : à savoir, il y aurait (notamment) à l'origine du *Seleuco* une volonté civique de contribuer à remédier à la crise démographique⁴¹. Une des leçons que

³⁷ M. PALMIERI, *Vita civile*, cit., p. 34 (I 102-103), p. 98 (II 185-187) : « A cet âge [= dans l'adolescence], on commence à connaître son tempérament et sa nature [= du jeune], qui auparavant demeuraient indéfinis [...]. A cette époque, les jeunes commencent à goûter aux plaisirs du monde et ils veulent les poursuivre, guidés par leurs désirs. » ; « [...] la jeunesse, intrinsèquement ignorante et faible, a besoin que la sagesse des anciens la discipline et la guide [...] plus que tous les autres, cet âge nécessite que l'on mette un terme au désir sexuel et aux plaisirs charnels [...]. Il incombe aux anciens [...] de se rendre le plus utile possible aux jeunes, aux amis et surtout à la république, en mettant leur prudence et leur expérience à leur service. »

³⁸ *Ibid.*, p. 98 (II 189). « Puossi adunque dire temperantia essere freno et misura degli appetiti. » (*Ibid.*, p. 77 ; II 89). (« On peut donc dire que la tempérance est ce qui freine et contient les appétits. »)

³⁹ D. LETT, « Ages de la vie », in *Dictionnaire du Moyen Age*, cit., 2002.

⁴⁰ Le *Seleuco* présente en outre des proximités idéologiques avec un texte ayant joui d'une fortune immense auprès des humanistes du premier XV^e siècle : le *De officiis* de Cicéron.

⁴¹ Voir F. FURLAN, « Pour une histoire de la famille et de l'amour à l'époque de l'Humanisme », in *Revue des études italiennes*, XXXVI, 1990, p. 89-104, p. 95-98.

l'on peut tirer du diptyque est d'ailleurs la nécessité de marier les jeunes gens en âge de l'être : c'est exactement la morale que Giovanni Garzoni, probablement dans les années 1460, tirait de la *Déc.* IV 1 ; on se rappelle aussi que c'est précisément en vue d'inciter Ugolini à un mariage point trop tardif que Neri Nerli instrumentaliserait la *Déc.* X 10 dans les premières années du XVI^e siècle⁴².

On peut se demander, toutefois, si la promotion de la famille que relaie la nouvelle de l'Anonyme reflète véritablement une idéologie civique : les enjeux de la prospérité familiale se manifestent-ils exclusivement dans le domaine domestique, ou bien débordent-ils ce cadre pour se lier à la prospérité de l'Etat ?

2.2. De la morale domestique à la morale politique ?

[...] l'individu a besoin de la famille pour sa réussite sociale, mais on ne nous dit pas vraiment si la société éprouve elle aussi un pareil besoin. Rien d'étonnant à cela : la société était conçue à l'époque comme agrégat ou ensemble de familles ; celles-ci, d'autre part, étaient d'autant plus puissantes — et donc capables d'étouffer des aspirations et des visions plus larges — que l'Etat était plus faible ou déstructuré, comme à Florence

écrit F. Furlan⁴³. Celui-ci nie l'existence d'une continuité entre sentiment de la famille et sentiment civique à Florence au XV^e siècle. Au titre des exceptions, il mentionne la Vie de Dante de Leonardo Bruni — précisément, le passage concernant le mariage du poète, où Bruni s'oppose à l'interprétation de Boccace qui mettait la vie de famille de Dante au rang des *impedimenta* à sa vocation poétique. Nous citons la partie conclusive, théorique, du passage :

L'huomo è animale civile, secondo piace a tutti i filosofi : la prima congiuntione, dalla quale multiplicata nasce la città, è marito e moglie ; né cosa può essere perfetta dove questo non sia, et solo questo amore è naturale, leggittimo et perfetto.⁴⁴

⁴² Voir p. 122-125.

⁴³ F. FURLAN, « Pour une histoire », cit., p. 96.

⁴⁴ *Vies de Dante et de Pétrarque* 11 : « L'homme est un animal civil, comme le veulent tous les philosophes. Le premier lien, dont la multiplication fait naître la cité, est celui qui unit mari et femme ; et rien ne peut être parfait,

Dans les mêmes années 1430, Matteo Palmieri soutient également la valeur civique de la famille comme base de l'Etat. Il l'évoque en conclusion de la partie consacrée aux enfants :

Utile cosa è aver generato figliuoli, cresciuto il popolo et dato cittadini alla patria, quando si prevede che eglino sieno accomodati a bene vivere, utili di fuori et drento la città et in elle guerre et paci atti alla commune salute. Dopo i figliuoli, si stimano et debbono essere utili i nipoti e qualunche altro nato di nostro sangue ; complendosi in questi prima tutta la casa ; poi, multiplicati et non attamente in una medesima casa ricevuti, si diffondono le schiatte, le consorterie et copiose famiglie, le quali, dando e ricevendo legittime noze, con parentadi et amore compehendono buona parte della città, onde poi per parentela coniuncti, caritativamente si sobvengono et fra loro medesimi conferiscono consigli, favori et aiuti, i quali nella vita recano attitudini, commodità et abundant fructi.⁴⁵

Ces textes mettent les conceptions antiques (le modèle des deux extraits, que Palmieri traduit assez scrupuleusement, est le *De officiis*⁴⁶) au service des nécessités actuelles de l'Etat, probablement au gré d'un constat social qui ne pouvait échapper aux auteurs : celui du dépeuplement de la Cité⁴⁷. Avec une visée probablement assez similaire, la nouvelle de

où ce lien ne se trouve, et seul cet amour est naturel, légitime et parfait. » (L. BRUNI ARETINO, *Histoire, éloquence et poésie à Florence*, cit., p. 876-877).

⁴⁵ M. PALMIERI, *Vita civile*, cit., p. 161 (IV 58-59) : « C'est chose utile que d'avoir généré des enfants, accru la population et donné des citoyens à la patrie, si on les éduque pour qu'il vivent vertueusement, soient utiles à l'intérieur et à l'extérieur de la Cité et, en temps de guerre comme de paix, qu'ils contribuent à la sauvegarde de tous. Après les enfants, on estime que les petits-enfants et tous les autres descendants de notre sang doivent être les plus utiles — et ils doivent l'être ; ceux-ci, ce sont d'abord toute la maisonnée, puis lorsqu'ils se sont multipliés et ne tiennent plus commodément dans une seule maison, se développent les lignées, les alliances et les familles nombreuses. S'unissant par des mariages, celles-ci embrassent une bonne partie de la ville par la parenté et l'amour, si bien que ceux qui sont unis par la parenté se secourent charitablement et échangent des conseils, des faveurs et des aides, ce qui donne des capacités, des commodités et des fruits abondants. »

⁴⁶ XVII 54-55 (cette référence correspond à cette édition : CICERON, *De Officiis (Les Devoirs)*, t. I, texte et traduction de M. TESTARD, Paris, Les Belles Lettres, 1965).

⁴⁷ Pour le passage cité de la Vie de Dante de Bruni, L. Pradelle mentionne une *lectio* attestée dans certains manuscrits (elle correspond au texte édité par H. Baron) et qui évite une répétition dans la dernière phrase : « solo questo amore è naturale, legittimo e permesso. » F. Furlan, qui se base sur cette variante, souligne qu'il y a peut-être ici une allusion à l'expansion de l'homosexualité visée par diverses mesures étatiques en tant que facteur désigné de la crise démographique (F. FURLAN, « Pour une histoire », cit., p. 95-98).

l'Anonyme reflète et relaie des exigences de la société envers le lecteur considéré comme citoyen. L'avantage que représente pour l'Etat la conservation d'Antiochos et sa paternité sont thématiques lorsque le médecin, puis le roi, soulignent les enjeux politiques de son salut :

[...] il medico il riprese fortemente, mostrandogli il dolore che per la sua morte seguirebbe all'afflittissimo padre e la molestia che ne prenderebbono i popoli di tutto il suo reame, i quali somma speranza avevano nelle sue virtù di perfetto governo e di felice riposo. (§ 31)

[...] io ti richieggo e priego [...] che tu voglia inducere l'animo tuo a conservarmi questo figliuolo come unica speranza mia e di tutto i reame [...].⁴⁸

Il s'agit véritablement d'un *leitmotiv*, dont une première occurrence se trouve dès le premier moment de la nouvelle — c'est alors le narrateur qui parle :

[...] necessità fu che in bara, dopo alquanti giorni, a casa riportato fusse *con grandissimo dispiacere e dolore di tutti i popoli sottoposti al padre, i quali somma fede e speranza nella virtù del giovane aveano, aspectando da llui perfetto governo dopo la vita del padre.*⁴⁹

S'agissant de la maison royale de Syrie, les enjeux privés, relevant de l'affection naturelle entre les membres de la famille, se doublent nécessairement d'enjeux publics, relatifs à la succession sur le trône et à la perpétuation de la dynastie, au gouvernement et à la paix à long terme. Il nous semble probable qu'au gré de la promotion de la famille qui façonne la nouvelle, l'Anonyme ait investi l'histoire des Séleucides de significations sociales et politiques inédites : la famille souveraine, dont les actions ont par définition une portée publique dans le royaume, en viendrait à signifier la famille citoyenne comme base de la république qu'est la cité-état⁵⁰.

⁴⁸ § 37 : « [...] je te demande et te prie [...] de persuader ton esprit afin de me conserver cet enfant qui est la seule espérance pour moi et pour tout le royaume. »

⁴⁹ § 17 : « [...] après plusieurs jours, il fut nécessaire de le ramener à la maison sur une civière, pour le plus grand désespoir et la plus grande douleur de tous les peuples soumis à son père, lesquels avaient grand espoir et grand foi dans les capacités du jeune homme, attendant de lui qu'il gouverne parfaitement après la mort de son père. »

⁵⁰ Il est bien connu que l'idéologie républicaine des auteurs florentins n'est pas tout de suite entamée par l'assujettissement de la « république » (c'est-à-dire de l'oligarchie) au régime personnel de Côme de Médicis : la

Comme on l'a vu précédemment, l'auteur anonyme du *Seleuco* exploite dans le récit-cadre les potentialités éducatives propres à la forme diptyque pensée par Leonardo Bruni. Quant à la nouvelle en langue vulgaire, nous sommes maintenant en mesure d'affirmer qu'en s'appropriant le projet du Chancelier, l'Anonyme voulut certainement s'inscrire dans le sillage de l'idéologie civique incarnée par ce dernier. S'il s'inspire de la finesse psychologique de Boccace, le *Seleuco* dénote aussi une volonté de renouveler la tradition vulgaire de la nouvelle sur le plan des contenus, qui se traduit par une forte accentuation de la dimension exemplaire. La construction bipartite du récit semble avoir une portée métalittéraire particulière relativement à l'histoire du genre : du point de vue des valeurs véhiculées et de l'idéologie de la littérature en acte dans le récit, cette nouvelle appelée à éduquer l'homme laïque et le citoyen, est manifestement conçue comme dépassant la tradition « élégiaque » de la nouvelle d'amour. Le *Seleuco* enrichit la tradition vernaculaire des apports de la culture humaniste contemporaine. D'une part, porteur et promoteur d'une idéologie civique de promotion de la famille, cette nouvelle s'inscrit dans le courant de l'humanisme vulgaire ; d'autre part, l'accent mis sur la mission éducative de la fiction, s'accomplissant à travers l'illustration de vertus préexistantes, témoigne d'une influence de la nouvelle humaniste latine (en amont il y a bien entendu Pétrarque) sur la conception même du genre.

B. Exemplarité et mémoire municipale : l'*Historiola amatoria* de Benedetto Colucci

Contrairement à la nouvelle de l'Anonyme, celle dont nous traiterons à présent ne se donne pas pour mission de véhiculer une idéologie civique. Notre étude de l'*Historiola amatoria* de Benedetto Colucci da Pistoia illustre un autre aspect des rapports que peuvent entretenir le genre de la nouvelle et la société municipale.

Cité du lys pouvait encore sembler la patrie de la *florentina libertas*, où Côme ne se désignait lui-même que comme *primus inter pares*.

L'inclusion dans une lettre de l'*Historiola amatoria*⁵¹ (désormais *Historiola*), de l'humaniste toscan Benedetto Colucci (Pistoia, 1438 – Bologne, 1506 ?), témoigne de la longévité du modèle épistolaire pétrarquien. En effet, cette nouvelle en latin date des dernières décennies du siècle. En 1939, l'éditeur de la nouvelle dédiée à Pierre de Médicis (Piero di Lorenzo), A. Frugoni, reprend la datation avancée en 1902 par A. Della Torre : la nouvelle aurait été composée vers 1479-1482⁵². Nous proposons une autre datation : selon nous, la dédicace, de quelques années antérieure à la proposition de Della Torre, remonte aux années 1475-1478. *In limine*, nous nous permettons une brève digression afin d'exposer nos motifs.

Un élément important pour dater la dédicace semble n'avoir pas été pris en considération par les deux chercheurs : à savoir, l'identité du *patruus* dont il est question dans ce texte préfaciel. Afin de ne laisser de côté aucune possibilité, balayons l'arbre généalogique des descendants de Côme l'Ancien. Parmi les *patrui* (oncles paternels, grands-oncles et frères des bisaïeux) de Pierre encore vivants dans les années 1470-1480, il y a premièrement le prélat Carlo, fils illégitime de Côme, né en 1428-1430 et qui vivra jusqu'en 1492 ; deuxièmement, Giovanni, fils illégitime de Pierre le Goutteux dont la biographie est peu connue, mais qui n'a probablement pas vécu avec les enfants de Lucrezia Tornabuoni ni ensuite dans l'entourage proche du Magnifique ; troisièmement, Julien de Médicis. L'hypothèse de Della Torre (1479-1482) exclut cette dernière possibilité, puisque la conjuration des Pazzi a lieu en 1478. Pourtant, Colucci fait clairement référence au frère cadet qui a partagé la jeunesse de Laurent et ses enthousiasmes littéraires, qui a étudié avec lui sous la férule de Gentile Becchi... et est bien vivant lorsque l'humaniste écrit, puisqu'il gouverne conjointement avec Laurent et que Pierre peut observer ce modèle chaque jour entre les murs du palais Médicis⁵³. Ni Carlo di Cosimo ni Giovanni di Piero ne sauraient être identifiés à ce « double » de Laurent.

⁵¹ A. Frugoni a publié la nouvelle dans le volume *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, Florence, Olschki, 1939, p. 61-68. On peut lire la brève note philologique concernant ce texte p. xiv-xvi. C'est cette édition, établie à partir des trois manuscrits (des XV^e-XVI^e siècles) connus de Frugoni, que nous suivons.

⁵² A. FRUGONI, *Scritti inediti*, cit., p. xv n. 2 ; A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florence, 1902, p. 709 : « [...] in questo tempo è forse da mettere la composizione della *Historia quedam amatoria ad petrum Medicen Laurentii filium* [...] » (« [...] on peut peut-être dater de cette période la composition de l'*Historiola* [...] »)

⁵³ p. 61-62 : « Assuesce, quaeso, Petre Medices, ab ineunte aetate haec munera hilari serenoque vultu suscipere, quae magnanimo patri tuo clementissimoque patruo usque a teneris annis iocundissima extiterunt. [...] illi [...] adolescentes doctorum hominum lucubrationes tanti fecerunt [...]. Quum vero haec laus nunc patri tuo et patruo ab optimis hominibus concessa sit, [...] tibi quoque enitendum est, ut tam felici hereditati tua respondeat virtus.

De ces recoupements on peut conclure que la dédicace a été composée à Florence, où Colucci enseignait la grammaire au *Studio* depuis 1473 ou 1474⁵⁴. Le *terminus ante quem* est assurément le 26 avril 1478, jour de l'assassinat de Julien. Le *terminus post quem* est 1475, année de l'engagement d'Ange Politien comme précepteur de Pierre⁵⁵ (de surcroît, on sait maintenant que Politien fut remplacé par Bernardo Michelozzi courant 1479⁵⁶ : *a fortiori* la dédicace est nécessairement antérieure à ce remaniement). Né en février 1472, le latiniste en herbe qu'était le fils aîné de Laurent était particulièrement jeune : il avait entre trois et six ans. Pour cette raison, on peut raisonnablement penser que la dédicace date plutôt des dernières années de la fourchette que nous indiquons.

Par ailleurs, la forme épistolaire montre aussi et surtout la versatilité du modèle pétrarquien : de lieu dévolu au commentaire du texte et à la réflexion métalittéraire, le péri-texte devient celui de l'hommage courtisan. On a déjà observé cette évolution à travers la préface de la traduction de la *Déc. X 1* de Bartolomeo Facio à Luis dez Puig — que l'on se

[...] Quibus ergo gradibus ad immortalitatem tendere debeas domestica docent exempla. Ad haec non solum de magno illo Cosma, de avo tuo, [...] memoratu digna audire potes ; verum etiam, quod maxime adolescentibus prodesse solet, maiestatem duorum clarissimorum virorum inter parietes quotidie vides. [...] Ceterum veluti haec duo aetatis nostrae fulgentissima sidera a Gentile vate nobilissimo [...] multum disciplinae bonarum artium susceperunt ; sic tibi ex coelo datus est Angelus [...]. Hoc enim felicitatis genus mihi ab immortali Deo reservatum est, ut qui lucubrationes meas patri et patruo to admodum adolescentibus dedicaverim, ac forte primus cum utroque monumentis et litteris luserim, nunc vero, illis in amplissima rei publicae dignitate florentibus, ipse iam senescens tecum quoque puero ludere valeam. » (« Habitue toi, je te prie, Pierre de Médicis, dès ta prime jeunesse à accepter avec un visage joyeux et serein ces présents que ton père magnanime et ton oncle très clément ont fort appréciés dès l'âge tendre. [...] très jeunes, ils estimèrent les élucubrations des savants [...]. Les meilleurs hommes ayant attribué cet éloge à ton père et à ton oncle, [...] tu dois toi aussi t'efforcer à ce que ta vertu corresponde à une si heureuse hérédité. [...] Quels pas tu dois suivre pour te rendre immortel, les exemples familiers te le montrent. Non seulement tu peux entendre des choses dignes d'être rappelées au sujet de Côme le Grand, ton aïeul [...] ; mais encore — ce qui est toujours bénéfique aux jeunes — tu vois tous les jours entre les murs de ta demeure la majesté de deux hommes illustres. Du reste, comme ces deux étoiles scintillantes de notre temps apprirent en grande partie les arts libéraux du noble poète Gentile [...], le ciel t'a donné un Ange [...]. Le Seigneur immortel m'a réservé ce type de bonheur : qu'après avoir consacré mes pensées à ton père et à ton oncle tout jeunes, et après avoir peut-être été le premier à badiner avec eux deux dans des ouvrages littéraires, aujourd'hui, alors qu'ils prospèrent dans les lourdes charges de la république, pour ma part, déjà vieillissant, je peux encore badiner aussi avec toi dans ton enfance. »)

⁵⁴ R. RISTORI, « Colucci, Benedetto (Benedetto di Coluccio) », in *DBI*, XXVII, 1982.

⁵⁵ E. BIGI, « Ambrogini, Angelo detto Poliziano », in *DBI*, II, 1960.

⁵⁶ P. MELI, « Medici, Piero de' », in *DBI*, LXXIII, 2009.

rappelle aussi le *carmen* dédicatoire de la *Fabula Tancredi* de Filippo Beroaldo à Annibale Bentivoglio, qui est de quelques années postérieur à la nouvelle de Colucci. Sur le versant de la nouvelle en langue vulgaire, Matteo Bandello illustrera ce modèle.

La dédicace (p. 61-63) regorge d'hommages à la famille Médicis. Pierre est incité à se montrer à la hauteur de ses prédécesseurs, toute la lignée masculine étant encensée. De Côme l'Ancien, appelé Côme le Grand (p. 62 : « Cosma [...] Magnus »), à Pierre et Giovanni, à Laurent et Julien, les Médicis jouissent de l'estime générale due à leur vertu et à leur intelligence. Les aspirations du courtisan rejoignent celles du pédagogue : l'humaniste en vient rapidement à la grande érudition des hommes de la famille Médicis, et à leur mécénat envers les lettrés. Il insiste sur la continuité de la tradition familiale consistant à confier l'instruction des fils à d'excellents précepteurs (Gentile Becchi pour Laurent et Julien, Ange Politien pour Pierre). Enfin, Colucci souligne sa propre relation avec ces deux dernières générations d'enfants Médicis. La dédicace de l'*Historiola*, occasion d'un hommage indirect mais très appuyé à Laurent et Julien, s'inscrit bien dans le cadre des relations de l'auteur avec les grandes figures médicéennes de son temps. Dans les années 1450, le jeune lettré avait été lié avec Côme (c'est à cette époque qu'il avait fréquenté ses petits-fils alors dans leur prime jeunesse), dont il avait tissé les louanges dans l'éloge funèbre d'Antonio Partini (1455 ou 1456). La plupart de ses écrits postérieurs conservés sont également marqués par un esprit courtisan : le *Liber declamationum* (1474), dédicacé à Julien, est « une singulière célébration des Médicis et de la culture florentine de l'époque »⁵⁷ ; avant cela, les ouvrages historiographiques de Colucci (le *De discordiis Florentinorum*, sur la conjuration anti-medicéenne de 1465-1466, et le *Lazareus* sur les troubles ayant secoué Pistoia en 1455) sont également traversés par le désir de magnifier la famille Médicis et la politique florentine. Enfin, plusieurs lettres ont été préservées, dans lesquelles l'humaniste s'adresse au Magnifique pour améliorer une situation économique qu'il juge indigente : en 1468 et 1473, Benedetto sollicitait Laurent pour trouver un meilleur poste que ceux qu'il occupa à Empoli puis à Colle Val d'Elsa ; en décembre 1477, certainement pour des raisons économiques selon R. Ristori, il sollicitait auprès du Magnifique la charge d'administrateur de l'Hospice Santa Maria del Ceppo de Pistoia⁵⁸. La lettre à Pierre de Médicis laisse-t-elle transparaître un espoir de Colucci, insatisfait de son salaire au *Studio* et peut-être au courant des réserves de Clarice

⁵⁷ R. RISTORI, « Colucci, Benedetto (Benedetto di Coluccio) », cit.

⁵⁸ *Ibid.* ; A. DELLA TORRE, *Storia*, cit., p. 708 ; A. ROCHON, *La Jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 315-316.

Orsini à l'égard du magistère de Politien⁵⁹, d'être nommé précepteur de Pierre, comme il l'avait souhaité à la naissance du garçon⁶⁰ ? Il serait fort hardi de l'assurer et l'on risquerait de verser dans la fiction historique... Toutefois, on ne saurait ignorer qu'à travers l'hommage oblique que constitue l'*Historiola*, il s'agit surtout de se concéder les bonnes grâces du seigneur de Florence, afin de s'assurer si possible des appointements assortis aux besoins d'une famille nombreuse — Colucci a en effet cinq filles : sa situation n'est pas sans rappeler celle de Bartolomeo Facio traducteur de Boccace à la cour aragonaise de Naples⁶¹.

Néanmoins, la dédicace de la nouvelle révèle une intention pédagogique de Colucci, puisque celui-ci adresse au jeune élève de Politien une nouvelle *en latin*, qu'il veut divertissante⁶², mais qui doit aussi contribuer à former la sensibilité morale de l'enfant :

[...] tuum erit officium, Petre Medices, tantae benivolentiae tamque pio amori auctoritate tua favere, ut ab ineunte aetate pios colere discas et pueritiae tuae officia in amantes pudicissimos fuisse praedicentur.⁶³

L'auteur revendique une visée édifiante pour cette histoire d'amants dès l'orée du récit qualifiés de « justes et honnêtes » (p. 63 : « iuxta ac pie amantes »). La dimension exemplaire de l'*Historiola* concerne la promotion de modèles de comportements. Nous verrons donc en quoi consiste cet amour exemplaire (quel modèle est primé ? comment une échelle axiologique se manifeste-t-elle dans la narration ? comment une autorité est-elle conférée aux

⁵⁹ C'est en raison des réticences de la mère de Pierre que Politien sera remplacé par un autre précepteur (P. MELI, « Medici, Piero de' », *DBI*, cit.)

⁶⁰ Selon Della Torre, ce souhait n'est pas absent de la lettre de félicitations que Colucci adresse à Laurent pour la naissance de Pierre (*Storia*, cit., p. 708).

⁶¹ Voir p. 142-144.

⁶² p. 62 : « Hoc enim felicitatis genus mihi ab immortali Deo reservatum est, ut qui lucubrationes meas patri et patruo to admodum adolescentibus dedicaverim, ac forte primus cum utroque monumentis et litteris luserim, nunc vero, illis in amplissima rei publicae dignitate florentibus, ipse iam senescens tecum quoque puero *ludere* valeam. » (« Le Seigneur immortel m'a réservé ce type de bonheur : qu'après avoir consacré mes pensées à ton père et à ton oncle tout jeunes, et après avoir peut-être été le premier à badiner avec eux deux dans des ouvrages littéraires, aujourd'hui, alors qu'ils prospèrent dans les lourdes charges de la république, pour ma part, déjà vieillissant, je peux encore *badiner* aussi avec toi dans ton enfance. »)

⁶³ p. 68 : « [...] ce sera ton devoir, Pierre de Médicis, de soutenir de ton autorité une si grande affection et un amour aussi juste, afin que dès ton jeune âge tu apprennes à honorer les justes et pour que l'on dise que les sollicitudes de ton enfance ont été pour les très chastes amants. »

comportements primés ?) et de quelle manière cette exemplarité se noue à la dimension municipale, particulièrement prononcée, de l'*Historiola*.

1. Des modèles de comportement

L'antécédent fondamental de l'un des deux principaux épisodes de l'*Historiola* — celui de l'enterrement de la jeune fille apparemment morte, et de sa découverte par son amant — est la *Déc.* X 4. M. Picone a montré l'importance de la nouvelle de Boccace dans l'histoire de ce thème oriental : l'influence de la nouvelle de Gentile de Carisenti est capitale pour les auteurs postérieurs, de Masuccio Salernitano à Shakespeare et au-delà. Boccace innove considérablement par rapport à la tradition. En effet, la mort apparente de la jeune fille n'est pas une ruse permettant à l'amant de la soustraire à son mari ou à des noces déplaisantes ; au contraire, le magnanime chevalier restitue Madonna Catalina à son mari : ainsi « un récit de ruse amoureuse se transforme en exaltation d'un amour pur et sublimé »⁶⁴. L'écart par rapport à Boccace saute aux yeux : dans l'*Historiola* de Colucci, la jeune femme est bien soustraite à son fiancé légitime par son amant — mais nous verrons que tout un appareil narratif et rhétorique est mis en place pour persuader le lecteur que c'est là une action juste.

1.1. *Pii et impii*

Parmi les personnages dotés à divers degrés d'une identité propre, la ligne de partage entre *bons* et *méchants* est parfaitement nette⁶⁵. On peut rapporter le double réseau des qualificatifs exprimant les jugements de valeur du narrateur⁶⁶ à la notion de *pietas*. Cette vertu

⁶⁴ M. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 321-333. La citation est p. 325 : « Un racconto di inganno amoroso si trasforma così nell'esaltazione di un amore puro e sublimato. »

⁶⁵ A cet égard, on remarquera que les personnages n'évoluent pas. Francesca constituerait-t-elle une exception ? Peut-être s'éprend-elle de Deghus seulement après que celui-ci l'a extraite de la tombe — mais au vrai, Colucci n'est pas clair sur ce sujet, et ce n'est là que conjecture.

⁶⁶ Voir l'adjectivation : le père de Francisca, sa famille, son fiancé Lazario, les parents de celui-ci, sont qualifiés de *feroces* (p. 64) et de *feri* (p. 65), de *saev(issim)i* (p. 64, p. 65), d'*inexorabiles* (p. 64), de *durissimi* (p. 67), d'*impii* (p. 65, p. 68) ; le verbe *ausi esse* (p. 67) indique l'audace inconvenante des parents de Francisca. Deghus est renommé (p. 64 : *clarissimus* ; il jouit d'une « inclita et celeberrima fama »), il est *nobilissimus et integerrimus* (p. 66), *pudicissimus* (p. 67), *egregius* (p. 66), *innocentissimus* (p. 64), *mitissimus* (p. 64). Francisca est également renommée (p. 65 : *celebris*, p. 67 : *preclarissima*). Le couple est qualifié par les adjectifs *pudicus*

que Pierre de Médicis doit apprendre à révéler⁶⁷ est « [le] sentiment qui fait reconnaître et accomplir tous les devoirs envers les dieux, les parents, la patrie, etc. »⁶⁸. La traduction de ce substantif étant variable suivant l'objet de la *pietas*, nous utiliserons le terme latin. Les nombreuses occurrences des adjectifs qualificatifs *pius* et *impius* (respectivement, « qui reconnaît et remplit ses devoirs envers les dieux, les parents, la patrie, etc. » et « qui manque aux devoirs de piété [v. *pius*] »⁶⁹), parfois substantivés, contribuent à opposer des modèles de vertu et des personnages qui sont leurs doubles négatifs. Cette opposition concerne la représentation des actions et la caractérisation fondamentale des personnages.

Bien entendu, le double négatif de Deghus est son rival, à qui le père de Francisca promet sa fille. Dans son portrait initial, Lazario⁷⁰ apparaît véritablement comme l'image inversée de Deghus :

Nam praeter genus et opes quibus sane et Degho et nobilissimis optimatibus aequalis habebatur, nihil tanta et virgine dignum in Lazario apparebat ; homo foedis oculis, torto ore, nemini familiaris, incultis moribus, nulla bonarum artium disciplina, gloria tantum maiorum suorum et opibus nitebatur.⁷¹

Francisca Rossorum et Deghus Cancellierius (formes latinisées qui permettent de remonter aux noms romans Francesca Rossi et Diego Cancellieri) appartiennent à la fine fleur de la noblesse de Pistoia : les patronymes des héros ancrent la nouvelle dans l'histoire municipale, puisqu'ils sont ceux de deux grandes familles de la cité — l'une à la tête d'une faction (les

(p. 68), *iustus* (*iustus*) et *pius* (p. 63, p. 68). Rien de bien inventif donc quant aux vertus et aux tares des bons et des méchants.

⁶⁷ p. 68 : « [...] tuum erit officium, Petre Medices, tantae benivolentiae tamque *pio* amoris auctoritate tua favere, ut ab ineunte aetate *pius* colere discas [...]. » (« [...] ce sera ton devoir, Pierre de Médicis, de soutenir de ton autorité une si grande affection et un amour aussi juste, afin que tu apprennes à honorer les justes [...]. »)

⁶⁸ F. GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, cit., 1934.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Ce prénom est la forme latinisée de Lazzaro. Il y a peut-être ici l'écho du nom d'une des principales familles nobles de Pistoia : les Lazzari.

⁷¹ p. 64 : « En effet, mis à part la noblesse et la richesse, pour lesquelles on le jugeait effectivement égal à Diego et aux citoyens les plus nobles, Lazzaro ne semblait pas du tout digne d'une telle jeune fille. C'était un homme aux yeux hideux, à la bouche tordue, ami de personne, aux manières rustres, qui ne connaissait aucun des arts libéraux, et qui s'appuyait seulement sur la gloire de ses ancêtres et sur ses richesses. »

Cancellieri), l'autre alliée à la faction adverse des Panciatici⁷². Leur renommée est en partie héritée de leurs ancêtres, mais les deux jeunes gens détiennent aussi des vertus personnelles⁷³. Au contraire, Lazario, dont la famille est tout aussi noble, néglige de se forger une gloire individuelle en cultivant des qualités propres, mais se contente de laisser rejaillir sur lui le renom de ses aïeux. Il y a ici un écho de disputes anciennes, mais particulièrement vives parmi les humanistes du XV^e siècle, concernant la supériorité de la noblesse du cœur sur la noblesse sociale⁷⁴.

Toutes les tares de Lazario semblent pouvoir être rapportées au caractère asocial du personnage. Il méprise en effet son propre honneur (c'est-à-dire, schématiquement, la façade publique de sa dignité) aussi en refusant l'œuvre civilisatrice du savoir-vivre, des manières agréables et de l'instruction. En outre, sa laideur criante, qui s'oppose à la beauté discrète de Deghus⁷⁵, reflète peut-être aussi son caractère asocial. Les deux objets qualifiés négativement sont en effet deux des principaux organes de la communication : les lèvres tordues, les yeux laids (peut-être Colucci pense-t-il à un regard torve ?) pourraient être les indices d'un personnage tortueux, dont le regard et la parole peuvent être trompeurs. En contrepoint du marginal et peut-être misanthrope Lazario, la personnalité de Deghus est particulièrement sociable : elle tend même à élever les citoyens au dessus de la logique partisane, puisque les deux factions apprécient pareillement le jeune homme. A cet égard, on remarque qu'au début de la nouvelle, la polarisation du caractère de Deghus en fonction du bien commun, c'est-à-

⁷² W. J. CONNELL, *La Città dei crucci. Fazioni e clientele in uno stato repubblicano del '400*, Florence, Nuova Toscana, 2000, p. 49-77 ; en particulier, voir p. 65 au sujet de la famille Rossi (avec une allusion à la nouvelle de Colucci). Bien entendu, les patronymes ancrent le récit dans la société de Pistoia. Notons aussi qu'une alliance traditionnelle liait les Cancellieri aux Médicis (*Ibid.*, p. 88-89).

⁷³ « Fuit in civitate nostra virgo quaedam [...] ex nobilissima Rossorum familia oriunda. [...] Deghus Cancellierius vir apprime nobilis [...] et, quod maximum sapientes putant, non minus virtute sua quam maiorum gloria praestans. » « Dans notre cité vécut une jeune fille [...] originaire de la noble famille des Rossi. [...] Diego Cancellieri, un homme très noble, [...] et — ce que les sages estiment fort — qui ne brillait pas moins par sa vertu personnelle que par la gloire de ses ancêtres. ».

⁷⁴ Au sujet de cette polémique dans les dialogues des humanistes, voir F. TATEO, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, p. 355-389. On trouve déjà chez Dante (*Banquet*), puis chez des humanistes, dont Buonaccorso da Montemagno (*De nobilitate*), l'idée que les rejetons de familles nobles n'atteignant pas la même noblesse, sont particulièrement viles (*Ibid.*, p. 362).

⁷⁵ Le narrateur insiste sur les qualités morales du héros. Concernant son aspect physique, il se limite à écrire que le jeune homme n'est « pas laid » (p. 63 : « haud deformis »).

dire en fonction de critères civiques, est remarquable. Bien qu'issu d'une famille des plus partisanses, le héros est caractérisé par son autonomie à l'égard de la logique des factions :

[...] praecipue nunquam ispe factionem professus fuisset ac, quod rarissimis civibus nostris contigit, nemini invisus aut suspectus, sed omnibus carissimus haberetur. Tantum enim virtute contendeat, ut utique parti, optimatibus insuper pariter ac popularibus, gratissimus existeret.⁷⁶

La personnalité du héros est façonnée dans une opposition polémique au présent d'une ville dont la vivacité des luttes factieuses (qui se prolongeront jusqu'au milieu du XVI^e siècle) fait une exception et un fossile du passé communal⁷⁷.

Par ailleurs, lorsque la main de Francisca lui est refusée, Deghus révèle un caractère pacifiste. On le voit repousser les invitations de ses concitoyens à user de la force au prix d'ébranler la paix civile :

At mitissimus Deghus carissimae patriae et Franciscae honori consulendum censuit. Nam omnia aequo animo ferenda sunt, dum cives pace et otio fruuntur.⁷⁸

On peut voir ici un hommage discret envers Laurent de Médicis qui chercha à ne pas favoriser une faction plus que l'autre : continuant une stratégie initiée par Côme l'Ancien concernant la clientèle médicéenne de Pistoia, il « s'employa à traiter avec les deux parties locales, autant qu'[il chercha] à accroître son pouvoir à travers la création d'un nouveau système de patronage qui voulait contourner la logique des factions »⁷⁹ ; en 1478, le *Consiglio del Popolo* confia d'ailleurs à Laurent la nomination (très convoitée depuis 1474) du nouvel

⁷⁶ p. 63 : « [...] il n'avait jamais reconnu une faction et — ce qui arrive à très peu de nos concitoyens — personne ne l'enviait ou ne le soupçonnait, mais il était cher à chacun. En effet, sa vertu l'imposait de telle manière qu'il était très apprécié des deux partis, celui de l'aristocratie autant que celui du peuple. »

⁷⁷ W. J. CONNELL, *La Città dei crucci*, cit., p. 49-77. Sous cet aspect, la situation de Pistoia est en effet caractérisée par un décalage chronologique par rapport aux autres cités toscanes : dans son *Historia pistorienses* (1447), Giannozzo Manetti, alors *Capitano di Custodia* à Pistoia, s'étonne fortement de la persistance et de la vivacité de ces divisions, qui lui semblent être une relique du passé communal toscan (*Ibid.*, p. 49-51).

⁷⁸ p. 64 : « Mais le pacifique Diego estima qu'il devait veiller sur sa très chère patrie et l'honneur de Francesca. En effet, il faut tout supporter avec résignation, pourvu que les citoyens profitent de la paix et de la tranquillité. »

⁷⁹ W. J. CONNELL, *La Città dei crucci*, cit., p. 88-96 ; la citation est p. 90 : « I Medici si impegnarono a trattare con entrambe le parti locali, tanto quanto cercarono di aumentare il loro potere attraverso la creazione di un nuovo sistema di patronato che voleva aggirare le due fazioni. »

administrateur de l'Hospice Santa Maria del Ceppo⁸⁰ : le Magnifique, au dessus des factions, était appelé à jouer un rôle de pacificateur extérieur.

Mais il est plus remarquable que le récit verse momentanément dans l'*institutio principii* : le pédagogue Colucci impartit une brève leçon de morale politique au futur seigneur de Toscane. De manière générale, il trace pour Pierre le portrait d'un citoyen modèle, d'un homme qui demeure au dessus des partis, comme il revient à un seigneur de le faire. La leçon est rudimentaire : le bien commun prime sur les désirs et les aspirations personnelles. Deghus incarne un idéal civique.

Revenons à l'opposition du héros et de son double. Lors des funérailles de Francisca, Deghus et Lazario s'opposent encore par leurs comportements respectifs — cette opposition est soulignée par le champ lexical de la *pietas* :

Ferus Lazarius ac *impii* parentes in exequiis nusquam apparuerunt. Deghus *vero*, *omni pietatis officio functus*, quum iam vesperaceret, divi Francisci templum petiit, in quo Francisca veluti vita functa sepulcro condita fuerat.⁸¹

Amplifiant le contraste entre *pii* et *impii*, la famille de Deghus tient auprès de Francisca le rôle qui revenait à ses propres parents, ou à ceux de son fiancé :

[...] Francisca exoptatissima, sed insperatam domum contulit, quae miro amore a parentibus Deghi casum praeclarissimae virginis admirantibus, recepta est.⁸²

La famille d'origine de Francisca l'a au contraire enterrée par négligence (p. 68 : « viva ob incuriam condita fuisset »), puis lui a témoigné de l'indifférence :

⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁸¹ p. 65 : « Le féroce Lazzaro et ses injustes parents n'apparurent jamais aux funérailles. Mais Diego, après avoir accompli tous les devoirs de la piété, quand déjà la nuit tombait, se rendit à l'église de Saint François, où Francesca avait été enfermée dans le tombeau comme morte. »

⁸² p. 67 : « [...] il conduisit chez lui une Francesca très désirée mais inespérée, où elle fut accueillie avec une affection admirable par les parents de Diego, qui s'étonnèrent fort de l'histoire de l'illustre jeune fille. »

[Franciscae] parentes sive dolore confecti et ob id mente diminuti, sive fantasma esse rati, virginem minime susceperunt.⁸³

Quels sont les contenus de la *pietas* ? Qui est donc le *pius amans* ? Celui qui aime profondément Francisca parce qu'il en perçoit la valeur, et lui rend hommage à travers ses bienfaits, notamment en protégeant sa vertu. La *pietas* des amants a à voir avec le respect, la considération, la bienveillance, l'affection : les amoureux s'en témoignent par les honneurs qu'ils se rendent mutuellement. Ainsi l'épilogue montre-t-il Francisca en faire preuve, en vivant chastement dans la maison de son mari défunt, et en célébrant sa mémoire auprès de la collectivité⁸⁴. Deghus honore Francisca qu'il croit morte, Francisca honore son mari à sa mort (sans que la nécessité des enfants l'y oblige). La symétrie est éloquente : l'amour parfait est une affection désintéressée pour les vertus de l'autre.

En contrepoint, les *impii* ne rendent pas les hommages posthumes dus à Francisca en vertu de sa valeur, mais aussi d'un pacte officiellement établi entre deux familles (la promesse de mariage). Lorsque les parents de Francisca poursuivent son sauveteur en justice, *impietas* rime avec ingratitude, calomnie, injustice (peut-être aussi avec absence de discernement ?)⁸⁵. Or, précisément, l'injustice commise par le père (les fiançailles de

⁸³ p. 66 : « Ses parents, soit qu'ils fussent bouleversés par la douleur et n'eussent pas l'esprit lucide, soit qu'ils pensassent qu'il s'agissait d'un fantôme, accueillirent leur fille sans chaleur. »

⁸⁴ p. 68 : « Postea vero senescens Deghus in manibus amantissimae coniugis exspiravit, quae etsi nullum ex Degho susceperat filium, domi viri tamen summa cum honestate permansit. [...] Singulis vero diebus quoad vixit et valuit, amantissimi viri sepulcrum petebat, ubique lacrimans Deum exorabat, ut sibi mori contingeret, quandoquidem sine tam amantissimo coniuge omni genere mortis vita gravior haberetur. Non nunquam vero petebat monumentum in quo viva fuerat condita ac sedens iunioribus casum suum aperiebat, gaudens quidem mirifice a multitudine auditorum Deghi praeclarum facinus celebrari. » (« Mais ensuite Diego vieillissant expira dans les bras de sa femme bien-aimée qui, même si elle n'avait pas eu d'enfant de Diego, demeura toutefois dans la maison de cet homme dans une grande honnêteté. [...] Chaque jour tant qu'elle vécut et fut en bonne santé, elle se rendait sur la tombe de son mari bien-aimé, et répandant partout ses larmes elle priait Dieu qu'il la fasse mourir, car sans son mari bien-aimé, la vie lui semblait plus dure que toute espèce de mort. Parfois elle se rendait au tombeau où elle avait été ensevelie vivante et, s'y asseyant, elle racontait son histoire aux plus jeunes, se réjouissant que la glorieuse action de Diego fût célébrée par la multitude des auditeurs. »)

⁸⁵ p. 68 : « Expulsi a praetore *impii* Franciscae parentes [...]. » (« Les injustes parents de Francesca chassés par le juge [...]. ») ; « Nec unquam paternas aedes aspicere voluit, non tam indignata quod viva ob incuriam condita fuisset quam quia vitae servator ab *impiis* capite accersitus [...]. » (« Et elle ne voulut jamais revoir la maison de

Francisca avec Lazario) au début de l'*Historiola*, était mise en relief et théâtralisée par les réactions des autres membres de la famille⁸⁶ : faire preuve de *pietas*, c'est aussi considérer la personne dans l'individu et peser ses tares et ses vertus.

A l'évidence, une morale sociale du devoir envers autrui est à l'origine des jugements de valeur dans l'*Historiola*. On peut dire que cette morale est élitiste, dans la mesure où elle repose sur la reconnaissance d'une noblesse du cœur — d'où l'importance de l'écho, à l'orée du récit, de la polémique concernant la noblesse, cristallisée dans l'opposition Deghus-Lazario. L'échelle axiologique binaire qui structure les valeurs dans l'*Historiola* est d'autant plus remarquable qu'elle représente une interprétation originale d'un questionnement ancien relatif au motif de la morte vivante : la question de savoir qui, des différents prétendants, mérite davantage la jeune femme que l'on croit morte, remonte, à travers la *Déc. X 4*, à l'archétype oriental du motif (le *Vetalapanchavimsati*)⁸⁷.

1.2. L'amour moralisé

son père, pas tant parce qu'elle était indignée qu'on l'eût enterrée vivante par négligence, que parce que son sauveur avait été traîné en justice sous une lourde accusation par ces gens injustes [...]. »)

⁸⁶ p. 64 : « Virginis vero pater natura ferox atque inexorabilis, cum tandem etiam ab agnatis et familiaribus, siqui molliores erant, defatigaretur ut dissidia et intestina odia oblitus viro innocentissimo et clarissimo filiam sponderet, illum, cunctis suis indolentibus, more nostro cum iuramentis cuidam Lazario spondit. » (« Le père de la jeune fille était féroce et impitoyable, et selon notre tradition — bien qu'il fut incité aussi par des membres de la famille et des proches plus prompts à oublier les discordes intestines et à marier Francesca à un homme irréprochable et illustre — il donna la main de sa fille à un certain Lazzaro malgré l'affliction de toute la famille. »)

⁸⁷ M. PICONE, *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 322. Dans la *Déc. X 4*, Lauretta célèbre l'acte magnanime de Gentile de' Carisenti en l'opposant à la négligence du mari de Madonna Catalina (§ 47-48) : « [Gentile] giovane e ardente, a giusto titolo parendogli avere in ciò che la tracutaggine altrui aveva gittato via e egli per la sua buona fortuna aveva ricolto, non solo temperò onestamente il suo fuoco, ma liberalmente quegli che egli soleva con tutto il pensiero desiderare e cercare di rubare, avendolo, restituì. » (« Jeune et ardent, alors qu'il lui semblait avoir acquis plein droit de posséder la personne que la négligence d'autrui avait abandonnée et que lui par chance avait recueillie, non seulement il modéra honnêtement sa flamme, mais en toute libéralité ce qu'il désirait de toutes ses forces et cherchait à dérober à la fin il restitua. ») En revanche, les jeunes Napolitains de la *brigata* du *Filocolo* (IV 67), dont la treizième *quistione d'amore* concerne la première version boccacienne de la *Déc. X 4*, se posent une question différente (à savoir, de la générosité du chevalier ou de la joie du mari, laquelle est la plus grande).

Du portrait de Francisca, censée personnifier la parfaite futur épouse, ressort en premier lieu une promotion de la chasteté. Au passage, on remarque que, si elle est au premier chef incarnée par la jeune fille, cette vertu caractérise globalement le couple des « amantes pudicissimos » (p. 68)⁸⁸. Le narrateur est très peu disert sur la beauté de l'héroïne, qui resplendit plutôt par ses qualités intérieures — une bonne instruction et surtout une bonne éducation morale :

Haec omnibus mulieribus urbis nostrae ea tempestate et forma et virtute praestabat ; itaque non iniuria omnium pulcherrima habebatur, nam praeclaram eius faciem optimi mores ac liberales artes vehementissime exornabat.⁸⁹

Davantage que sa grande beauté, sa chasteté fait la valeur de Francisca :

[...] virginis, quae tanta honestate vixerat ut genus et pulchritudo corporis in tali virgine paene ultima habebantur.⁹⁰

Ici, Colucci ne s'en tient plus à évoquer pudiquement le seul visage. Mais à peine le corps est-il nommé, que son attrait est diminué : à travers un simple indicatif imparfait passif, le désir suscité par la beauté est fortement estompé. Au vrai, on assiste dans l'*Historiola* à une éclipse presque totale de la dimension charnelle de l'amour.

Le traitement du motif de la jeune fille enterrée vivante constitue un bon observatoire de cette éviction de l'érotisme. Dans la *Déc.* X 4, l'érotisme macabre de la descente de l'amant dans le tombeau est manifeste⁹¹ : la découverte du chevalier est due à l'escalade du désir :

⁸⁸ Le superlatif *pudicissimus* (très chaste) qualifie Deghus en particulier, lorsque celui s'apprête à emmener Francesca dans la maison de ses propres parents (p. 67). Nous pensons que cet adjectif a ici la fonction de lever d'éventuels équivoques quant aux intentions du héros, qui doit apparaître constamment irréprochable.

⁸⁹ p. 63 : « A cette époque, elle surpassait toutes les femmes de notre ville en beauté et en vertu. Aussi, sans que personne ne s'en offensât, on la tenait pour la plus belle, puisque ses excellentes manières et les arts libéraux ornaient efficacement son visage distingué. »

⁹⁰ p. 64 : « [...] la vierge, qui avait vécu dans une telle chasteté que la lignée et la beauté physique, chez une telle jeune fille, étaient considérées comme secondaires. »

⁹¹ P. Ariès (*Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 105) considère qu'au XVI^e siècle émerge, surtout dans « le monde des fantômes, des 'illusions romanesques' comme disait Huizinga », un « érotisme macabre » défini par le rapprochement « nouveau » d'Eros et de Thanatos. Ignorant les textes narratifs des XIV^e et XV^e siècles, Ariès donne comme exemple l'histoire de Roméo et Juliette

« Ecco, madonna Catalina, tu se' morta : io, mentre vivesti, mai un solo sguardo da te aver non potei : per che, ora che difender non ti potrai, convien per certo che, così morta come tu se', io alcun bacio ti tolga. » [...] essendo già notte [...] aperta la sepoltura in quella diligentemente entrò, e postolesi a giacere allato il suo viso a quello della donna accostò, e più volte con molte lacrime piangendo il basciò. Ma sì come noi veggiamo l'appetito degl'uomini a niun termine star contento ma sempre più avanti desiderare, e specialmente quello degli amanti, avendo costui seco deliberato di più non starvi, disse : « Deh ! perché non le tocco io, poi che io son qui, un poco il petto ? Io non la debbo mai più toccare né mai più la toccai ».

Vinto adunque da questo appetito le mise la mano in seno : e per alquanto spazio tenutalavi gli parve sentire alcuna cosa battere il cuore di costei.⁹²

Dans la treizième *quistione d'amore* du *Filocolo*, dont la *Déc. X 4* est une réécriture, le corps apparemment sans vie de la dame se constitue encore davantage comme objet charnel de désir :

« [...] quello che amore nella vita di lei non mi volle concedere, ora ch'ella è morta nol mi potrà negare : ché certo, s'io dovessi morire, la faccia, che io tanto viva amai, ora morta converrà ché io baci ». Aspettò dunque il cavaliere la notte, e [...] sopra la sepoltura dove sepellita era la donna se n'andò, e quella aperse, e [...] entrò in quella e con pietoso pianto dolendosi cominciò a baciare la donna e a recarlasi in braccio. E dopo alquanto, non potendosi di baciare costei saziare, la cominciò a toccare e a mettere le mani nel gelato seno fra le fredde menne, e poi le segrete parti del corpo con quelle, divenuto ardito oltre al dovere, cominciò a

: or précisément, on sait qu'un réseau de textes italiens des XIV^e - XV^e siècles, centrés sur le motif de la morte vivante, constitue la principale racine de la pièce shakespearienne : cette tradition, à la tête de laquelle M. Picone place la *Déc. X 4*, conflue dans l'ouvrage du barde d'Avon à travers la nouvelle de Luigi da Porto traduite par Arthur Brooke.

⁹² *Déc. X 4*, 8-11 : « 'Te voilà donc morte, madame Catalina ; quand tu étais en vie, je n'ai jamais pu obtenir de toi un seul regard. Maintenant que tu es morte, il me faut te dérober quelques baisers.' »

[...] alors qu'il faisait déjà nuit [...] il ouvrit le tombeau, s'y glissa discrètement ; puis, s'étant allongé auprès d'elle, il approcha son visage de celui de la dame et, à plusieurs reprises, tout en versant des larmes, il l'embrassa. Cependant, comme le désir ne connaît chez les hommes aucune limite, mais les pousse toujours plus loin, et en particulier le désir des amants, le chevalier, décidé à quitter les lieux, se dit en lui-même : 'Hélas ! puisque je suis ici, pourquoi ne pas toucher un peu sa poitrine ? Jamais je ne pourrai plus la toucher et jamais je ne l'ai encore fait.' »

Ayant donc succombé à ce désir, il posa sa main sur le sein de la dame et, l'y ayant laissée un moment, il lui sembla sentir quelque chose comme un battement du cœur. »

cercare sotto i ricchi vestimenti : le quali andando tutte con timida mano tentando sopra lo stomaco la distese, e quivi con debole movimento sentì li deboli polsi muoversi alquanto.⁹³

La scène consiste en une succession de gestes, de l'ouverture de la tombe à la manipulation du corps inanimé — toujours plus chair, totalement réifié par la mort et le désir du chevalier. En effet, le désir contenu fait irruption pour prendre violemment ses droits : au champ sémantique de l'affliction se substitue celui du toucher. Il est particulièrement fourni, avec des verbes et locution verbales se succédant rapidement (*baciare* (trois occurrences), *recarsi qualcuno in braccia*, *toccare*, *mettere le mani in qualcosa*, *cercare con le mani*, *tentare con la mano*, *sentire* dans le sens de « percevoir par le toucher »). La dernière (longue) phrase se focalise sur les mains du chevalier, qui réalisent et expriment son désir à la manière d'une synecdoque *in res* : le personnage *est* ses mains et ses mains incarnent son désir. La corporéité de cette brève scène est d'une intensité remarquable, car la seule conscience efficiente (celle de l'amant) est totalement assimilée au toucher de sa main. La redondance d'informations que constitue l'accotement des groupes nominaux « gelato petto » et « fredde menne » amplifie l'érotisme macabre de la scène : est redoublé le rapprochement de termes désignant un endroit du corps féminin particulièrement érotisé — de surcroît tout proche du cœur, lieu des affects et de l'intellect — où palpète la vie, et de la froideur de la mort⁹⁴.

Rien de cette érotisme ne perdure dans l'*Historiola*. Deghus ne se rend pas sur la tombe de Francisca à la nuit tombée pour lui voler un baiser, mais pour pleurer : la jeune femme se réveille d'elle-même et comprend au bruit des plaintes qu'on l'a ensevelie vivante. Si tout contact physique entre Deghus et Francisca n'est pas banni de cet épisode, puisque

⁹³ Nous citons *Filocolo* IV 67 dans l'édition d'A. E. Quaglio (G. BOCCACCIO, *Tutte le opere*, V. Branca (dir.), Milan, Mondadori, I, 1967), et traduisons le passage : « '[...] ce que l'amour ne voulut pas me concéder alors qu'elle était en vie, il ne pourra me le refuser maintenant qu'elle est morte : car, c'est certain, même si je dois en mourir, il me faut baiser ce visage mort qu'en vie j'aimai tant.' Le chevalier attendit la nuit, et [...] il se rendit sur la tombe où la dame avait été enterrée, et il l'ouvrit et [...] y entra. Et en pleurant douloureusement et en se lamentant, il commença à embrasser la dame et à l'enlacer. Peu après, ne pouvant se rassasier de ces baisers, il commença à la toucher et à poser ses mains sur la poitrine gelée entre les seins froids, puis, devenu excessivement hardi, il commença à chercher des mains, sous les riches vêtements, les endroits secrets de ce corps : alors qu'il les tâta tous d'une main timide, il la coucha sur son ventre, et là il sentit la faible palpitation de son pouls battre légèrement. »

⁹⁴ Quant à la perception tactile dans le *Décameron*, P. Guérin souligne la logique érotique au gré de laquelle le toucher fait valoir ses droits. Il souligne aussi l'absence d'une étude systématique des perceptions sensorielles dans le recueil (« Du bruit dans le *Décameron* », in *Chroniques italiennes*, XIX, 2011).

l'amant porte la jeune femme dans ses bras jusqu'à la maison de ses parents, ce contact a lieu sous les yeux des moines (ce sont d'ailleurs ces derniers qui portent physiquement Francisca hors de sa tombe), qui pourront ensuite témoigner de l' « honnêteté » de Deghus :

Deinde super monumentum [...] sedens et lacrimans ea commemorabat quae miseri amantes dicere amore magistro didicerunt. Cum vero multum noctis processisset, Francisca alquanto convaluit ; quae cum ex Deghi querimonia se uti defunctam deplorari acciperet, in obscurissimis tenebris vehementer exterrita, auxilium amantis piissime imploravit. [...] Interea fratres [...] everso lapide, virginem trepidantem ac solum Deghum intuentem susceperunt. [...] egregius iuvenis [...] lacerti suis virginem complexus, comitantibus religiosis viris, illum ad paternam domum [...] piissime reportavit.⁹⁵

De Boccace à Colucci, le motif de la mort apparente a perdu sa composante érotique : aux antipodes des récits du premier, où l'amour ne se départit jamais de sa racine charnelle, l'*Historiola* promeut la chasteté des amants.

De toutes les observations qui précèdent, il ressort que la représentation de l'amour est conditionnée par une volonté de promouvoir des normes de comportement. L'amour se manifeste seulement dans une dimension exemplaire, comme origine d'actions vertueuses. Les hommages mutuels des amants priment sur la peinture des sentiments. A coup sûr, le discours des amoureux, si souvent ambigu et amoral, n'est pas plus l'objet du récit que leur psychologie : le style direct est presque absent, la rhétorique élégiaque l'est totalement :

Deinde noctu super monumentum [...] sedens et lacrimans ea commemorabat quae miseri amantes dicere amore magistro didicerunt.⁹⁶

⁹⁵ p. 65-66 : « Puis [...], assis sur la tombe [...] et pleurant, il se rappelait ces choses que les amants malheureux ont appris à dire sous le magistère de l'amour. La nuit ayant avancé, Francesca se sentit un peu mieux ; entendant par les lamentations de Diego qu'on la pleurait comme morte, très effrayée dans les profondes ténèbres, elle implora avec ferveur l'aide de l'amant. [...]. Entre temps, les frères [...], ayant renversé le couvercle de la tombe, recueillirent la jeune fille qui n'avait d'yeux que pour Diego. [...] Le remarquable jeune homme [...], serrant la jeune fille dans ses bras, accompagné par les religieux, la ramena honnêtement chez son père. »

⁹⁶ p. 65-66 : « Puis à la nuit, assis sur la tombe et pleurant, il se rappelait ces choses que les amants malheureux ont appris à dire sous le magistère de l'amour. » Il y a probablement ici une dimension ironique : la dérision viserait peut-être le caractère répétitif, d'un texte à l'autre, de ce type de discours.

On a observé dans la plupart des traductions du *Décameron* des humanistes, ainsi que dans l'*Historia de duobus amantibus*, une forte composante oratoire, avec une amplification du style direct. Quant à l'*Historiola* en revanche, si l'on pense au passage où divers citoyens expriment leur avis sur la manière dont Deghus devrait agir pour s'emparer de Francisca après que son père s'est opposé au mariage⁹⁷, il saute aux yeux que Colucci disposait là d'une excellente matière pour un monologue délibératif : son dernier moment aurait d'ailleurs pu s'orner de vibrantes déclarations de vertu politique concernant la nécessité de sacrifier son intérêt personnel au profit du bien commun. Comment s'expliquer qu'un orateur et professeur d'éloquence n'exploite pas cette occasion de déployer son habileté ? La langue latine, les deux citations classiques incluses dans le récit⁹⁸, la forme épistolaire, le souci pédagogique et la visée édifiante, inscrivent l'*Historiola* dans la tradition de la nouvelle humaniste initiée par Pétrarque. Mais conjointement, Colucci semble avoir regardé vers le modèle littérairement plus modeste de la nouvelle vernaculaire *spicciolata* contemporaine, souvent plus préoccupée des « faits » que du style, et caractérisée par un faible degré d'élaboration littéraire⁹⁹.

Revenons à la visée exemplaire de l'*Historiola*. Un élément marginal complète les aspects que nous avons mis en lumière : Colucci bâtit ce que R. Caillois condamne comme « une

⁹⁷ p. 64 : « Fuerunt ea tempestate qui Deghum hortarentur ut armis pro virgine decertaret, quom pietatis non valuissent officia ; quibus si ille fuisset assensus, civile bellum, quo infelix flagrabat civitas, haud dubium instare videbatur. At mitissimus Deghus carissimae patriae et Franciscæ honori consulendum censuit. Nam omnia aequo animo ferenda sunt, dum cives pace et otio fruuntur. » (« Dans cette circonstance, certains exhortèrent Diego à prendre les armes pour la jeune fille, puisque le recours à la droiture avait été sans effet ; certains estimaient, s'il acquiesçait, qu'une guerre civile se profilait certainement, dont brûlerait la malheureuse cité. Mais le pacifique Diego estima qu'il devait veiller sur sa très chère patrie et l'honneur de Francesca. En effet, il faut tout supporter avec résignation, pourvu que les citoyens profitent de la paix et de la tranquillité. »)

⁹⁸ La première (p. 67), intégrée directement à la narration, est une citation de l'*Enéide* (IV v. 6-7) : « Postea Phoebea lustrabat lampade terras / humentemque Aurora polo dimoverat umbram » (« Le lendemain, l'Aurore éclairait à peine la terre du flambeau de Phébus et avait à peine dissipé l'humide vapeur de l'ombre [...] ») Nous citons l'édition suivante : VIRGILE, *Enéide*, livres I-VI, H. Goelzer (éd.), A. Bellessort (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1970). La seconde citation (p. 67), approximative, est une réminiscence des poètes élégiaques.

⁹⁹ N. DE BLASI, « La Prosa », cit., p. 278-279.

morale d'illusions »¹⁰⁰ et que le marquis de Sade renverse dans *Les Infortunes de la vertu* et *La Prospérité du vice* :

Quoniam, inquit, nemo talem virginem miseratur, Deghus eam non deseret, *quae dignissima ob egregiam virtutem vita existit.*¹⁰¹

Nemo repertus est, qui non immortalis Deo gratias egerit, *quod ea virgo ob admirabilem pietatem Degho contigerit [...].*¹⁰²

Hic multos annos summa caritate cum Francisca vixisse fertur eiusque domus eo pestifero anno, quo ferme omnes aut perierunt aut graviter aegrotarunt, inviolata permansit.¹⁰³

La vertu est récompensée. C'est en tout cas l'interprétation de Deghus (première citation) ou de ses concitoyens (deuxième et troisième citations). Dans la dernière citation, que l'épidémie épargne le foyer des héros sanctionnerait la vertu de leur amour — lequel n'est d'ailleurs pas nommé *amor*, mais *caritas*, où la bienveillance prédomine sur le désir.

Plusieurs moyens imbriqués concourent au caractère édifiant de l'*Historiola*. Premièrement, au fil du récit, le narrateur exprime des jugements de valeur sur les actions et les personnages, en mobilisant des termes et des notions connotés positivement ou négativement. Deuxièmement, le héros possède un double négatif (Lazario), auquel il s'oppose dans ses caractéristiques fondamentales et à travers les actions spéculaires des deux prétendants. Troisièmement, par les jugements que leur prête le narrateur, des autorités

¹⁰⁰ R. CAILLOIS, *Babel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978³ (1946), p. 210 : « Il faut éviter en tout cas de faire mentir une œuvre sous prétexte de la rendre édifiante : elle perd du coup sa portée et sa moralité même. Car l'homme n'a que faire d'une morale d'illusions. C'est ainsi qu'il prend en dégoût la morale tout court. Rien ne sert de le tromper en lui montrant dans les livres la vertu récompensée et le vice puni. L'expérience lui enseigne l'inverse. »

¹⁰¹ p. 67 : « Puisque, dit-il, personne n'a pitié de cette jeune fille, Diego n'abandonnera pas celle qui avait survécu grâce à sa remarquable vertu. »

¹⁰² p. 67 : « Il n'y eut personne qui ne remerciât le Seigneur immortel de ce que la jeune fille était échue à Diego grâce à sa grande piété [...]. »

¹⁰³ p. 68 : « On dit qu'il vécut de nombreuses années avec Francesca dans le plus grand amour, et qu'en cette année de peste, où presque tout le monde mourut ou tomba gravement malade, sa maison resta inviolée. »

sanctionnent les comportements des personnages : il est intéressant de remarquer que, dans nos deux dernières citations, cette autorité est la cité. Nous verrons quel rôle joue ce personnage dans l'*Historiola*.

2. *Vox populi*

2.1. La cité comme personnage

La ville de Pistoia ne constitue pas seulement le cadre spatial de la nouvelle, et elle ne fournit pas seulement l'obstacle à la réalisation de l'amour de Deghus (l'opposition de deux familles à la tête de factions rivales¹⁰⁴) : elle est à proprement parler un personnage collectif. Les citoyens forment une masse sans visage, au sein de laquelle on ne distingue pas d'individus singuliers : Lazario, ses compagnons de débauche et sa famille, parce qu'ils s'excluent des rites de la société municipale, ne font pas partie de cette masse. Tout au long du récit, la collectivité participe à l'histoire d'amour de Deghus : ses interventions ouvrent l'action privée à une dimension publique et, du point de vue littéraire, à une dimension chorale par laquelle la nouvelle de Benedetto Colucci se distingue nettement au sein de notre *corpus*.

Lorsque le père de Francisca donne la main de sa fille à Lazario et lors de la scène du procès (p. 67-68), les citoyens forment un groupe autour de Deghus, redoublant sa présence. Ils sont presque une « extension » du héros, car le peuple manifeste des pensées et des sentiments qui sont ou pourraient être les siennes. Nous renvoyons à ce propos à l'épisode, déjà évoqué, où plusieurs concitoyens (non identifiés) suggèrent à Deghus de recourir à la force ou craignent une guerre civile (p. 64) — épisode qui aurait tout à fait pu prendre la forme d'un monologue délibératif. Nous reviendrons sur la scène du procès.

2.2. La dimension chorale

¹⁰⁴ Au milieu du XIV^e siècle, l'adhésion de deux familles à des factions opposées est un obstacle au mariage des enfants. W. J. Connell (*La Città dei crucci*, cit., p. 65-68) montre que si cette situation a légèrement gagné en souplesse à l'époque où Colucci écrit l'*Historiola*, un tel mariage, imposant néanmoins le passage d'une faction à l'autre, avec rupture des liens familiaux, demeure rare.

Revenant à la question de l'exemplarité, il est remarquable, comme on l'a souligné précédemment, que les valeurs en jeu dans la nouvelle — celles au prisme desquelles tel personnage est *bon* et tel autre *mauvais* — n'émanent pas seulement du discours du narrateur, mais également de celui de la ville. A cet égard, il faut souligner la récurrence des informations concernant la réputation de héros qui s'imposent comme tels par un consensus populaire¹⁰⁵.

Les jugements de valeur du peuple de Pistoia s'expriment amplement sous la forme de sentiments (l'amour des habitants pour Deghus, p. 63) et de réactions affectives aux événements. C'est notamment le cas lorsque Francisca est promise à Lazario :

Itaque cum exanimato Degho universa civitas indoluit.¹⁰⁶

Puis lorsque Deghus se présente à la messe dans un habit couleur de deuil¹⁰⁷ :

Oppressit igitur Deghus ingentem dolorem, ac indignationem virtute superavit, nec usquam apparebat nisi cum ad templa Dei festis diebus summisso vultu et lugubri veste incederet. *Multi praestantes viri nobilissimaeque mulieres talem virum tali habitu incedentem prospicientes lacrimas non continebant.*¹⁰⁸

La collectivité prend parti et interprète les actes des personnages, par exemple lorsque le père de Francisca la fiance à Lazario :

¹⁰⁵ Les observations de l'historienne C. Gauvard (« La Fama, une parole fondatrice », in *Médiévales*, XXIV, 1993, p. 5-13) concernant l'articulation de la notion de réputation avec la sociabilité, le consensus, la cohésion et l'identité sociale, se réfléchissent nettement dans l'*Historiola* de Benedetto Colucci.

¹⁰⁶ p. 64 : « Aussi toute la ville s'affligea avec Diego anéanti. »

¹⁰⁷ On ne sait trop s'il s'agit de la « robe de deuil » de l'Occident médiéval (au sujet de laquelle, voir P. ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, cit., p. 93-94).

¹⁰⁸ p. 64-65 : « Diego étouffa donc son grand chagrin, et dépassa son indignation par la vertu, et il ne faisait rien transparaître sinon que, les jours de fête, il se rendait à l'église la tête courbée et vêtu de noir. *Beaucoup d'hommes remarquables et de très nobles femmes, en voyant un tel homme se présenter ainsi, ne retenaient pas leurs larmes.* »

Quod cum divulgatum est, omnes cives saevissimum insania vexatum fatebantur.¹⁰⁹

Ce n'est pas tant le narrateur qui se pose en conscience morale de la société, que la collectivité elle-même, laquelle sanctionne les actions — par exemple, lorsqu'elle ratifie le fait que Deghus emmène Francisca chez ses propres parents :

*Ac omnibus assentientibus Franciscam [...] domum contulit [...].*¹¹⁰

On a dit qu'aucun individu ne se détache du groupe ; il nous faut nuancer cette affirmation générale, qui connaît au moins une exception. Il s'agit du personnage du juge, apparaissant dans la scène du procès. Cet épisode semble inspiré de la *Déc.* VI 7, avec laquelle elle présente plusieurs points communs. En effet, si Madonna Filippa et Deghus ne sont pas accusés du même forfait, les deux personnages confessent publiquement, dans des buts différents, des relations charnelles avec l'être aimé ; et chacun démontre par sa défense un certain talent oratoire et une connaissance certaine des lois¹¹¹. Mais c'est surtout le rôle de la collectivité qui rapproche les deux nouvelles. L'action est publique : Madonna Filippa et Deghus se présentent au tribunal pareillement accompagnés de concitoyens préoccupés de leur sauvegarde¹¹². Dans le contexte du procès en justice, ce personnage collectif est affronté à une figure de l'autorité : le juge — qui dans les deux récits réagit de la même manière au discours de l'accusé, c'est-à-dire en éprouvant sympathie et compassion :

¹⁰⁹ p. 64 : « Quand la nouvelle se répandit, tous les citoyens reconnaissaient que le très cruel Rosso avait été frappé de folie. »

¹¹⁰ p. 67 : « *Et avec le consentement de tout le monde*, il avait emmené Francesca chez lui [...]. »

¹¹¹ p. 67 : « Tum Deghus iuris haud ignarus : 'Si legibus, inquit, res agitur, Francisca mea est ; nam Lazario parentes per futura illam sponsalitia sponderunt ; a me vero superiore nocte, sponte annuente virgine ob servatam vitam, matrimonium consumptum est.' » (« Alors Diego, qui n'ignorait pas le droit : 'Si l'on agit selon la loi, dit-il, Francesca est à moi ; en effet ses parents l'ont promise comme épouse à Lazzaro pour un mariage futur ; mais la nuit dernière, j'ai consommé le mariage avec la jeune fille qui consentit spontanément puisque je lui avait sauvé la vie.' » ; cf. *Déc.* VI 7, 13.

¹¹² p. 67 : « Accessit Deghus magno mortalium concursu [...]. » (« Diego s'y rendit avec une grande affluence de personnes. ») ; cf. *Déc.* VI 7, 10 et 18.

Il podestà, riguardando costei e veggendola bellissima e di maniere laudevole molto e, secondo che le sue parole testimoniavano, di grande animo, *cominciò di lei a aver compassione, dubitando non ella confessasse cosa per al quale a lui convenisse, volendo il suo onor servare, farla morire.*¹¹³

*Pietate commotus praetor una cum populo lacrimabat dolebatque leges et instituta nostra tam pio amoris obstare.*¹¹⁴

De Boccace à Benedetto Colucci s'est accentuée l'opposition entre justice institutionnelle et sentiment de justice, qui est emblématique du statut ambigu du magistrat, à la fois partie du peuple et figure autonome dotée d'une autorité institutionnelle. C'est cette opposition que les discours des héros permettront de résoudre pour la satisfaction de la collectivité. Les dénouements de la *Déc.* VI 7 et de l'épisode (final : il n'est suivi que de l'épilogue) de l'*Historiola* présentent de grandes proximités : sans attendre la décision du juge, le peuple exprime son jugement par une intervention intempestive ; puis les personnages sortent du tribunal — cette sortie étant marquée dans les deux récits par une structure binaire qui oppose l'accusateur humilié et l'acquitté triomphant :

Eran quivi a così fatta essaminazione e di tanta e sì famosa donna quasi tutti i pratesi concorsi, li quali, udendo così piacevol domanda, subitamente, dopo molte risa, quasi a una voce tutti gridarono la donna aver ragione e dire bene [...]. Per la qual cosa Rinaldo, rimasto di così matta impresa confuso, si partì dal giudicio ; e la donna lieta e libera, quasi dal fuoco risuscitata, alla sua casa se ne tornò gloriosa.¹¹⁵

¹¹³ *Déc.* VI 7, 11 : « Le podestat la regarda, il la vit si belle, dotée de manière si irréprochables et d'un cœur si noble, ce dont ses paroles faisaient foi, qu'il se mit à avoir pitié d'elle, ne doutant pas un instant qu'elle n'avouât une faute qui le contraindrait par devoir à la condamner à mort. » Nous citons la traduction supervisée par C. Bec par souci d'homogénéité de notre travail, mais l'on pourrait interpréter le verbe « dubitare » dans le sens de craindre. En effet, le procès est seulement sur le point de débiter, et Madonna Filippa n'a pas encore commencé sa défense (§ 13).

¹¹⁴ p. 67 : « Apitoyé, le préteur pleurait avec le peuple et se désolait à l'idée que les lois et nos institutions s'opposent à un amour si juste. »

¹¹⁵ § 18-19 : « Presque tous les habitants de Prato étaient accourus pour assister à cet interrogatoire d'une femme de qualité et très réputée. Tous, en entendant une si plaisante question, se mirent brusquement à crier d'une seule voix, non sans avoir beaucoup ri, que la dame avait raison et disait juste. [...] Confondu de s'être lancé dans une

Ea voce magno populi applausu recepta [...]. Expulsi a praetore impii Franciscæ parentes innumeris populi execrationibus probrisque recessere. Deghus vero a suis civibus, concurrente undique et applaudente plebe, domum reductus est.¹¹⁶

Le consensus général réduit l'autonomie du juge par rapport au peuple, et le verdict semble finalement émaner de l'ensemble de la communauté de façon assez directe. Ceci nous semble tout à fait significatif de la dimension chorale de l'*Historiola*. En effet, la communauté municipale y tient un rôle assez semblable à celui du chœur du théâtre antique, puisqu'elle participe affectivement à l'histoire et commente et juge les événements à la manière d'un public idéal, manifestant les interprétations et les réactions attendues du lecteur réel.

3. La mémoire municipale

Quom duo iuxta ac pie amantes per mortalium successionem usque ad aetatem nostram perenni famae conservati sint, eorum futurae admirandam varietatem litteris mandare decrevi [...].¹¹⁷

Le récit est présenté comme une anecdote municipale, le produit d'une mémoire urbaine¹¹⁸ que Colucci aurait simplement sorti de sa préhistoire orale (on remarque qu'il ne cite aucune source littéraire). Cette mémoire possède des supports physiques. Elle s'inscrit dans un lieu urbain particulier, qui est par excellence un lieu de commémoration, et dont le narrateur souligne la permanence — c'est la tombe où Francisca est enterrée vivante pendant

entreprise aussi folle, Rinaldo dut par conséquent se désister de son procès, et la dame, re-née de ses cendres pour ainsi dire, rentra chez elle la tête haute, libre et heureuse. »

¹¹⁶ p. 67-68 : « Ces paroles furent accueillies par un grand applaudissement du peuple [...]. Chassés par le préteur sous les innombrables injures et insultes du peuple, les injustes parents de Francesca s'éloignèrent. En revanche, Diego fut accompagné chez lui par ses concitoyens, avec la plèbe qui accourait de toutes parts et applaudissait. »

¹¹⁷ p. 63 : « Puisque la renommée pérenne de deux amants justes et honnêtes s'est conservée à travers les générations de mortels jusqu'à notre temps, j'ai décidé de confier à l'écriture l'admirable variété de leur gloire future [...]. »

¹¹⁸ Les indications concernant la célébrité des héros semble d'ailleurs faire référence *non seulement* au milieu du XIV^e siècle (époque où se déroule la nouvelle) mais *aussi* au XV^e (moment de l'écriture).

l'épidémie : « démolie, elle s'élève encore aujourd'hui au dessus des pierres au centre de l'église »¹¹⁹. La présence dans la ville de cet objet concret du patrimoine architectural assure un fort ancrage dans la réalité municipale, et accroît peut-être la possibilité d'une proximité affective avec les faits narrés. Dans l'épilogue, Francisca fait d'ailleurs de son ancien tombeau un lieu de commémoration de l'action glorieuse de Deghus :

Non nunquam vero petebat monumentum in quo viva fuerat condita ac sedens iunioribus casum suum aperiebat, *gaudens quidem mirifice a multitudine auditorium Deghi praeclarum facinus celebrari*. Nanna, mulier valida mente, etsi aetate confecta, et mihi materna affinitate coniunctissima adolescentulis nobis haec omnia saepissime praedicavit, quae a Francisca iam senescente ispa admodum parvula viva voce acceperat.¹²⁰

De façon plus générale, cette tombe — espace de l'une des deux scènes clefs de la nouvelle — est donc le lieu à partir duquel se diffuse l'histoire des amants honnêtes, car c'est là qu'elle est racontée. La première source de la nouvelle serait l'héroïne en personne, au récit de qui Colucci accéderait par le truchement d'une source intermédiaire (Nanna). Le récit de Francisca-Nanna fonde la mémoire de la collectivité, tandis que certains éléments émis par d'autres sources n'ayant que qualité de témoins et dépourvues de noms individuels, semblent relever d'une vérité plus incertaine, peut-être pas fondée¹²¹. Les modalités de la quête de

¹¹⁹ p. 65 : « [...] monumentum, quod adhuc aetate nostra in medio templo excisum lapidibus extat [...] »

¹²⁰ p. 68 : « Parfois elle se rendait au tombeau où elle avait été ensevelie vivante et, s'y asseyant, elle racontait son histoire aux plus jeunes, se réjouissant que la glorieuse action de Diego fût célébrée par la multitude des auditeurs. Quand nous étions adolescents, Nanna, une femme à l'esprit vigoureux bien qu'elle fût consumée par les ans, et à qui j'étais lié par la famille de ma mère, nous racontait souvent toutes ces choses, qu'étant enfant elle avait entendues de la vive voix de Francesca déjà âgée. »

¹²¹ Le narrateur recueille la parole de ces sources moins fiables, tout en mettant à distance ces rumeurs dont la véracité n'est pas certaine : « *Sunt qui dicant dum virgo a Degho fereretur, repertum fuisse coniugem, qui ob pestis metum duritiem animi vicerat ac cum bacchantibus iuvenibus per urbem vagabatur, illumque asserunt a coniuge pia voce revocatum non secus fugisse quam si in hostem acerrimum incidisset.* » (p. 66-67 : « *Selon certains*, tandis que Diego portait la jeune fille, on trouva son mari, qui par peur de la peste avait vaincu la dureté de son âme et errait dans la ville en compagnie de jeunes gens réjouis : *on dit qu'en entendant la voix de sa fiancée qui l'appelait piteusement, il avait fui comme s'il avait rencontré un féroce ennemi.* ») ; « *Hic multos annos summa caritate cum Francisca vixisse fertur eiusque domus eo pestifero anno, quo ferme omnes aut perierunt aut graviter aegrotarunt, inviolata permansit. Postea vero senescens Deghus [...] exspiravit [...].* » (p. 68 : « *On dit qu'il vécut de nombreuses années avec Francesca dans le plus grand amour, et qu'en cette année de*

vraisemblance rappellent la tradition vernaculaire de la nouvelle florentine. On pense par exemple au *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti, où une stratégie rhétorique pour assurer l'authenticité des récits est parfois la mise en scène de personnages ou de témoins personnellement connus de l'auteur¹²². Beaucoup plus proche dans le temps, on pense surtout à la *Novella del Grasso legnaiuolo*¹²³. Dans les deux plus récentes versions de ce récit, des années 1470-1478, la spécification du canal par lequel l'histoire parvient à l'auteur acquiert une importance qu'elle n'avait pas dans la rédaction *vulgata*, des années 1430. L'auteur de la version contenue dans le manuscrit Palatino 200 indique le Grasso, c'est-à-dire le *beffato*, comme source originelle de la nouvelle. L'histoire n'est pas diffusée à Florence par ses protagonistes ou témoins directs, mais par un personnage intermédiaire identifié par son nom propre, son origine municipale, sa profession, son lieu d'activité, et sur la fiabilité duquel le narrateur insiste particulièrement : le marchand florentin Giovanni Pesce, « homme digne de foi » (« uomo degno di fede »), aurait recueilli l'histoire à Buda de la bouche du Grasso (p. 78, l. 396-400). Dans la troisième rédaction, datant des mêmes années 1470, Antonio di Tuccio Manetti indique Filippo Brunelleschi, le *beffatore* de la nouvelle en personne, comme première source, à laquelle l'auteur accède à travers des récits intermédiaires, produits séparément par un grand nombre d'artisans (peintres, sculpteurs, architectes) instruits des faits par les récits répétés de Brunelleschi, malgré l'existence d'une version écrite antérieure (p. 60-61, l. 1433-1453). Dans la conclusion de la rédaction Manetti est au premier plan le souci de la transmission du récit, de la construction de la mémoire de la ville, de la préservation du patrimoine culturel municipal contribuant à l'identité florentine au même titre que les noms et les rapports de filiation artistique entre les rédacteurs intermédiaires :

Perch'ella fu raccolta, poi che Filippo morì, da alcuni che l'udirono più volte da lui ; come fu da uno che si diceva Antonio di Matteo da le Porte, da Michelozzo, da Andreino da San Gimignano, che fu suo discepolo e sua reda, dallo Scheggia, da Feo Belcari, da Luca della

peste, où presque tout le monde mourut ou tomba gravement malade, sa maison resta inviolée. Mais ensuite Diego [...] vieillit et mourut [...]. »)

¹²² Voir I. PROSENC SEGULA, « 'E io scrittore'. Stratégies narratives et vérités historique dans le *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti », in *Cahier d'études italiennes*, VI, 2006, p. 47-57.

¹²³ *La novella del Grasso legnaiuolo*, introduction de P. Procaccioli, préface de G. Manganelli, Milan, Garzanti, 1998 ; A. ROCHON, « Une date importante dans l'histoire de la *beffa*. La nouvelle du Grasso legnaiuolo », in *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, s. 2, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1975.

Robbia, da Antonio di Migliore Guidotti, e da Domenico di Michelino, e da molti altri ; benché a suo tempo se ne trovassi scritto qualche cosa, ma non era el terzo del caso, ed in molti luoghi frementata e mendosa. E ha forse fatto questo bene, ch'ella è stata cagione che la non si sia interamente perduta.¹²⁴

L'*Historiola* se présente pareillement comme l'émanation d'une société : de ce point de vue, il y a sans aucun doute chez notre auteur originaire de Pistoia un rapport d'émulation avec la tradition florentine de nouvelles profondément marquées par l'esprit municipal.

Par ailleurs, la caractérisation des deux principales sources orales de l'*Historiola* révèle une valorisation de la tradition populaire municipale. En effet, on ne peut imaginer canal de transmission plus humble pour l'histoire de Deghus et Francisca, puisque les tout jeunes gens la tiennent de femmes âgées — ces conteuses précisément dont les « aniles fabulae », dévalorisés puis réhabilités, représentent toujours dans la *Généalogie des dieux païens* (XIV 9-10) la plus humble variété de récit : Colucci valorise par le latin et les références littéraires un patrimoine folklorique issu du monde « maternel » des femmes et des enfants, qui n'exclut idéalement aucun groupe de la communauté urbaine. Plus encore qu'Antonio Manetti dans la conclusion du *Grasso legnaiuolo*, il insiste sur la transmission d'une génération à l'autre, qui contribue idéalement à la cohésion de la société municipale :

Quom vero nunc et duo clarissimi amantes et qui eos cognovere naturae concessint, tuum erit officium, Petre Medices, tantae benivolentiae tamque pio amori auctoritate tua favere [...].¹²⁵

C'est bien un acte courtois que de remettre à Pierre de Médicis la responsabilité de la conservation de cette part de la mémoire de Pistoia : Colucci le nomme héritier de cette

¹²⁴ « C'est pourquoi elle fut recueillie, après la mort de Filippo, par plusieurs personnes qui l'avaient entendue de sa bouche ; notamment par quelqu'un que l'on nommait Antonio di Matteo da le Porte, par Michelozzo, par Andreino da San Gimignano, qui fut son disciple et son héritier, par Scheggia, par Feo Belcari, par Luca della Robbia, par Antonio di Migliore Guidotti, et par Domenico di Michelino, et par beaucoup d'autres — bien qu'à cette époque circulât un écrit sur ce sujet, mais il ne rapportait pas le tiers de l'histoire, et en plusieurs endroits il était lacunaire et fautif. Mais il a peut-être eu cette utilité : qu'il a permis que l'histoire ne soit pas entièrement perdue. »

¹²⁵ p. 68 : « En vérité, maintenant que les deux illustres amants et ceux qui les ont connus sont morts, ce sera ton devoir, Pierre de Médicis, de favoriser par ton autorité une si grande affection et un si juste amour [...]. »

tradition municipale, comme si dans le champ de la culture populaire il ratifiait la tutelle florentine de la cité¹²⁶ — il y a bien entendu ici un témoignage de fidélité envers la famille du Magnifique, dans des années marquées à Pistoia (notamment) par des complots anti-médicéens¹²⁷. Mais par ailleurs, on remarque que l'opération culturelle de l'*Historiola amatoria* va à contre-courant de la promotion de la langue vulgaire par le Magnifique, et de la volonté laurentienne d'ennoblir la littérature vernaculaire : la nouvelle de Colucci est à cet égard d'arrière-garde.

¹²⁶ Au sujet de la domination de Pistoia par Florence, voir W. J. CONNELL, *La Città dei crucci*, cit., p. 13-45 en particulier.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 97-101.

PARTIE 3

« EXEMPLUM EST QUOD VITEMUS »

Chapitre V

A la frontière du genre :

l'intercenasalis Amores de Leon Battista Alberti

A un premier coup d'œil peut-être hâtif et superficiel, l'inclusion au sein de notre *corpus* de l'une des *intercenasales* de Leon Battista Alberti peut paraître discutable. La présence d'*Amores* dans un recueil conçu par l'auteur, dont le titre réunit les éléments sous une catégorie générique distincte du genre nouvelle, semble rompre notre habitude de sélectionner uniquement des nouvelles *spicciolate*, conçues isolément, à l'exclusion d'autres récits brefs en recueils. *In limine* précisons donc que nous ne perdons nullement de vue les critères assurant la cohérence de notre *corpus*.

Comme la critique n'a pas manqué de le souligner, les *Intercenasales* constituent un recueil *sui generis*, à la fois par la variété des formes qu'il réunit et par l'histoire de sa composition. Des *intercenasales* dialoguées, *Amores* se distingue par son mode narratif, qui n'exclut pas de longs passages en style direct. Par ailleurs, *Amores* est caractérisée par une poésie de la vraisemblance : en cela, ce récit se distingue aussi d'autres *intercenasales* caractérisées par le recours à la mythologie, l'allégorisme, la proximité avec la fable ésoopienne. *Amores* possède aussi une « vraie épaisseur de texte autonome, bien différente du caractère sériel d'autres *intercenasales* plus proches de la forme de l'apologue »¹. Ce récit a très probablement préexisté au projet albertien de rassembler en livres des textes *spicciolati* tout en en adjoignant de nouveaux composés *ad hoc* : *Amores* ferait partie de la petite dizaine d'*intercenasales* composées hâtivement par le jeune Alberti entre 1428 (année de la fin de ses études de droit) et 1434 (année de ses trente ans : dans son autobiographie, il dit avoir composé quelques unes de ces pièces avant cet âge)². Une première circulation isolée de ce texte est probable ; une traduction en langue vulgaire par l'auteur est possible : en effet, les

¹ L. B. ALBERTI, *Intercenasales*, F. Bacchelli et L. D'Ascia (éd.), Bologne, Pendragon, 2003, p. XXVI : « [...] un forte spessore testuale autonomo, ben diverso dalla 'serialità' di altre intercenasali più vicine alla forma dell'apologo. » Nos citations latines sont tirées de cette édition.

² *Ibid.*, p. XXV-XXVI, n. 41 p. XLI ; R. FUBINI, A. MENCI GALLORINI, « L'Autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione », in *Rinascimento*, XII, 1972, p. 21-78, p. 70.

versions toscanes de *Naufragus* et *Uxor* montrent qu'Alberti traduisait les textes que leur ampleur, leur élaboration rhétorique, la nouveauté de leurs contenus prédisposaient à une diffusion autonome : c'étaient aussi les textes les plus proches du genre toscan de la nouvelle³. En fonction de ces éléments, il nous semble possible de considérer cette *intercenas* comme une nouvelle isolée. On remarque d'ailleurs que, si les éléments traditionnels d'ancrage spatio-temporel et (éventuellement) la précision du canal par lequel le récit a été transmis, topiques du réalisme de la nouvelle, font défaut dans *Amores*, un autre dispositif « vraisemblabilisant » est en œuvre au cœur des ellipses du récit — où les silences et parfois l'ignorance du narrateur créent un « hors champ » dont l'existence renforce l'authenticité postulée du narré :

[...] quo id fato malum evenerit non ausim affirmare, sed res quidem digna misericordia [...].⁴

[...] ut diutius illaquearet adolescentem, non refero quibus artibus uteretur.⁵

Longum esset hoc loco varia et multa detestanda execrandaque scelera, que matris suffragio et ductus in adolescentis pestem et perniciem [femina intulerit, referre].⁶

Une autre objection que l'on pourrait nous faire concernant l'inclusion de cette *intercenas* porte sur ses caractères spécifiques : pourquoi celle-ci et non une ou plusieurs autres ? *Amores* s'est imposée à notre attention à la fois par une forme pouvant comme on l'a vu être assimilée au genre nouvellistique, par un sujet — un amour illégitime — commun à presque tous les textes de notre *corpus*, et par une revendication, dans le bref prologue du récit, d'une visée éducative.

Quant à ce dernier point, quelques observations s'imposent. Bien entendu, on ne retrouve pas ici la forme épistolaire d'ascendance pétrarquienne ; néanmoins, l'auteur s'adresse au lecteur anonyme à la première personne :

³ L. B. ALBERTI, *Intercenales*, cit., p. XXVI.

⁴ l. 386-387 : « [...] je ne saurais dire avec certitude pour quelle raison fatidique cette mésaventure arriva, mais ce fut certes quelque chose de vraiment digne de miséricorde. »

⁵ l. 296-297 : « [...] je préfère taire les techniques qu'elle utilisa pour emprisonner toujours davantage le jeune homme dans ses filets. »

⁶ l. 526-528 : « Cela serait trop long, si je commençais à raconter tous les détestables délits qu'elle commit contre le jeune homme, avec l'approbation et sous la férule de sa mère. »

Friginii studiosi adolescentis amores huiusmodi fuere, ut esse eos in litteris memoria dignissimos *putarim*.⁷

Il traite de l'utilité de la nouvelle, en exposant les bénéfices que le lecteur modèle, dont il anticipe le cheminement intellectuel et les réactions affectives, tirera de sa lecture — l'auteur invite le lecteur réel à considérer la nouvelle dans ses potentialités didactiques (voir le déploiement du champ sémantique de l'apprentissage et de la compréhension : « intelligent », « ediscent », « perspexisse ») :

Nam qui nos legerint, tantas subisse ob amorem Friginnium erumnas intelligent, ut facile misereri et penitus abhorrere ab amoribus tantorum malorum metu possint. Adde quod de ingenio et moribus mulierum pleraque ediscet, que sint ad vitam degendam accomodissima et pernecessaria. Illud profecto iuvabit, amorem ipsum perspexisse, ut sit rerum omnium ad animos hominum conficiendos longe pestiferum et pernitiosissimum.⁸

Le prologue inscrit la fiction dans un rapport particulier avec ces leçons morales : il revient au récit d'illustrer narrativement une thèse préexistante. Partant de l'observation que chaque élément de la narration d'*Amores* semble pouvoir servir la « thèse » énoncée en préface, notre étude entend illustrer l'hétérogénéité de ce récit albertien, qui se rattache certainement à d'autres traditions littéraires que les autres nouvelles de notre *corpus*. Cette étude mettra en lumière, d'une part, une frontière du genre nouvelle, et d'autre part, un contraste saisissant avec la nouvelle de Piccolomini, caractérisée pour sa part par une certaine ambiguïté idéologique.

A. Une nouvelle-exemplum

1. La confirmation d'une thèse

⁷ l. 1-2 : « Les amours de Friginnius, jeune étudiant, m'ont semblé un sujet très digne de mémoire littéraire. »

⁸ l. 2-6 : « Ceux qui liront, en se rendant compte que de tant de malheurs échus à Friginnius l'amour fut la cause, éprouveront certainement de la pitié et concevront un profond dégoût par crainte des atroces conséquences de l'amour. Ils apprendront aussi beaucoup de choses sur la psychologie et les mœurs des femmes, qui leur seront opportunes et nécessaires dans la vie. Comprendre que cet amour est la chose la plus pestilentielle et dommageable, apte à consumer l'esprit d'un homme, sera certes chose utile. »

Comme dans une nouvelle « élégiaque », la narration a pour centre l'évolution de la relation entre les amants, objet d'une étude psychologique, ponctuée d'événements particuliers — mais les phases successives de la relation et les divers épisodes illustrent tous, avec un mouvement de *crescendo*, la nécessité pour l'intellectuel de refuser l'amour. *Amores* est caractérisée par une très grande proximité avec le genre de l'*exemplum* tel que H. J. Neuschäfer l'a défini en regard de la nouvelle décaméronienne⁹. Dans une relation très étroite avec la morale qui l'accompagne, le récit offre « une vision unilatérale des choses », « la narration élimin[ant] tout ce qui ne s'intègre pas à la morale ». A cet égard, le titre (au pluriel) est remarquable : *Amores* se présente comme « un cas type qui illustre une règle une fois pour toutes et de manière irrévocable. »¹⁰ Si la concision des *exempla stricto sensu* fait ici défaut, on peut considérer en revanche que l'inclusion dans un discours plus vaste existe virtuellement : en effet, les *intercenales* (propos de tables) ne sont-elles pas des pièces destinées à s'insérer dans la conversation des banquets entre lettrés ?

La perplexité que suscite en Friginnius le spectacle de la déchéance de Durimna en proie à la passion, s'exprime en un long monologue qui de méditatif se fait délibératif. Le personnage pose en style direct la question à laquelle la nouvelle apporte sa réponse « monolithique » : le jeune lettré doit-il céder à l'amour ou s'en garder ? Deux hypothèses s'affrontent dans cette *suasoria in utramque partem*, portées par des interlocuteurs imaginaires fonctionnels à la réflexion de Friginnius. La première est frappée au coin de l'hédonisme (fou et sans cœur, celui qui repousse l'amour d'une belle jeune femme !). Plutôt influencée par des idéaux stoïciens, la seconde s'autorise des « grands savants » :

« Ne tu, Friginne, qui omne litteris tempus conferre sis solitus, qui omnes operas tuas dedicaris studiis bonarum artium, non meministi que de hisce rebus, de curis huiusmodi amatoriis doctissimi omnes viri disseruerint : sine sensu et nulla cum ratione alternis in undis suspicionum et levium curarum iactari amantes. Crudelem quidem amorem ! qui nunquam sit lachrimis satur ; qui primus natorum sanguine matrem commaculare manus docuerit ; qui, ut

⁹ H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, cit. ; IDEM, « Boccace et le commencement de la nouvelle », cit., p. 103-110.

¹⁰ ID., « Boccace et le commencement de la nouvelle », cit..

cetera maiora omittam, nunquam non attulit fame, dignitati, optimis institutis animique quieti et tranquillitati pestem atque exitium. »¹¹

La suite du discours des sages égraine les *topoi* rhétoriques et narratifs sur la nature délétère de l'amour (p. 145-161) : des soupirs et des pleurs au dégoût de son propre état éprouvé par l'amoureux, des marques de la perte de liberté à la dissolution du patrimoine par complaisance envers une maîtresse tyrannique, de l'abandon des études à cause de préoccupations frivoles aux suppliques adressées au ciel. La suite du récit illustre presque point par point ces éléments, représentant l'amour de façon conforme à cette conception des « grands savants » que Friginnius ne prend pas assez en considération : cette confirmation, comme on l'a dit, est le sujet de la nouvelle.

2. Mise en valeur de la « thèse » dans le récit : interpréter et juger l'expérience

Qu'il s'agisse, par exemple, de souligner la cruauté de Durimna¹², ou de satiriser l'amour à travers la métaphore traditionnelle *pestis*¹³, les jugements axiologiques du narrateur pénètrent profondément l'ensemble de la narration. Ils sont en outre confirmés par d'autres voix.

¹¹ l. 137-145 : « Toi, précisément, Friginnius, qui consacres tout ton temps aux livres, toute ton énergie à l'étude des arts libéraux, tu ne te rappelles pas ce que tous les grands savants ont dit des tourments amoureux ? Privés de leur jugement et de leur raison, les amants sont jetés alternativement dans les vagues des soupçons et des préoccupations frivoles. Que l'amour est cruel, lui qui ne sera jamais rassasié de larmes ; sur les conseils de qui une mère trempa ses mains dans le sang de ses propres enfants ; qui, pour taire des dommages plus importants, ôte la renommée, détruit et anéantit la dignité, les bonnes habitudes, le repos et la tranquillité de l'esprit. »

¹² l. 504-509 : « Hoc loco Durimna, cum has audisset preces lachrimasque vidisset, *quibus efferatum barbari ingenuim leniri potuisset*, pristina sua erga calamitosum amantem pervicacia percontumax adstitit, ac vultus adolescentis grandis macie tostos et oculos ob animi dolorem in lachrimas exhaustos victrix tacita despiciebat [...]. » («Durimna resta sourde à ces prières, à ces larmes qui auraient ému le plus cruel sauvage, repoussant obstinément le malheureux amant, et goûtant son triomphe, elle regardait avec mépris, sans dire un mot, le visage émacié du jeune homme et ses yeux battus par les pleurs [...]. »)

¹³ Désacralisé par son contexte moralisateur, le motif de la maladie d'amour (au sujet duquel voir p. 221) demeure un thème pathétique. Outre son développement narratif, essentiel dans l'économie du récit, le terme *pestis* (au sens propre, « maladie contagieuse ») est mobilisé par le narrateur qui privilégie, dans un contexte oratoire, le sens figuré (déjà présent en latin classique) de fléau et de ruine : l. 8 : « [...] *rerum omnium ad animos hominum conficiendos longe pestiferum et perniciosissimum.* » (« [...] la chose la plus pestilentielle et dommageable, apte à consumer l'esprit d'un homme [...]. »)

La déchéance progressive de Friginnius est annoncée dès l'ouverture du récit, où l'élogieux portait inaugural du personnage débute au plus-que-parfait, pour marquer une antériorité par rapport au passé du récit :

Fuerat enim Friginnius facie corporis digna et admodum honesta proceritate, vultus et iculorum honestate frontisque et oris modestia et gravitate, omnique aspectus nobilitate et gratia egregia et prope singulari, ut qui illum intueretur, ingenium, ut erat, preclarum et animum optime constitutum esse in illo arbitraretur. Accedebat facilitas, comitas, facetie, humanitas et urbana quedam festivitas coniuncta ingenuis moribus, exculpta litteris et doctrina bonarum artium. Deinde in eo perspicua et plane cognita omnia inerant, quibus inter maxime spei adolescentes in primis commendaretur, et ceteris virtutum et morum splendore rerumque difficillimarum atque rarissimarum studio et cognitione longe anteponebatur. Has ob res cum esset nemini non vehementer acceptus, tum plerosque viros honestissimos habuit Friginnius fidos et, uti hac etate loquimur, veros amicos summa benivolentia et mutuis officiis coniunctis, quos quidem suis probatissimis moribus et ingenii laudibus in amore et admiratione sui detinebat.¹⁴

Dans ce blason en prose engagé par un plus-que-parfait annonçant le caractère délétère de la passion, les vertus du personnage relèvent des domaines de la sociabilité et de l'étude. Précisément, la suite du récit montre que la passion détourne de l'activité intellectuelle¹⁵ et détruit la personnalité sociale : alors qu'il se trouve en compagnie de ses amis intimes,

¹⁴ l. 8-22 : « En effet, Friginnius avait été une jeune homme au visage et aux membres bien proportionnés, et bien élancé, dont la figure et les yeux dénotaient l'honnêteté, l'expression et la bouche, la modestie et la gravité. Son aspect indiquait une noblesse et une grâce exceptionnelles et presque uniques, si bien que quiconque l'observait estimait son esprit très distingué — ce qu'il était — et son caractère de la meilleure constitution. A cela il ajoutait l'affabilité, la bienveillance, le sens de l'humour, la bonté, un enjouement plein d'urbanité, conjugués à des habitudes dignes, une grande culture littéraire et une bonne éducation dans les arts libéraux. Il était aussi perspicace et maîtrisait bien les matières qu'il étudiait, aussi le considérait-on une jeune homme promis à de belles choses, que ses habitudes vertueuses et ses rares connaissances plaçaient bien avant les autres. Apprécié de tous pour ces qualités, Friginnius avait plusieurs amis fidèles — comme on le dit aujourd'hui, de « vrais amis » —, des citoyens éminents avec qui il était lié par amitié et par des faveurs réciproques, ses habitudes exemplaires et ses dons intellectuels lui gardant leur amour et leur admiration. »

¹⁵ l. 388-390. Comme le poète du *Corbeau de malheur*, le lettré amoureux se consacre à l'écriture d'épîtres d'amour (l. 393-395).

Friginnius ne peut réprimer une crise de sanglots. La scène est ponctuée d'un commentaire narratorial qui « affectivise » le récit :

Collugebant enim circum omnes, cum a plantu et eiulatu *modestissimum in omni vita adolescentem* nulla possent prostratum ratione sublevare. O miserrimum Friginnium !¹⁶

Manifestant la participation émotionnelle du narrateur, cette incise doit apitoyer le lecteur afin de renforcer son adhésion à l'interprétation qu'il donne des faits¹⁷. Dans ce passage, son interprétation en termes marqués axiologiquement (Friginnius est à plaindre, Durimna, à la dureté inexorable, à blâmer) est relayée dans la fiction par le bouleversement, l'empathie, l'incrédulité et l'indignation que la situation de l'amoureux suscite chez ses amis intimes (l. 470-480).

Ailleurs, la narration tend à thématiser l'altération de Friginnius en soulignant dans un « contraste diachronique » la perte de ses vertus :

[...] solidumque cor tractando mollissimum reddiderat [...].

Modestissimus et castissimus adolescens, dum apud Durimnam videri se obsequentissimum studet, dum longas operas confabulando mulieri prestat, incautus « in iocularium malum », ut aiunt, incidit.¹⁸

Ces incises narratoriales accompagnent l'illustration par le récit de la thèse énoncée dans le prologue, en consolidant le prisme de lecture qui y est proposé. Par ailleurs, à travers le style direct, une autre conscience interprète les faits : de l'intérieur de l'histoire émanent des échos de l'interprétation offerte *in limine* par le narrateur. En effet, dans son premier monologue, Friginnius constate les effets corrupteurs de la passion sur Durimna :

¹⁶ l. 470-472 : « Tous ceux qui étaient présents pleurèrent avec lui, car ils n'avaient pu ravir à ses pleurs et à ses lamentations la raison abattue du jeune homme — lui qui, dans toute sa vie, avait été un modèle de tempérance ! Oh pitoyable Friginnius ! »

¹⁷ On a relèverons le même procédé oratoire — que nous analysons à travers les schèmes proposés par C. Kerbrat-Orecchioni — dans l'*Historia de duobus amantibus* (voir p. 310-311).

¹⁸ l. 419-420 : « [...] de ferme qu'il était, elle l'avait rendu malléable comme cire [...] » ; l. 258-260 : « A force de révérer Durimna, à force d'obligeantes galanteries, ce jeune homme si tempéré et chaste se retrouva, comme on dit, dans une situation tristement drôle. »

« Et quid est — inquit — mali amor, qui, ut, hic videre licet, ex Cecillii poete sententia quemvis hominum queat in morbum inicere ad insaniamque redigere ? Hac puella quid morosius aut austerius posse inveniri existimasses ? At eadem in amore subinsanit. »¹⁹

Ensuite, se voyant désormais épris de la femme de son ami Fabellius, l'intellectuel fait le constat douloureux de sa propre déchéance :

« Quo me hoc fatum meum pervexit ! — secum ipse calamitatem suam deplorans aiebat — Egone, qui per omnem etatem firmo perseverantique animo dura et adversa omnia pertuli, qui a fortuna lacesitus, a necessitatibus distractus, a reliquis omnibus, que mortali accidere possint, incommodis detentus in officio perstiti, iniuriis obstiti, in cultu virtutis constiti, qui nunquam esse volui non liber, qui nunquam turpitudinem aliquam non odisse potui, idem nunc auctorem omnis flagitii et levitatis, amorem, intermissa studiorum meorum auctoritate, subivi ? »²⁰

Au fil de la nouvelle, un appareil rhétorique et narratif tend à rappeler les grandes lignes de la « thèse » que le récit est appelé à illustrer : plusieurs voix masculines se relaient et se renforcent pour appuyer le point de vue narratorial. Ainsi, l'usage du substantif *pestis* pour désigner l'amour (l. 8) est-il repris, à travers un jeu d'emboîtement des discours, par Friginnius (l. 161).

3. Nécessité de l'enchaînement des faits

Constatant les effets délétères de l'amour sur Durimna (l. 80-116), Friginnius établit pour lui-même une première règle de conduite censée apaiser la passion de la jeune femme sans mettre en péril son amitié avec Fabellius (l. 181-190) : à la première occasion, il lui

¹⁹ l. 80-83 : « Quel fléau que l'amour, dit-il, qui est capable, on le voit, d'infester et rendre fou tout un chacun, comme dit le poète Cécilius ! Pouvait-on croire cela pût advenir à cette jeune femme, modèle de dignité et d'austérité ? Et voici que par amour elle déraisonne ! »

²⁰ l. 269-276 : « Où m'a conduit mon destin ? » disait-il en lui-même, déplorant son malheur. « Moi qui ma vie durant ai supporté avec constance et courage toutes sortes d'adversités, qui provoqué par la Fortune, torturé par les nécessités, empêché par tous les autres désagréments qui peuvent échoir à un homme, j'ai gardé le pied ferme, j'ai résisté aux offenses, j'ai tenu bon dans la pratique de la vertu ; moi qui n'ai jamais pu sacrifier ma liberté, qui n'ai jamais pu considérer sans dégoût une action malhonnête ; moi, précisément, je me suis soumis à l'amour, origine de toute folie et de toute faute, sans tenir compte de ce que me disaient mes études ? »

assène une leçon de morale afin de briser son élan érotique et d'éveiller son sens éthique (l. 191-209). Sous le coup de cette réprimande, l'amour de Durimna se transforme brusquement et mécaniquement en une haine acharnée dont les effets se manifestent dans la suite de la nouvelle (l. 210-217). On a là, dans les mêmes circonstances, le même revirement total que chez la femme du fils du roi de France dans la *Déc.* II 8 : indignée de se voir refusée et morigénée, celle-ci entre subitement dans la plus grande fureur et feint dérechef que le conte d'Anvers tente de la violer (*Déc.* II 8, 10-22). Comme le rappelle V. Branca dans son édition, le motif de la calomnie de la femme dont les avances sont repoussées a des antécédents nombreux et illustres : de l'histoire de la femme de Potiphar dans la Bible (*Gen.* 39), à celle de Bellérophon dans l'*Iliade* (VI 150-205), à Phèdre, à celle de Pierre de la Brosse, à laquelle Dante fait allusion dans la *Comédie* (*Pg.* VI v. 22). Dans *Amores*, la calomnie n'est réalisée qu'à l'extrême fin du récit : la rupture entre Friginnius et Fabellius couronne la vengeance de Durimna, qui en joue avant cela comme d'une épée de Damoclès lui permettant d'asseoir son pouvoir sur Friginnius (l. 218-228, l. 528-531).

Revenons à la trame. Effrayé par le revirement agressif de Durimna et le risque d'être calomnié auprès de son ami Fabellius, Friginnius élabore une nouvelle règle de conduite : il doit à présent ménager et l'honnêteté et l'amitié en se conciliant Durimna : il pense que le désir de la jeune femme se transformera en chaste amitié, mais en attendant il doit feindre l'amour (l. 217-233) — mais voici qu'en feignant, il s'éprend réellement (l. 257-262). S'apercevant de ceci, Durimna voit sa vengeance prête à débiter (l. 285-296), qu'elle accomplit ensuite de façon toujours plus cruelle jusqu'à provoquer la rupture avec Fabellius (l. 288-531).

Chaque comportement induit une réaction psychologique particulière chez l'autre personnage, de façon assez mécanique, si bien que tout l'enchaînement des phases de la relation et la nature des épisodes apparaissent comme nécessaires au regard de « lois psychologiques » inhérentes à la nature des deux amants/antagonistes. Plus que des personnages dotés de caractéristiques, d'aspirations et de motivations individuelles originales, Friginnius et Durimna incarnent chacun un groupe d'individus, ou plutôt des types littéraires : le jeune intellectuel et la femme considérée selon un point de vue misogyne. C'est là une déclinaison particulière du couple d'antagonistes, formé d'un *sapiens* et d'un *stultus*, des *intercenaes* dialoguées.

B. Le terreau culturel d'*Amores*

De la fin de la période bolonaise à la seconde moitié des années 1430, la production d'Alberti témoigne d'un profond intérêt pour le problème de la passion amoureuse et de la perte de la liberté. Le jeune humaniste envisage cette question surtout du point de vue de l'aspiration nécessaire de l'homme d'études à la tranquillité de l'esprit. Ainsi l'auteur de l'*Amator* exhorte-t-il énergiquement ses semblables les lettrés à fuir la passion (« Vitate hoc malum, studiosi, vitate ! »²¹). La conclusion de ce texte, dont la rédaction précède le départ de Bologne en 1428, énonce la même leçon qu'*Amores*. Rentrant dans le même moment culturel d'Alberti, la traduction vulgaire de la lettre *Valerii ad Ruffinum ne uxorem ducat* de Walter Map, et sa propre lettre en langue vulgaire *De amore*, adressée à un ami pour l'inciter à ne pas succomber à la passion²², datent des années 1430. Plusieurs idées de l'*intercensis Amores* seront reprises dans cette lettre à Paolo Codagnello.

Des mêmes années qu'*Amores* se signale également à notre attention le livre *De commodis litterarum atque incommodis* (désormais *Des avantages*). La figure idéale de l'humaniste qu'Alberti expose dans cet ouvrage éclaire la représentation de l'antagonisme du lettré et de la femme de l'*intercensis*. Cette représentation, qui s'inscrit dans une tradition littéraire et idéologique bien particulière, est fonction de la promotion d'un certain idéal humain : celui de l'humaniste du XIV^e siècle, tel qu'il ressort en particulier des derniers écrits de Boccace.

1. La figure idéale du lettré

Composé dans les mêmes années qu'*Amores*²³, le livre *Des avantages* est plutôt ancré dans le siècle précédent. Ces deux écrits albertiens semblent remonter aux années antérieures

²¹ La conclusion de l'*Amator* est citée dans C. GRAYSON, « Alberti, Leon Battista », in *DBI*, I, 1960 : « Evitez ce mal, hommes d'études, évitez-le ! ».

²² D'autres humanistes du XV^e siècle ont pratiqué ce genre de rhétorique épistolaire : un exemple est la lettre d'Enea Silvio Piccolomini à un Ippolito da Milano (probablement Ippolito Porro), à laquelle échet un certain succès éditorial de la fin du XV^e jusqu'au XVII^e siècle. On peut lire la lettre *De amore* d'Alberti (éditée et préfacée par M. Martelli, traduite en français par S. Stolf) dans *Albertiana*, VII, 2004, p. 159-217.

²³ Sur la foi de l'autobiographie d'Alberti, les spécialistes assignent traditionnellement la rédaction du *De commodis litterarum atque incommodis* aux années 1428-1429. Après la proposition de L. Boschetto de situer la rédaction en 1432 (« Nuovi documenti su Carlo di Lorenzo degli Alberti e una proposta per la datazione del *De commodis litterarum atque incommodis* », in *Albertiana*, 1998, p. 43-60), A. Grafton (*Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 345 n.2), puis C. Carraud (L. B. ALBERTI, *Avantages et inconvénients des lettres (De commodis litterarum atque incommodis)*,

au séjour de l'auteur à Florence : la figure idéale du lettré que Leon Battista y dépeint ne s'inscrit pas dans le cadre intellectuel du cicéronianisme représenté surtout par Salutati et Bruni, mais dans la tradition pétrarquienne de l'humanisme du XIV^e siècle²⁴.

La figure idéale du lettré que Boccace place au centre des livres conclusifs de la *Généalogie* est celle du poète ; encore faut-il se rappeler que l'auteur conçoit la poésie d'une manière originale, puisque son essence est philosophique et qu'elle embrasse les plus hautes sphères de la connaissance. Le lettré dont il est question dans l'ouvrage d'Alberti se consacre à des domaines intellectuels variés : les *litterae* n'excluent ni les arts ni les disciplines du *trivium* et du *quadrivium*, toutefois, au fil du texte, l'activité littéraire tend progressivement à s'identifier à la philosophie morale, qui enseigne la vertu :

Decet enim prudentes eos qui probe litterari esse ac videri volunt sic ad studia incendi, sic inter libros versari, ut suum primum officium putent sese non magis doctrina quam virtutibus ornatissimos reddere. Sit animus studiosorum flagrans cupiditate quadam non auri et opum, sed morum et sapientie, discantque in litteris non tantum vim et causas rerum, sed foram etiam cultumque virtutis et glorie, discant preterea fugere voluptates, contemnere divitias, aspernari pompas, fortunam non metuere, solamque animi quietem, mores, virtutem, sapientiamque apprehendere, siquidem bone huc ferme artes contendunt. Nam quicquid a miolibus conscriptum esse reperitur, id omne eo tendere videtur, ut erroribus levemur, veritatem simplicitatemque teneamus [...].²⁵

traduction de C. Carraud et R. Lenoir, préface de G. Tognon, présentation et notes de C. Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 164-165), ont envisagé qu'Alberti ait pu faire une premier crayon de l'ouvrage en 1428 et qu'il l'ait ensuite repris en 1432.

²⁴ Notamment, H. Baron (« Leon Battista Alberti as an Heir and Critic of Florentine Civic Humanism », in *In Search of Florentine Humanism. Essays on Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton University Press, 1988, vol. I « An Anatomy of Florentine Civic Humanism », p. 258-288, p. 268-273) a souligné que la conception de la richesse qui émane d'*Avantages et inconvénients des lettres* (IV ; VI 10-12) est celle des humanistes du XIV^e siècle : Alberti n'avait pas délaissé l'idéal de *paupertas* que l'humanisme civique florentin rejetait désormais.

²⁵ L. B. ALBERTI, *Avantages et inconvénients des lettres*, cit., VI 6-8 : « Ce qui convient au contraire à des esprits avisés, animés de la volonté d'être et de paraître réellement cultivés, c'est de se prendre de passion pour l'étude, et de vivre si bien au milieu des livres, qu'il considèrent de leur devoir le plus immédiat de briller tout autant par leurs vertus que par l'étendue de leur savoir. Que l'esprit des lettrés soit enflammé d'un désir qui ne se tourne pas vers les richesses et l'argent, mais vers la sagesse et la droiture de la vie ; qu'ils aillent moins étudier dans les lettres la nature et les causes essentielles des choses que la beauté et la pratique de la vertu et de la

Nécessité d'une vaste culture, donnant l'intelligence du monde, et devoir de cultiver l'éthique caractérisent autant le portrait du poète brossé par le Boccace de la *Généalogie* et du *Corbeau*, que celui du lettré dépeint par le jeune Leon Battista Alberti. L'idéal ascétique du moine est tangible au cœur de cette figure de saint laïque appelée à s'accomplir dans un retrait « monacal » du monde. Ce n'est que dans sa retraite — physique et psychique²⁶ —, où les fausses valeurs de la société contemporaine n'ont pas cours, que le lettré peut trouver la tranquillité de l'âme. Car son idéal de spéculation et de sagesse en fait un être fondamentalement inadapté à une société fourvoyée, régie non par des règles morales, mais par l'avidité d'argent et de faveurs, et qui méprise toutes les valeurs et les vertus animant le lettré. Dans la *Généalogie* et dans *Avantages et inconvénients des lettres*, ce conflit s'exprime dans la comparaison de la figure du lettré avec le juriste, l'usurier (*Généalogie* XIV 4 ; 11), l'« homme d'argent », le chevalier (*Avantages* IV 23-24 ; V 6-9) — comparaison dont ressort bien entendu la supériorité morale du premier, contre le prestige social généralement mais indûment accordé aux autres : la figure du lettré se construit en contrepoint des valeurs dominantes de la société, qui aux vrais biens que poursuit l'homme d'étude préfère les (faux) biens de Fortune. Le même procédé est mobilisé dans le *Corbeau*, où la figure du poète est opposée à celle du marchand (p. 27-28).

C'est sur le plan cognitif et métaphysique que le lettré est dédommagé des inconvénients sociaux inhérents à sa vocation²⁷. Mais cette compensation (le sage trouve son

gloire ; qu'ils y apprennent en outre à fuir les plaisirs, à mépriser les richesses, à se moquer de l'ostentation, à ne pas craindre les revers de fortune, et à n'aspirer qu'à la paix de l'esprit, à la droiture de la vie, à la vertu et à la sagesse, puisque c'est à cela que tendent généralement les arts nobles. Et en effet tout ce que l'on trouve dans les textes des Anciens ne semble avoir pour objet que de nous délivrer des erreurs et nous faire parvenir à la vérité et à la simplicité. »

²⁶ A notre connaissance, ces lieux physiques et/ou mentaux de retraite — des maisons de Pétrarque à Fontaine-de-Vaucluse et Arquà, aux bibliothèques de l'Alberti *d'Avantages et inconvénients des lettres* (IV 77) au *locus amoenus* où le poète du *Corbeau* s'entretient avec les Muses (p. 44), etc. — n'ont pas encore fait l'objet d'une étude comparative spécifique : un tel travail ne manquerait pourtant pas d'intérêt pour la connaissance de la figure du lettré entre XIV^e et XV^e siècles.

²⁷ Le titre de l'ouvrage est inspiré selon C. Carraud (L. B. ALBERTI, *Avantages*, cit., p. 165) d'un vers de Térence (*Hécyre* v. 841) : « Multa ex quo fuerint commoda, eius incommoda aequum est ferre » (« Quand on a reçu de quelques uns toutes sortes d'avantages, il est juste d'en supporter quelques désagréments »). Ce titre constitue une clef de lecture : il anticipe la morale « stoïcienne » de l'ouvrage — surtout si on le met en relation avec la structure déséquilibrée de l'ouvrage (le corps du traité répertorie les multiples inconvénients des lettres,

bonheur dans la vertu) ne va pas sans tensions. Le mépris du lettré, perçu comme un gêneur ou comme un parasite, est source d'amertume : comme l'a souligné C. Carraud, Alberti ne se montre pas impassible devant les désagréments inhérents à son activité, et notamment face au discrédit des intellectuels — mis en scène, dans le *Corbeau*, dans une scène nocturne rapportée au poète par l'esprit prédicateur (p. 75-77). En effet, si c'est précisément en vertu de sa singularité et de sa différence que le lettré pourrait jouer un rôle dans la société — ce que font Boccace et Alberti lorsqu'ils la dénoncent et la satirisent —, le discrédit dont il est victime l'exclut en revanche de la communauté qui ne reconnaît pas ses enseignements.

2. L'antagonisme du lettré et de la femme : du *Corbeau de malheur* à *Amores*

Traitant dans *Avantages et inconvénients des lettres* des plaisirs auxquels le lettré doit renoncer, Alberti distingue ceux qui sont convenables, tels que la compagnie de ses concitoyens, la chasse, l'exercice des arts, la culture physique (III 21-25), et ceux qui ne seyant pas à la dignité de l'homme — à savoir, les plaisirs de gueule et de chair, au sujet duquel il écrit :

Proxime his amatorie sunt voluptates a quibus litteratos admodum cupio esse alienos ; nam cum illas quidem omni hominum generi maxime nocuas esse sapientes persuaserint, multo tamen magis studiosis admodum pestifere ac perniciosissime sunt. Quis enim amore occupatus poterit circa litteras mente integra et firma inherere ? quis animo ad disciplinam impenso, ad preceptiones intento, ad communiendam memoriam solerti ? Quis, inquam, furoribus amoris captus aut voluntate aut ingenio aut opera satis constanti et firma esse ad bonas ullas artes valebit ? An ignoramus quid soleat amor ? Vires labefactares, mores depravare, ingenia hominum pervertere, animum curis conficere, mentem erroribus obruere, ad insaniam redigere : hec quidem amoris munera et dotes sunt.²⁸

tandis que seule l'introduction et la brève conclusion traitent directement de leur unique avantage), qui met en valeur la supériorité des vrais biens sur les biens de Fortune.

²⁸ III 11-12 : « En second lieu viennent les plaisirs de l'amour, auxquels je souhaite que les lettrés restent étrangers ; car si tous les sages ont montré qu'ils sont particulièrement nocifs aux hommes, quelle que soit la catégorie à laquelle ceux-ci appartiennent, les dangers mortels qu'ils comportent sont encore plus redoutables pour les gens d'étude. Quand on est occupé par l'amour, peut-on être tout entier à l'étude, et y consacrer les ressources les plus solides de son esprit ? Peut-on rester soucieux de s'instruire, attentif à l'enseignement qu'on reçoit, capable enfin de fortifier sa mémoire ? Quand, dis-je, on est en proie aux agitations de l'amour, la volonté, l'esprit, le travail ont-ils assez de fermeté et de constance pour s'appliquer avec succès à l'art qu'on étudie ? Ne connaissons-nous pas assez les effets ordinaires de l'amour ? Il affaiblit les forces, dérègle la conduite, introduit

On lit encore que les plaisirs de l'amour et de la table

animum in primis in desidiam et negligentiam (quod nemo ignorat) evocant atque perseverantia lectitandi avertunt [...]. [...] Tum etiam fit epularum et vini exhalationibus atque Venere ut mens evacuetur sensu, oppleatur tenebris, crassetur ingenium, perspicuitas obtundatur, tum memorie sedes multarum suspicionum recordatione ac variis amatoriis imaginibus occupate assiduo perturbetur. Denique etiam fit ut voluptatibus implicitus ac amatoriis facibus incensus animus infinitis levibus ac instabilibus voluntatum et expectationum motibus et fluctibus sempiternae exagitatus vehementer estuet. Quo homine ob amorem sic animo et mente affecto quis poterit ad concipiendas amplissimas disciplinas et artes esse inutilior atque ineptior ?

Sit idcirco studiosis ex cibo et Venere nulla aut perexigua voluptas [...].²⁹

Le discours anti-érotique mobilise l'opposition traditionnelle, axiologiquement marquée, entre l'esprit et la matière. Néanmoins, ce n'est pas en vertu de la notion de péché — présente dans le *Corbeau*, absente des écrits albertiens³⁰ —, mais d'un idéal de tranquillité de l'âme, que l'amour est mis au nombre des *impedimenta* susceptibles de faire obstacle à l'activité littéraire : l'évocation des désordres psychiques engendrés par la passion renvoie en négatif à la sérénité auquel le sage doit aspirer.

Cette conception de la mission du lettré est au cœur d'une œuvre narrative telle qu'*Amores*, où il apparaît sous l'espèce du thème traditionnel de l'antagonisme entre le lettré

le trouble dans l'esprit, accable l'âme de soucis et l'intelligence d'erreurs, fait perdre aux hommes tout bon sens ; oui, voilà les présents que l'amour leur fait. »

²⁹ III 13-17 : « [...] ont pour premier effet, comme chacun sait, d'inciter l'âme à la négligence et à la paresse, et de la détourner de la persévérance que la lecture exige [...]. [...] les fumets gourmands, les vapeurs du vin, les plaisirs de l'amour ont pour effet de vider l'esprit par la sensation, de le remplir de ténèbres, d'épaissir l'intelligence, d'émousser la capacité d'examen, et de troubler la faculté de mémoire, qui n'est occupée que par le souvenir de soupçons infinis et le ballet des images amoureuses. Enfin, l'âme embarrassée dans les plaisirs et enflammée par les torches de l'amour est la proie des mouvements infinis, légers et instables des volontés et des désirs, et elle ne cesse d'être agitée des troubles les plus violents. Quand l'amour affecte ainsi le cœur et l'esprit d'un homme, est-il possible d'imaginer qu'on soit plus incapable des dispositions nécessaires à l'apprentissage des disciplines et des arts les plus considérables ? Il faut donc que les hommes d'étude ne tirent aucun plaisir de la table ou de l'amour, ou qu'il soit du moins très restreint [...]. »

³⁰ M. PAOLI, *L'Idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*, Paris, Champion, 1999, p. 114.

et la femme. Un modèle privilégié est le *Corbeau de malheur*, comme l'indiquent F. Bacchelli et L. D'Ascia dans leur préface³¹. Nous nous proposons d'approfondir cette remarque concernant la proximité des deux œuvres, afin de comprendre comment Alberti s'approprie ce thème.

2.1. L'antagoniste : une figure traditionnelle

La nouvelle *Amores* est appelée à montrer non seulement la ruine des projets les plus nobles à cause de l'amour, mais aussi l'absence totale d'agréments que présente cette passion : les modalités haïssables de la relation entre les genres découlent du caractère exécrationnel des femmes, tout comme dans le *Corbeau* — ouvrage qui « peut à juste titre prétendre à la distinction douteuse [...] de texte-phare d'une longue tradition misogyne » allant de l'Antiquité à la Renaissance et au-delà³². Comme l'évoquent F. Bacchelli et L. D'Ascia, c'est d'abord par son caractère de somme de *topoi* misogyniques et de satire des femmes que le *Corbeau* se propose comme source d'inspiration au jeune Leon Battista.

Le prologue d'*Amores* présente Durimna comme un personnage emblématique de son genre, à travers qui seront dévoilés au profit du lecteur la psychologie et les comportements des femmes³³. L'exploration de la psyché des personnages, à travers une narration omnisciente qui dévoile leurs motivations, caractérise cette *intercenas*. La représentation de

³¹ L. B. ALBERTI, *Intercenas*, cit., p. LXXXIII – p. LXXXIV.

³² *Corb.*, p. IX. Dans sa satire des femmes en général (p. 29-45) puis de la veuve dont le poète est amoureux (p. 45-86), l'esprit prédicateur du *Corbeau* mobilise de nombreuses autorités — antiques, patristiques et médiévales, religieuses et laïques, satiriques et édifiantes, didactiques et narratives — dont Boccace s'inspire quant aux contenus et au style, et dont il tire des « presque-scènes » illustrant les vices féminins, dont la vivacité repose parfois sur un discours direct aux accents populaires voire argotiques : G. Baldassarri (*Ibid.*, p. XXXI-XXXII) souligne que « [l'] aspect doctrinal et démonstratif inhérent au discours dès son commencement, se complique volontairement, sur ces deux plans, de pauses descriptives et narratives, selon des modalités bien connues de la tradition exemplaire. » Quant à ces tableaux triviaux et grotesques, appelés à susciter le dégoût et déclencher l'hilarité, un modèle fondamental est certainement la sixième satire de Juvénal, dont les réminiscences sont particulièrement nombreuses dans le *Corbeau*.

³³ l. 4-6 : « Adde quod de ingenio et moribus mulierum pleraque ediscet, que sint ad vitam degendam accomodatissima et pernecessaria. » (« Ils apprennent aussi beaucoup de choses sur la psychologie et les mœurs des femmes, qui leur seront opportunes et nécessaires dans la vie. »)

l'obsession amoureuse est inspirée, selon F. Bacchelli et L. D'Ascia, du *De natura rerum*³⁴. La psychologie féminine est quant à elle représentée à travers les *topoi* de la tradition misogyne dont le *Corbeau* réalisait déjà une synthèse³⁵. Dans le récit linéaire de l'amour de Friginnius, les éléments de cette tradition sont illustrés narrativement. A travers ses actions et ses pensées, le personnage de Durimna incarne en effet ces lieux communs de façon assez stéréotypée : nous relevons ici les principaux *topoi* ayant inspiré le personnage, indiquant en note la référence des mêmes clichés dans le *Corbeau de malheur*.

Si son commerce est fondamentalement détestable³⁶, Durimna représente néanmoins la figure traditionnelle de la tentatrice. Son art piégeux de la séduction est — c'est un lieu commun des écrits misogynes — affaire d'un savoir-faire objet de réprobation de la part du narrateur³⁷ :

Non hic refero quibus amatoriis artibus, qua verborum et oculorum insinuatione et inflexione elaborarit Durimna illicere adolescentem, ut sese concupisceret atque in primis utro expeteret. [...] quos puella ex industria longos et vagos trahebat sermones, a comuni mulierum garrulitate et petulantia manare Friginnius arbitratur, reliquosque illius omnes impudicos et immodicos gestus, cum a domestica familiaritate non alienos, tum et fidei et benivolentiae potius quam lascivie signa esse ex sua pudicitia interpretabatur. [...] Tandem, cum ne astutia quidem isthac simplex et integerrimum adolescentis ingenium excitaretur, mulier procax in eam et lascivius intuendi et immodestius atque inconsideratius gestiundi exposcendique audaciam evecta est, ut Friginnius a Durimna amari se posset haudquamquam obscure perspicere.³⁸

³⁴ L. B. ALBERTI, *Intercenales*, cit., p. LXXXIV.

³⁵ *Ibid.*, p. LXXXIII-LXXXIV : « Alberti approfondisce, insomma, una sintesi già avviata dal *Corbaccio*, dove la celebrazione della vita dedicata allo studio, immune da 'contaminazioni' con la volgarità femminile, si congiunge a elementi familiari e 'predicatorii', realistici e perfino osceni. » (« Alberti approfondit, en somme, une synthèse déjà commencée dans le *Corbeau de malheur*, où l'exaltation de la vie consacrée à l'étude, pure de toute 'contamination' avec la vulgarité féminine, rejoint des éléments familiers et propres à la prédication, réalistes et même obscènes. »)

³⁶ Par exemple, elle soupçonne son amant d'être infidèle (l. 322-325) et se montre délibérément grincheuse (l. 239-243). Cf. *Corb.*, p. 34 (et n. 34 p. 106 : la source est le *Contre Jovinien* de Jérôme),

³⁷ Cf. *Corb.*, p. 30-31.

³⁸ l. 33-56 : « Je tais les astuces amoureuses, les inflexions des mots et les insinuations des regards, que Durimna mit en œuvre pour séduire le jeune homme, afin que celui-ci fût charmé et prît l'initiative. [...] les discours de la

La dédaigneuse ellipse initiale révèle le caractère topique de la satire de la séduction féminine. On remarque d'une part l'ampleur du champ sémantique, axiologiquement marqué, de la lascivité et du dévergondage, qui souligne l'impudicité du personnage, et d'autre part l'intention satirique que manifeste la présentation de l'art de séduire comme une stratégie alambiquée (« *illicere adolescentem, ut sese concupisceret atque in primis utro expeteret* ») — mais inefficace. Dans ce passage, l'incompréhension de Friginnius, qui interprète les manières de Durimna en toute innocence, accuse l'antagonisme du lettré et de la femme lascive, radicalement séparés par l'opposition vertu / vice — qui se décline dans le contraste franchise / ruse, la séduction étant associée à l'« *astutia* » et, plus loin dans le texte, à la métaphore traditionnelle des lacs — un piège³⁹. Il faut souligner aussi que pour séduire, Durimna ne peut compter que sur l'expression corporelle : en effet, elle s'avère une piètre oratrice, assommante et incapable de se faire comprendre malgré ses longs discours⁴⁰.

Au-delà de l'indécente ardeur de son désir coupable, Durimna, « proie passionnée de mille passions déplaisantes et exécrables »⁴¹, est généralement caractérisée par l'incontinence. Incapable de maîtriser sa passion, elle manque éveiller les soupçons de ses proches par un évanouissement (l. 72-79). Plus tard, elle interprète l'indifférence de Friginnius à son égard comme la plus grave offense, faisant preuve à la fois de vanité et d'absence de discernement et de sens de la mesure⁴². Le laconique portait initial du personnage, qui annonce la suite du récit — la haine inexorable et l'impitoyable vengeance de la jeune femme éconduite —, lui

jeune fille, longs, maladroits et pleins de sous-entendus, Friginnius les prenaient pour le pétulant bavardage habituel des femmes ; il passait sur ses gestes impudiques et indécents comme s'ils s'expliquaient par la familiarité de leurs rapports : à cause de sa pudeur, Friginnius les interprétait comme des manifestations de confiance et de sympathie, non de lascivité. [...] Finalement, vu que même cette ruse ne suffisait pas pour réveiller l'esprit pur et loyal du jeune homme, cette femme provocante se laissa aller à une telle audace de regards lascifs, de gestes et de requêtes ouvertement provocantes, que Friginnius put s'apercevoir que, sans l'ombre d'un doute, Durimna l'aimait. »

³⁹ l. 296-297 : « *ut diutius illaquearet adolescentem* » (« pour emprisonner toujours davantage le jeune homme dans ses filets ») ; l. 110-112 : « [...] *neque patiar ut [...] eadem sua lascivia suis me lachrimis irretitum faciat.* » (« [...] et je ne consentirai pas à ce que [...] cette femme me prenne avec une larme dans les filets de sa lascivité. »)

⁴⁰ Cf. *Corb.*, p. 37-38 (et n. 42 p. 107) ; p. 61-63.

⁴¹ Cf. *Ibid.*, p. 29.

⁴² Cf. *Ibid.*, p. 35 ; p. 55-57.

prête un vice traditionnellement attribué aux femmes : la colère (l. 25-27)⁴³. Repoussée par Friginnius, Durimna exerce avec un acharnement inouï son esprit de rancune. Elle souhaite assujétir cet homme à son pouvoir — en vue de quoi elle use de procédés d'intimidation : notamment en discréditant indûment une jeune femme innocente aux yeux de Fabellius, afin que Friginnius connaisse son ascendant sur son mari⁴⁴. Elle recourt aussi à la magie : secondée par sa mère, elle fait composer une potion par une montagnarde — encore une femme ! — versée dans les pratiques occultes⁴⁵. Cet élément n'est pas sans rappeler un lieu commun de la tradition des écrits misogynes : à savoir, que la femme, particulièrement sujète à la colère, recourt fréquemment aux poisons⁴⁶. De ce *topos*, Alberti tire un développement narratif, mais il forge aussi un emblème de l'amour, variante satirique du filtre d'amour de la tradition romanesque⁴⁷. Précédemment, Durimna usait peut-être de larmes de crocodile pour émouvoir Friginnius⁴⁸. Telle est la vengeance de la jeune femme : dès lors que le jeune homme est épris, l'art d'aimer se transforme en un art de tourmenter et d'humilier l'amoureux⁴⁹ :

Verum — o mores pessimos cum feminarum omnium, tum o preposterus Durimne matrisque ingenium ! — utrumque censeas victricem Durimnam letam amoris successu congratulari ? Id quidem minime. Et quid ita ? Nempe, ut aiunt, « ardeat ipsa licet, tormentis gaudet amantis ». Preterea victoriam non in eo quidem ponebat, quod libidini ex animi sententia satisfaceret, sed pari in primis adolescentem atque se insania efferri concupiscebat, pulcherrimumque ducebat

⁴³ Cf. *Ibid...*, p. 34-35 (et notes 36-37 p. 106).

⁴⁴ l. 317-321 : « Eaque fraude assecute sunt, ut graviter mulctate puelle exemplo admodum sollicitum et sui diffidentem [se] exinde Friginnius haberet metueretque, ne sibi apud Fabellium paria essent odia subeunda, ni sese Durimne perquam obsequentissimum atque obtemperantissimum prebuisset. » (l. 317-321 : « Avec cette ruse elle purent inspirer à Friginnius beaucoup d'inquiétude et moult préoccupations à cause de l'exemple de la jeune fille qui avait été gravement punie ; elles éveillèrent en lui la peur d'essuyer la même antipathie de la part de Fabellius, s'il ne donnait pas la preuve d'une totale soumission à Durimna. »)

⁴⁵ l. 433-455. La solidarité féminine opère aux dépens des hommes. La magicienne complète l'association néfaste composée de la mère et de la fille (l. 228-229, l. 299, l. 480), déjà fustigée par Boccace (cf. *Corb.*, p. 38 et n. 44 p. 108 : la source est Juvénal).

⁴⁶ Cf. *Corb.*, p. 35.

⁴⁷ Le champ sémantique de l'empoisonnement était déjà mobilisé lorsque Friginnius imaginait les dangereuses calomnies de Durimna (l. 225-226 : « [...] irata mulier suo verborum veneno animum viri infectum redderet [...] » ; « [...] la femme furieuse aurait infecté l'esprit de son mari avec ses paroles pleines de poison. »)

⁴⁸ l. 102-112. Cf. *Corb.*, p. 38 (et n. 44 p. 108 : la source est Juvénal).

⁴⁹ Voulant nuire à Friginnius par tous les moyens, elle imagine d'alterner sadiquement bienveillance et cruauté, invente des tourments inédits (l. 327-331 ; l. 366-372).

aliquando videre supplicem, exposcentem, deprecantem ipsum hunc, qui negare, despicere fugereque consuesset.⁵⁰

Que Durimna satisfît son désir eût été une moindre faute : mais elle jouit et s'enorgueillit plutôt de disposer d'un homme dont elle rabaisse la dignité⁵¹. Le narrateur souligne ce moment-clef du récit, où à travers le personnage se dévoile la noirceur de l'âme féminine, par une citation de Juvénal (*Satire* VI v. 208-210) et des adresses au lecteur, qu'il prend à parti et dont il veut susciter l'indignation. Par esprit de vengeance, Durimna brime son propre désir :

Adolescenti igitur Durimna, cum illum ab officio et honestate ad amorem et flagitium posse revocari sensit, quevis alia, preterquam quod uterque in primis optaret, exhibebat⁵².

La juxtaposition des deux couples « officium » - « honestate » / « amor » - « flagitium » souligne l'immoralité du personnage, dont la dureté éclate en outre dans le moment final du récit : l'aspect maladif de Friginnius, ses larmes et ses supplices n'éveillent pas la moindre compassion chez cette femme au prénom significatif — *Durimna*⁵³.

⁵⁰ l. 298-296 : « Oh infâmes mœurs féminines ! Oh bizarre caractère de Durimna et de sa mère ! Tu crois peut-être que la victorieuse Durimna goûte son succès en amour ? Que nenni ! Et pourquoi cela ? Au vrai, comme on le dit, 'Elle-même peut flamber de passion, elle prend son plaisir à [...] écorcher [son amant]'. De plus, vaincre ne signifiait pas pour elle satisfaire sa concupiscence : elle désirait d'abord voir le jeune homme se consumer comme elle. Elle appréciait intensément de le voir suppliant, implorant, lui qui avait eu l'habitude de la refuser, de la mépriser et de l'éviter. » (La citation est tirée de JUVENAL, *Satires*, texte établi par P. de Labriolle et F. Villeneuve, émendé, présenté et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2005, VI, v. 208-209).

⁵¹ Cf. *Corb.*, p. 27 : « [...] forse per gloriarsi d'avere uno uomo maturo a guisa d'un semplice garzone [...] » (« [...] peut-être pour se glorifier de disposer d'un homme mur comme elle le ferait d'un adolescent [...] »).

⁵² l. 364-366 : « Quand Durimna se rendit compte qu'elle pouvait le conduire de ses résolutions morales et honnêtes à un amour coupable, elle se comporta d'une manière bien différente de ce que l'un et l'autre aurait souhaité. »

⁵³ « At femina, que quidem adolescentem suis binis commoverat lachrimis, nunc amantis luctu miserabilique dolore et incredibili obsequio haudquaquam movebatur ; queve iterum adolescentis pectus uno atque item altero suspirio fregerat solidumque cor tractando mollissimum reddiderat, eadem amans amantem ita recipiebat, ut nusquam non dura et inexorabilis videri vellet. Quin immo pallore et mestitia adolescentis maiorem in modum delectari se gestiebat, et quod collachrimasset irridebat [...]. » (l. 416-423 : « Mais cette femme, à qui une larme avait suffi pour émouvoir le jeune homme, restait maintenant totalement indifférente à la peine de l'amant, à sa douleur pitoyable, et à son incroyable soumission. Cette femme qui d'un soupir puis d'un autre lui avait brisé le

Le nécessaire antagonisme entre le caractère exécrationnel de Durimna et les aspirations morales du lettré — mais aussi la faiblesse de celui-ci — déterminent les modalités de la relation amoureuse. Contrairement aux nouvelles « élégiaques » (notamment à l'*Historia de duobus amantibus*), où la représentation des plaisirs de l'amour alterne avec la peinture des malheurs de la passion, *Amores* montre l'amour comme une passion (dans les deux sens du terme : une chose subie et un calvaire) totalement privée d'agrément. A cet égard, il est significatif que l'amour ne soit jamais partagé dans cette *intercenalis* : Durimna aime Friginnius qui ne l'aime pas et subit dans l'appréhension cette passion dangereuse ; puis Friginnius aime Durimna qui veut se venger de sa froideur passée. C'est l'histoire de Pallimacro et de Deifira : un véritable mythe albertien, qui apparaît dans le dialogue *Deifira* bien entendu, puis dans la lettre à Paolo Codagnello de 1436-1437⁵⁴.

Du point de vue de la représentation de la femme comme l'antagoniste par excellence du lettré, une différence est remarquable entre le *Corbeau* et *Amores*. En effet, chez Boccae, l'antagonisme entre le poète et la femme est peut-être investi d'une portée synecdotique, au gré de laquelle cette opposition représenterait le conflit entre le lettré et la société :

cœur et, de ferme qu'il était, l'avait rendu malléable comme cire, celle-là même, le traitait à présent sans une once de compréhension ou d'humanité. Au contraire, elle exultait davantage en voyant sa pâleur et sa tristesse, elle le raillait lorsqu'il pleurait. Et elle pensait que concéder un plaisir à Friginnius n'aurait pas été satisfaire un amant mais un esclave [...]. »)

⁵⁴ *Leonis Baptistae Alberti De Amore*, cit. p. 170-173 (§ 44-45) : « [...] guarda, per Dio, a te non intervenga come intervenne al nostro Pallimacro, quale non senza necessaria e utile cagione, mostrando sé esser non freddo a chi poi ello, così fingendo e con arte simulando, sé misero accese e arse, la sua Deifira avea iniqua e ingrata verso lui imparato essere di marmo. Tristo Pallimacro, che tanto piange il suo non meritato infortunio e male, che tanto si duole della sua grandissima ricevuta iattura, in quale ruppe il propero e felice allora corso de' suoi studi, ahmè !, a meritare migliore fortuna e gloria, e perdette se stesso a servire quello superbo, ostinato, crudele e sempre in peggio volubile animo e mente perversa di quella importuna e iniquissima femmina Deifira. » (« Garde-toi, par Dieu, qu'il ne t'arrive ce qui est arrivé à Pallimacro, lequel, par nécessité et par utilité, montra qu'il n'était pas insensible : puis, tandis que le malheureux, en feignant et en simulant avec habileté, s'enflammait et brûlait, sa Deifira, cruelle et ingrante envers lui, avait appris à être de marbre. Pitoyable Pallimacro, qui pleure si fort son infortune et sa peine imméritées, qui se plaint si fort de ce malheur qui l'a frappé et lui a fait interrompre le cours de ses efforts, alors couronnés de succès et dignes d'une fortune et d'une gloire plus hautes, et qui a couru à sa perte en devenant esclave du cœur intraitable, entêté, cruel, toujours plus durement inconstant et de l'esprit pervers de cette insupportable et inhumaine Deifira. »).

A te s'appartiene [...] più d'usare i solitarii luoghi che le moltitudini, ne' templi e negli altri publici luoghi raccolte, visitare ; e quivi stando, operando, versificando, essercitare lo 'ngegno e sforzarti di divenire migliore e d'ampliare a tuo podere [...] la fama tua [...].⁵⁵

Afin d'accomplir sa vocation (divine⁵⁶), le poète doit s'éloigner de la communauté pour rejoindre le *locus amoenus* où il peut converser avec les Muses. L'opposition entre la vie au cœur de la société et l'existence recluse du poète est représentée par celle des Muses et des femmes de chair, dont il ressort que les secondes n'ont strictement rien à apporter au poète sinon qu'elles risquent fort de le dévoyer (p. 44-45)⁵⁷. Cette hypothétique portée synecdotique est en revanche absente de l'*intercenas* d'Alberti.

2.2. La littérature d'ascendance courtoise à la lunette de la satire

Si la tradition courtoise est convoquée, c'est pour désillusionner le lecteur à l'égard de cette représentation de l'amour. A la fin de la nouvelle, lorsque Durimna refuse toute compassion et toute empathie à un Friginnius radicalement avili par sa passion, le jeune homme s'exclame :

O Durimna, an voles unquam fore aliquem per te miseriarum nostrarum finem ? An hoc tantum est, quod meritis meis referas ? Nostrine amoris in hanc usque diem hos esse voles fructus ?⁵⁸

L'idée sous-jacente (la cour comme chemin de vertu récompensé par la dame) n'est pas sans rappeler l'éthique courtoise, qui conçoit l'amour comme source de perfectionnement

⁵⁵ p. 44 : « Il te revient [...] de fréquenter les lieux solitaires plus que les foules rassemblées dans les temples et les autres endroits publics, et là, par l'écriture et les vers, d'exercer ton esprit et t'efforcer de devenir meilleur et d'accroître ta renommée selon ton pouvoir [...]. »

⁵⁶ Dans la *Généalogie*, héritière sous ce rapport du *Pro Archia*, le vrai poète est inspiré par Dieu — nulle trace chez Alberti en revanche de cette transcendance divine : la religion d'Alberti, écrit M. Paoli (*L'Idée de nature*, cit., p. 121), est celle des lettres. A cet égard, la différence de traitement de la topique de la lumière et de l'obscurité dans le *Corbeau* et *Amores*, est remarquable (voir *infra*).

⁵⁷ ... avec, comme l'a souligné la critique, un renversement palinodique de la représentation décameronienne de l'inspiration poétique.

⁵⁸ l. 488-491 : « Oh Durimna ! Voudras-tu bien un jour mettre un terme à mes souffrances ? C'est ainsi que tu rétribues mes mérites ? Veux-tu que ce soient-là aujourd'hui les fruits de mon amour ? »

moral pour l'amant. Dans le récit, comme l'a vu, la passion détermine au contraire sa déchéance morale et physique — avec un renversement total de la morale courtoise et de la représentation de la femme.

Un autre thème d'ascendance courtoise est mobilisé et investi de manière satirique :

Est et hoc seu more, seu natura in communibus sensibus ipsisque positum in mentibus et hominum animis infixum atque institutum, ut [...] qui nos ament, redamare.⁵⁹

La référence est bien entendu à Dante (*Enfer V* v. 102) et peut-être à travers lui à une « règle d'amour » (XXVI) attestée chez André le Chapelain. Au début de la nouvelle, l'honnêteté de Friginnius lui interdit de se conformer à cette « loi psychologique » courtoise (l. 60-66) — qui se vérifie néanmoins dans le second moment de la nouvelle, lorsque le jeune homme s'éprend de Durimna (l. 257-264). Mais la femme, dépourvue des vertus courtoises, étant par nature l'antagoniste, l'expérience amoureuse se présente de façon totalement négative.

En outre, le motif élégiaque du « deuil » est mobilisé et considéré selon un point de vue moralisateur. Rentrant d'un séjour à la campagne, Friginnius avait découvert Durimna cloîtrée dans sa chambre, « négligée, vêtue de couleur sombre, les cheveux en désordre, pâle, triste » ; le lendemain de son retour, à nouveau vêtue de pourpre et d'or, la jeune femme « elle avait repris tous ses comportements faux et pleins de malice »⁶⁰.

Des procédés similaires de mise à distance et de désacralisation de l'imagerie courtoise sont à l'œuvre dans le *Corbeau*. Notamment, la Cour d'Amour (p. 7-8, p. 12, p. 17) est représentée comme un espace surnaturel sombre et hostile où les amoureux sont transformés en animaux sauvages. Renvoyant à une lecture morale du mythe de Circé transformant les compagnons d'Ulysse en animaux, cette métamorphose est le signe et la conséquence de la bestialité des hommes, comme l'explique Boccace lui-même dans les *Esposizioni* (I 2, 73) et dans le chapitre du *De mulieribus claris* consacré à Circé (XXXVIII 6). Cette transformation constitue en outre un renversement de la métamorphose des bêtes en

⁵⁹ l. 57-59 : « Etabli par l'usage ou la nature, il existe un principe de la sensibilité et du jugement universels profondément enraciné dans les esprits humains : [...] nous nous sentons en devoir d'aimer en retour ceux qui nous aiment. »

⁶⁰ (l. 350-351 : « sordida et lugubri veste indutam, capillo passo et incompto, pallentem et tristem ») ; l. 353-354 : « ad omne studium et artificium malitie et fraudis redisse animadvertit ».

hommes de la *Caccia di Diana*. Dans ce poème de jeunesse d'inspiration mythologique, les nymphes de Diane se rebellent contre la déesse vierge et invoquent Vénus, sous l'action de laquelle les animaux tués à la chasse ressuscitent sous la forme d'amants parés de vertus. Le renversement est complet dans le *Corbeau*, puisque l'amour anéantit les vertus, ravalant l'homme à l'état de bête⁶¹.

Enfin, *Amores* présente une reprise, allusive, du *topos* des ténèbres. Chez le Boccace du *Corbeau*, clarté et nuit contribuent à modeler le paysage allégorique de la vision, et sont mobilisés avec insistance dans le discours du prédicateur : elles y sont traitées selon la symbolique chrétienne de la vertu et de l'errance (l'amour profane), du salut et de la damnation. Dans *Amores* également, l'amour est associé à l'obscurité — mais le cadre chrétien fait défaut : à sa place, une référence mythologique :

Non igitur iniuria Nocte ac Herebo natus fertur amor, quod pre ullo nox istius animi tenebris comparabitur.⁶²

Alberti fait descendre l'amour en droite ligne du Chaos, qui dans des temps primordiaux avait engendré la Nuit et l'Erèbe, en mobilisant ici une tradition grecque mineure⁶³ que Boccace ne pouvait certes pas connaître — signe du dépassement de la culture médiévale par la culture humaniste.

2.3. Le texte comme cure thérapeutique

Piccola mia operetta, [...] ingegnera' ti d'essere utile a coloro, e massimamente a' giovani, li quali con gli occhi chiusi, per li non sicuri luoghi, troppo dis sé fidandosi, senza guida si mettono [...].⁶⁴

⁶¹ Voir aussi *Corb.*, n. 13 p. 98-99 et n. 18 p. 100-101.

⁶² l. 83-85 : « Ce n'est donc pas à tort que l'on dit l'amour né de la nuit et de l'Erèbe : quelle obscurité est comparable à ces ténèbres de l'esprit ? ».

⁶³ La source est un passage des *Oiseaux* d'Aristophane : v. 693-697. P. COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*, cit., p. 1.

⁶⁴ BOCCACE, *Corb.*, cit., p. 94 : « Ma petite œuvre, [...] tu tâcheras d'être utile aux hommes, et surtout aux jeunes, qui, les yeux clos, ayant trop de confiance en eux-mêmes, s'engagent sans guide dans des endroits peu sûrs. »

Dans l'envoi du *Corbeau* se précise, à travers la mention d'un public privilégié, la visée éducative annoncée en ouverture de l'ouvrage⁶⁵. De Boccace à Alberti, l'intention demeure inchangée : il faut mettre les lecteurs en garde, susciter chez les lettrés le dégoût de l'amour et des femmes. Dans le *Corbeau*, l'évocation satirique des vices des femmes, et particulièrement de celle dont le poète s'est épris, est présentée comme une thérapie langagière adressée au malade d'amour⁶⁶. Par son discours, qui n'exclut nullement la narration, l'esprit peint un portrait grotesque de la veuve aimée du poète, dont il suscite l'hilarité⁶⁷. Tourner en ridicule le lettré devenu amoureux transi et la dame de ses pensées, désacraliser le désir et son objet par le rire, voici l'essence de la cure imposée au poète. Ce

⁶⁵ *Ibid.*, p. 1-2 : « [...] senza niun dubbio potrò a molti lettori di quella fare utilità. E per ciò, acciò che questo ne segua, divotamente priego Colui dal quale e quello di che io debbo dire e ogn'altro bene procedette e procede, e che di tutti, come per effetto si vede, è larghissimo 'ore, che alla presente opera della sua luce siffattamente illumini il mio intelletto e la mano scrivente regga, che per me quello si scriva che onore e gloria sia del suo santissimo nome e utilità e consolazione dell'anime di coloro li quali per avventura ciò leggeranno, e altro no. » (« [...] sans nul doute, je pourrai rendre cette grâce utile à de nombreux lecteurs. Aussi, afin que cela s'ensuive, je prie avec dévotion Celui de qui le bien dont je dois parler, comme tout autre, a procédé et procède, et qui de tout bien — comme on le voit manifestement — est très généreux donateur, que dans ce travail Il éclaire mon esprit de sa grâce et soutienne ma main tandis qu'elle écrit, pour que mes mots honorent et glorifient Son très Saint Nom, et qu'ils aident et consolent les âmes de ceux qui d'aventure les liront ; pour cela et pour rien d'autre. »)

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63-65 : « Dèi dunque sapere né ogni infermità né ogni infermo potere essere sempre dal discreto medico con odoriferi unguenti medicato ; per ciò che assai sono e di quelli e di quelle che nol patiscono e che richieggiono cose fetide, se a salute si vorranno conducere ; e [se] alcuna n'è che con tali argomenti e vocaboli e con dimostrazioni puzolenti purgare e guarire si vogliono, il mal concetto amore dell'uomo è una di quelle [...]. E, se niuno mai màrtiro fu di questa nocenzia putrida e villana, tu se' senza niun dubbio desso. [...] né estimare quello essere colpa, difetto o dionestà del medico, di che la tua pestilenziosa infermità è cagione. Imagina queste mie parole, così sudice e così stomacose a udire, essere quello beverage amaro il quale [...] il discreto medico già nelle tue corporali infermità t'ha donato [...]. » (« Tu dois donc savoir qu'un médecin avisé ne peut soigner toutes les maladies ni tous les malades avec des onguents parfumés, car un bon nombre de celles-là et de ceux-ci ne le souffrent pas et ont besoin de choses infectes, si l'on veut les ramener à la santé. Et s'il en est parmi celles-là dont on doit expurger et guérir par des mots, des argumentations et des démonstrations nauséabonds, l'amour mal conçu en est une [...]. Et si quelqu'un souffrit jamais de cette tumeur ignoble et putride, c'est bien toi. [...] ne prends pas pour une erreur, ou une malhonnêteté de ton médecin ce dont ta pestilentielle maladie est la cause. Imagine que mes mots, si crasseux et si répugnants à entendre, sont ce breuvage amer que [...] le médecin avisé t'a déjà administré pour les maux de ton corps. »)

⁶⁷ *Ibid.*, p. 50 : « A questa parola dich'io che, con tutto il dolore e la compunzione ch'io sentia delle mie colpe [...] io non potè le risa tenere. » (« A ces derniers mots,, j'affirme que, malgré toute la souffrance et la componction que j'éprouvais pour mes péchés, [...] je ne pus contenir mon rire. »)

programme n'est pas sans rappeler le prologue du premier livre des *Intercenales*. Alberti y présente ses écrits comme une cure de l'esprit adressée aux lettrés ; rapprochant son activité littéraire de la pratique de la médecine exercée par son ami Paolo Toscanelli⁶⁸, à qui est dédié le livre I, Alberti écrit :

Tu quidem, ut ceteri physici, Paule mi suavissime, amaras, et quae usque nauseam moveant, aegrotis corporibus medicinas exhibes. Ego vero his meis scriptis genus levandi morbos animi affero, quod per risum atque hilaritatem suscipiatur.⁶⁹

Dans *Amores*, le lettré, aspirant par vocation à la sagesse, malgré lui épris d'un objet qu'il sait indigne de son amour, et souffrant de toutes les conséquences néfastes de sa passion, constitue un spectacle à la fois affligeant et ridicule :

Quid multa ? Modestissimus et castissimus adolescens, dum apud Durimnam videri se obsequentissimum studet, dum longas operas confabulando mulieri prestat, incautus « in iocularium malum », ut aiunt, incidit.⁷⁰

Alberti propose Friginnius comme objet de pitié et de dérision. Mais le rire que doit susciter cette *intercencalis* est plus « intellectuel », nous semble-t-il, que celui du *Corbeau*, où il jaillit comme on l'a vu d'images grotesques, volontiers triviales, parfois liées à la corporéité écoeurante de la veuve, inspirées de diverses sources antiques et médiévales, mais aussi de la poésie comico-réaliste. Par ailleurs, Friginnius fait les frais de la même faiblesse que les jeunes gens à qui est adressé le *Corbeau* : à savoir, un excès de confiance en soi (« troppo di sé fidandosi » / « incautus ») — une sorte d'*hybris*. Chez un lettré comme Friginnius, cette suffisance équivaut à une méconnaissance de la profondeur des mises en garde d'une vaste

⁶⁸ Au sujet de ce personnage, voir A. CORSINI, «Paolo dal Pozzo Toscanelli, medico», in *Rivista di storia delle scienze mediche e naturali*, XLVII, 1956, p. 361-380 ; E. GARIN, «Ritratto di Paolo dal Pozzo Toscanelli», in ID., *La Cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Florence, Sansoni, 1992, p. 313-334.

⁶⁹ L. B. ALBERTI, *Intercenales*, cit., p. 2-5 (l. 2-5) pour le texte latin ; («Toi, mon très cher Paolo, tu soignes les corps malades, comme tous les autres médecins, avec des potions amères qui provoquent le dégoût ; mais moi, avec mes écrits, j'offre un moyen de soulager les maladies de l'esprit, en produisant rire et gaîté. »)

⁷⁰ l. 257-260 : « Pourquoi en dire davantage ? A force de révéler Durimna, à force d'obligeantes galanteries, ce jeune homme si tempéré et chaste se retrouva, comme on dit, dans une situation tristement drôle. » La citation est tirée de l'*Andrienne* (v. 782) de Térence (L. B. ALBERTI, *Intercenales*, cit., p. 715 n. 16).

tradition littéraire — moderne et antique, religieuse et laïque, didactique, narrative et dramatique.

L'*intercencalis Amores* marque une frontière du genre nouvelle : les approfondissements psychologiques qui caractérisent ce récit, ainsi que son esprit fondamentalement satirique et son ardente revendication d'une visée pratique, positionnent ce récit à la marge du genre. Il est remarquable aussi que cette *intercencalis* s'inscrive dans la volonté albertienne de faire communiquer littérature vernaculaire et lettres latines, puisque — dans un mouvement inverse à celui qui, dans les mêmes années, conduit de la *Disuasio Valerii ad Rufinum* de Walter Map à sa version en langue vulgaire et à la lettre *De amore* à Paolo Codagnello — le modèle du *Corbeau* inspire un récit bref en latin.

La nouvelle dont nous traiterons dans le chapitre suivant manifeste un investissement tout à fait différent de la fonction éducative du genre : nous verrons que, du point de vue des dimensions démonstrative et exemplaire de la nouvelle annoncées dans la préface, l'*Historia de duobus amantibus* n'est pas sans présenter une ambiguïté idéologique qui contribue à faire sa richesse littéraire.

Chapitre VI

L'*Historia de duobus amantibus* d'Enea Silvio Piccolomini

Si la lettre-préface de l'*Historia de duobus amantibus* ne se réclame pas explicitement du modèle pétrarquien, l'architecture globale a notamment ceci en commun avec le diptyque de Bruni, qu'elle décline une esthétique des constructions « géométriques ». Antérieurement à l'ouvrage de Leonardo Bruni, un tel goût se manifestait déjà dans l'opposition formelle de la version de la *Déc.* I 1 par Antonio Loschi par rapport à la *De insigni obedientia* de Pétrarque. Dans la seconde moitié du siècle, il réapparaît à travers les traductions de Giovanni Garzoni. Le critère esthétique présidant au triptyque de l'humaniste bolonais repose certainement sur une ambition rhétorique : celle de juxtaposer trois registres stylistiques selon un goût qui annonce le théâtre de la Renaissance. Les nouvelles une fois extraites du recueil, dont la macro-architecture atténuait la prégnance de semblables symétries, les traits formels de ces assemblages saillent plus nettement. Dans la nouvelle originale d'Enea Silvio Piccolomini, ce goût se manifeste à travers un jeu d'emboîtement.

L'*Historia*, conçue par son auteur comme une lettre adressée à son ami Mariano Sozzini, suivant le modèle pétrarquien, inclut au sein du récit des lettres d'amour échangées par les personnages principaux, Lucrèce et Euryale. L'histoire éditoriale parfait le jeu d'emboîtement en lui ajoutant un niveau, et tend à le compléter en accotant d'autres lettres.

Ecrite sous la forme d'une lettre adressée à Mariano Sozzini (1397-1467)¹, l'*Historia de duobus amantibus* a été éditée au début du XX^e siècle par Wolkan dans la correspondance de l'auteur². Elle figure également dans des recueils de nouvelles italiennes du XV^e siècle, ainsi que dans les *Œuvres érotiques* de Piccolomini regroupées récemment par F. Duval sur la base d'une unité thématique. L'*Historia* a aussi fait l'objet de diverses éditions autonomes. Dans ces derniers volumes qui lui sont entièrement consacrés et portent son titre — en latin

¹ Sur ce personnage, voir E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, traduction, introduction et notes d'I. Hersant, note philologique d'A.-P. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 70 n. 3.

² R. WOLKAN (éd.), *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, I. Abteilung : Briefe aus der laienzeit (1431-1445), I. Band : Privatbriefe*, Vienne, 1909.

ou en traduction —, elle est bien entendu accompagnée d'un péritexte³ rassemblant des écrits de natures diverses : présentations, introductions, traductions contemporaines ou anciennes, notes biographiques, chronologiques, philologiques, bibliographiques, notes sur le texte et notes sur la traduction, constituent des appareils critiques censés éclairer la lecture de l'œuvre ; avec le même dessein, plusieurs éditeurs scientifiques donnent en appendice un certain nombre d'autres lettres auctoriales liées de diverses manières à l'*Historia*.

Ces éditions comportent généralement une lettre adressée de Vienne au chancelier impérial Kaspar Schlick (1396-1449)⁴, ce même 3 juillet 1444 où Piccolomini conclut la lettre contenant l'*Historia*. Cette épître, qui introduisait l'exemplaire de la lettre à Sozzini que Piccolomini envoya au chancelier impérial, constitue le troisième niveau d'emboîtement auquel nous avons fait allusion.

En aval du travail éditorial de Piccolomini, à sept siècles de distance, M. L. Doglio, D. Pirovano, F. Duval joignent à la séquence formée par la lettre à Kaspar Schlick et celle à Mariano Sozzini, une lettre envoyée de Graz, le 13 décembre 1443, au jeune Sigismond de Habsbourg (1427-1496), alors Duc de Tyrol. Ce dernier avait prié Piccolomini de lui envoyer un modèle de lettre d'amour qui pût lui assurer la conquête d'une certaine jeune femme : le précepteur obtempéra, donnant le jour à un texte qui annonce la rhétorique amoureuse de l'*Historia*. Soucieux de justifier sa propre diligence, Piccolomini développe quelques considérations pratiques et morales sur l'amour, l'âge et la vertu — considérations entrant en écho avec la conception de la passion développée quelques mois plus tard dans la nouvelle.

Enfin, F. Duval et M. L. Doglio publient — avec des enjeux différents eu égard à deux projets éditoriaux distincts — une lettre plus tardive (1446) que Piccolomini adressa à Ippolito Porro, humaniste et historien milanais :

L'imprimerie s'empara rapidement de cette œuvre diffusée sous le titre significatif *De remedio amoris* par référence à Ovide et la joignit fréquemment à l'*Historia*.⁵

³ Nous nous référons à G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁴ Sur ce personnage, voir E.S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. 67-69 n. 1.

⁵ Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques (Cinthia — Historia de duobus amantibus avec l'Ystoire de Eurialus et Lucesse d'Octovien de Saint-Gelais — De remedio amoris)*, présentation et traduction de F. Duval, Turnhout, Brepols, 2003, p. 6 ; voir aussi E. S. PICCOLOMINI, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, cit., p. 13.

La publication de cette lettre conjointement à l'*Historia* correspond chez F. Duval à une volonté, à travers un choix significatif d'œuvres érotiques présentées par ordre chronologique et dont la rédaction couvre un arc temporel assez vaste, de dessiner « l'itinéraire érotique et moral d'Eneas au cours de sa vie laïque »⁶, des années 1420 aux années 1440. M. L. Doglio accote quant à elle les deux écrits en vertu d'une certaine unité de thème et de couleur : la nouvelle et le *Remedium amoris* ont en commun « une mélancolie subtile et secrète, liée à l'irréductible et douloureuse disproportion entre les longues angoisses et les joies fugaces de l'amour », « un souffle de tristesse, d'insatisfaction, d'inquiétude vague »⁷ parcourant l'un et l'autre texte.

Les lettres à Sigismond de Habsbourg et à Ippolito Porro sont précieuses pour l'étude du parcours culturel et rhétorique de Piccolomini. Les mettre en parallèle de l'*Historia* permet de faire ressortir des points de contact, des échos, des convergences ou des divergences, des permanences et des changements concernant la conception de l'amour profane de cet auteur. Les deux autres textes méritent *in limine* une attention particulière : les lettres à Schlick et le début de la lettre à Sozzini — qui tient lieu de préambule auctorial de la nouvelle et que, par commodité, nous nommerons *prologue* — constituent un moment singulier et original de la fortune du modèle épistolaire pétrarquien. La démultiplication de celui-ci est significatif sur les plans communicationnel et esthétique.

Dans ces deux textes, Piccolomini présente et commente sa nouvelle, le jour même où il y met la dernière main. On y retrouve des lieux communs de la tradition précédente de la réception de la *Sen. XVII 3*, dont on a observé une codification dans les notes préfacielles des traducteurs de nouvelles décaméroniennes ; on y découvre aussi des éléments originaux.

Piccolomini a lui-même ordonné différents recueils de sa correspondance, et un autre *scriptor* de la chancellerie tel que Václav de Bochoy, plusieurs fois mentionné dans les lettres des années quarante comme un proche « adonné à la collection de ses œuvres et à leur diffusion manuscrite », a composé plusieurs collections épistolaires d'Enea⁸. En vue de leur publication en recueil, de nombreuses lettres ont été soumises par leur auteur à une révision,

⁶ Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 6.

⁷ E. S. PICCOLOMINI, *Storia di due amanti*, cit., p. 45.

⁸ E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. XLVI.

les interventions portant aussi bien sur le style que sur les contenus de l'écriture⁹. Les éditeurs scientifiques de l'*Historia* suivent en l'émendant le texte publié par Wolkan, qui tend à présenter les lettres dans leur forme originelle, c'est-à-dire telles qu'elles ont été rédigées pour leur expédition, en amont du travail éditorial de Piccolomini. C'est cette vulgate que nous lisons : nous ne sommes pas à même de rendre compte d'éventuelles corrections successives de la part de l'auteur. Malgré cette limite, nous pouvons remarquer deux choses.

Premièrement, nous répétons ce que nous avons dit au sujet des *Sen.* XVII 3-4. A savoir : l'ensemble de la correspondance familière, dont font partie la lettre à Sozzini et celle à Schlick, a vocation à dépasser le circuit qui lie destinataire et premier destinataire, et « [...] l'effet qu'exerce sans doute [la] prescience [de leur publication à venir] sur leur rédaction n'entame pas leur caractère privé [...] »¹⁰. Quant au prologue de l'*Historia* en particulier, il a d'autant moins vocation à être disjoint de la nouvelle, que dans le récit même le narrateur prend ponctuellement Sozzini à parti par son nom, le vocatif « Mariane » consolidant, si besoin était, la cohésion du récit et de cet périphrase auctorial. Ce prologue avait vocation à accompagner — et à *encadrer* — la diffusion ultérieure, hors du cercle amical, de la nouvelle : à ce titre, il a à la fois une valeur privée et une valeur publique.

Secondement : parce que l'*Historia* se donne comme un texte littéraire, le statut de la lettre à Sozzini est sensiblement différent de celui des autres lettres aux amis, et se rapproche du statut des traités sous forme épistolaire. La nouvelle, en fonction de (au service de) laquelle le prologue a été écrit, a vocation à s'offrir à un public « aléatoire »¹¹ : il en va de même du prologue, où Piccolomini s'adresse *aussi*, de façon plus ou moins oblique, à ces lecteurs anonymes, parmi lesquels il désigne en premier lieu les jeunes filles (« adolescentule ») et les jeunes hommes (« iuvenes ») au profit de qui il tire dès le seuil la leçon du récit — l'utilité pratique de celui-ci étant un argument de sa valorisation. Au-delà de la première destination de la lettre, s'interpose

la présence [...] entre l'auteur et l'éventuel public, d'un destinataire premier [...] qui n'est pas perçu comme un simple médiateur ou relais fonctionnellement transparent, une « non-personne » médiatique, mais bien comme un destinataire à part entière, à qui l'auteur s'adresse

⁹ B. BALDI, « La corrispondenza di Enea Silvio Piccolomini dal 1431 al 1454. La maturazione di un'esperienza fra politica e cultura », in *Reti Medievali*, X, 2009 (<http://www.retimedievali.it>), p.4, n.11.

¹⁰ G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 374.

¹¹ Voir p. 82 n. 9.

pour lui-même, fût-ce avec l'arrière pensée de prendre ultérieurement le public à témoin de cette interlocution.¹²

Le prologue faisant corps avec la nouvelle, il n'a pas seulement, pour le public ultime, un *effet* — mais véritablement une *fonction* paratextuelle¹³. Piccolomini

s'adresse d'abord à [ce] confident réel, perçu comme tel, et dont la personnalité importe à cette communication, jusqu'à en infléchir la forme et la teneur. Si bien qu'à l'autre bout de la chaîne le public, finalement admis dans cette confiance ou cette intimité, « prend connaissance », d'une manière [...] différée, d'un message qui ne lui est pas adressé au premier chef, « par dessus l'épaule » d'un tiers authentiquement traité comme une personne singulière [...].¹⁴

Si son sens et sa valeur se modifient avec le contexte de la relation entre le destinataire et les destinataires, le message initialement adressé à Sozzini s'adresse également à l'anonyme lecteur inconnu et influe sur sa lecture.

Par ailleurs, le prologue rend compte de la genèse du récit, et indique pourquoi et comment l'auteur aimerait qu'il soit lu. Cet « instrument de la maîtrise auctoriale »¹⁵ s'annonce toutefois comme une dérobade par laquelle Piccolomini abdique sa responsabilité quant au thème du récit : l'écriture de cette nouvelle d'amour est justifiée par l'amitié que l'auteur voue à Sozzini, à qui revient la responsabilité du thème érotique :

Rem petis haud conuenientem etati mee tue vero et aduersam et repugnantem. Quid est enim quod vel me iam pene quadragenarium scribere : vel te quinquagenarium de amore conueniat audire ? [...] Sed non minus me scribere quam te poscere dedecet.

Ego tibi debeo morigenus esse [...].¹⁶

¹² G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 374.

¹³ Sur cette distinction que Genette mobilise au sujet de l'épitéxte que constituent les correspondances d'auteur, voir *Ibid.*, p. 376.

¹⁴ *Ibid.*, p. 374.

¹⁵ *Ibid.*, p. 225.

¹⁶ « La requête que tu m'adresses, si elle ne convient guère à mon âge, s'oppose et répugne au tien. Comment serait-il convenable que moi, à l'approche déjà des quarante ans, j'écrive une histoire d'amour, et que toi, à cinquante ans, tu l'écoutes ? [...] Mais il ne me sied pas moins de l'écrire qu'à toi de la réclamer.

Dans la lettre à Schlick, juste après la formule de salut, le destinataire évoque de façon succincte la genèse de l'œuvre (la requête de l'érudit siennois) puis entame une copieuse apologie de ce commanditaire, qu'il conclut ainsi :

Marianus Sozinus Senensis conterraneus meus [...] Duos amantes vt sibi describerem : rogatum me his diebus effecit. [...] At homo tantarum virtutum cur nunc rem leuiusculam exigat : non scio. Hoc scio nihil me illi negare phas est.¹⁷

Piccolomini reprend — certainement non sans une certaine ironie — le thème de la commande à laquelle l'auteur répond sans partager l'intérêt du commanditaire. Avant lui Antonio Loschi et Leonardo Bruni l'avaient mobilisé dans les prologues de leurs traductions du *Décameron* : il mettait en lumière l'amitié entre destinataire et destinataire, tout en manifestant une mise à distance des nouvelles de la part des traducteurs, qui font remonter la caution morale au commanditaire. L'écho de Bruni, et à travers lui de Pétrarque, que représente cette revendication d'une distance affectée de la part de Piccolomini, acquiert un sens supplémentaire dans ce prologue d'une nouvelle originale : celui d'un *topos* de modestie¹⁸.

Le prologue à Mariano Sozzini a valeur de dédicace d'ouvrage. Genette a souligné l'existence d'

une ambiguïté dans la destination d'une dédicace, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. [...] La dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou

Il me faut donc te complaire [...]. » (p. 4)

¹⁷ « Mon compatriote de Sienne Mariano Sozzini [...] m'a demandé ces jours derniers de lui écrire l'histoire de deux amants. [...] Pour quelle raison un homme doté d'autant de qualités vient-il maintenant me demander une chose aussi légère ? Je l'ignore. Ce que je sais, c'est qu'il m'est impossible de rien lui refuser. » (p. 3).

¹⁸ Par ailleurs, le thème de la commande n'est pas sans rappeler des situations décaméroniennes, dans lesquelles le thème de la journée, imposé par la reine ou le roi, suscite quelques réticences de la part des membres de la *brigata*.

privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire [...].¹⁹

On peut estimer que la dédicace à un éminent érudit humaniste contribue à valoriser le traitement du sujet, le style de l'écriture, en deux mots, la qualité littéraire de l'*Historia* — aspects dont la rhétorique prescrit qu'ils soient généralement passés sous silence au nom de la modestie : Sozzini aurait alors, en filigrane, un rôle de caution esthétique, en tant que le lecteur le plus apte à goûter la poésie de cette nouvelle. Mais au vrai, il nous semble s'agir là surtout d'une déclaration d'amitié et d'estime intellectuelle, adressée à Sozzini par un auteur dont les écrits avaient certainement peu à attendre, en termes de notoriété et de prestige, de cette caution extérieure.

L'autre épître, adressée au chancelier impérial Schlick, vaut en revanche pour dédicace d'exemplaire²⁰. Dans le contexte de la circulation de la correspondance de Piccolomini, dont les lettres constituaient des modèles de rhétorique épistolaire, la dédicace a bien entendu l'effet oblique de conférer à la nouvelle un prestige supplémentaire. Si cette lettre a particulièrement intéressé les éditeurs et la critique, c'est qu'elle expose une relation particulière entre le dédicataire et l'œuvre :

Scripsique duorum amancium casus nec finxi. [...] et si verum his auribus hausit operam amori dedisti. [...] Nihil ibi amatorie gestum te inscio putant. Ideo historiam hanc vt legas precor et an vera scripserim videas : nec reminisci te pudeat si quid huiusmodi nonnunquam euenit tibi : homo enim fueras.²¹

¹⁹ G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 137-138.

²⁰ G. Genette (*Ibid.*, p. 139) précise que « La distinction entre dédicace d'œuvre et dédicace d'exemplaire est évidemment liée à la possibilité de distinguer ces deux réalités mêmes que sont l'œuvre et l'exemplaire. [...] même la reproduction manuscrite telle qu'on l'a connue avant Gutenberg, avec ses dizaines ou centaines d'exemplaires non rigoureusement identiques, ne pouvait exclure cette distinction fondamentale : Virgile pouvait dédier ses *Géorgiques*, comme œuvre, à Mécène, et chacune de ses copies manuscrites à son acquéreur singulier. »

²¹ « J'ai donc écrit l'aventure de deux amants, sans rien inventer. [...] si mes oreilles ont recueilli le vrai, tu t'es consacré à l'amour. [...] il n'y eut à Sienna nulle intrigue amoureuse nouée à ton insu. C'est pourquoi je te demande de lire cette histoire, et de voir si j'ai écrit la vérité. Que tes souvenirs ne te fassent pas rougir si pareille aventure t'arriva un jour, car tu as été homme. » (p. 3).

Le chancelier est invité à confirmer l'authenticité des faits racontés, en tant que témoin, voire en tant que protagoniste, la nouvelle reflétant peut-être une expérience personnelle de Schlick (lors du séjour à Sienne des troupes impériales, de l'été 1432 au printemps 1433)²². Mariano Sozzini et Kaspar Schlick sont présentés comme deux inspireurs, à des titres différents, de l'*Historia*. Par ailleurs, l'érudit siennois apparaît comme un garant de la valeur esthétique de la nouvelle, et comme une sorte d'autorité morale sur qui se décharge la responsabilité du thème érotique ; le chancelier impérial est quant à lui présenté comme un garant de son authenticité.

Si la responsabilité du thème érotique est déclinée, celui-ci est néanmoins valorisé dans les deux lettres — la mise en valeur est une des principales raisons d'être des textes préfaciels : la délégation du choix thématique dans le prologue de l'*Historia* n'invalide pas cette affirmation.

Dans la lettre adressée à Schlick, l'amour est présenté comme une disposition siennoise, et surtout, comme un affect universel :

[Senis] Ciuitas veneris est. [...] nec reminisci te pudeat si quid huiusmodi nonnunquam euenit tibi : homo enim fueras. Qui nunquam sensit amoris ignem : aut lapis est : aut bestia. Isse nanque vel per deorum medullas non lateat igneam fauillam.²³

L'amour est ici valorisé comme un signe d'humanité : cette idée, pensons-nous, peut être rapportée à la réhabilitation des mouvements de l'âme par la culture humaniste²⁴.

Dans la lettre à Sozzini, le *topos* de l'authenticité des faits est mobilisé pour mettre en avant le caractère néfaste de l'amour, et son caractère extrêmement commun, qui implique l'utilité de sa considération :

²² C'est l'interprétation dominante de la lettre à Schlick, dans la critique moderne, mais aussi chez les éditeurs anciens de l'*Historia* (voir p. 415). Elle nous semble forcée, et nous jugeons plus prudent de considérer que cette invite badine constitue plutôt un encouragement à un investissement personnel du récit, et participe d'un jeu de brouillage de la frontière entre monde imaginé et monde réel.

²³ « Sienne est la ville de Vénus. [...] Que tes souvenirs ne te fassent pas rougir si pareille aventure t'arriva un jour, car tu as été homme. Qui n'a jamais senti le feu de l'amour est un roc, ou une bête. Car, ne nous le cachons pas, même les veines des dieux ont charrié l'étincelle de feu. » (p. 3)

²⁴ Voir p. 234-235.

[...] nec fingam quando tanta est copia veri. Quid enim est toto terrarum orbe amore communius : que ciuitas quod opidulum : que familia vacat exemplis. Quis trigesimum natus annum : amoris causa nullum peregit facinus.²⁵

Un autre thème de valorisation concerne de façon spécifique le sujet de l'histoire : celle-ci se distingue de la foule des intrigues possibles par son ancrage spatio-temporel (la Siècle contemporain) et l'intensité des sentiments dépeints :

Referam autem mirum amorem peneque incredibilem : quo duo amantes : ne dicam amantes inuicem exarsere : Nec vetustis aut oblitteratis vtar exemplis : sed nostri temporis ardentes faces exponam. Nec Troianos aut Babilonios : sed nostre vrbis amores audies.²⁶

En son ouverture, le prologue insistait en revanche sur les aspects charnels impliqués par la matière amoureuse, pour développer le thème de l'inconvenance de celle-ci — non pas *in absoluto* mais eu égard à l'âge mûr de l'auteur et plus encore du commanditaire à qui ce dernier plaît au nom de l'amitié. Tançant Sozzini pour l'appétit licencieux dont sa requête témoignerait, Piccolomini exhibe une familiarité amicale avec son correspondant, et lui délègue la responsabilité d'un sujet ne s'accordant vraiment qu'aux intérêts des esprits jeunes :

Iuuenes animos res ita delectat et tenera corda deponit. Senes autem tam ydonei sunt amoris auditores quam prudentie iuuenes.²⁷

C'est parce que les jeunes gens sont réellement confrontés à la passion qu'ils sont un public privilégié de la nouvelle, dont un élément de valorisation est l'utilité pratique que Piccolomini expose dès ce seuil du récit (« [...] forsitan et hinc sugere aliquid vtilitatis

²⁵ « Dans une telle abondance de faits vrais, je n'aurai pas recours à la fiction : qu'y a-t-il en effet de plus répandu de l'amour ? Quel état, quelle ville, quelle famille n'en offre pas un exemple ? Qui, à trente ans, n'a commis aucun crime par amour ? » (p. 5).

²⁶ « Je te parlerai donc de l'amour merveilleux et presque incroyable dont furent tour à tour embrasés deux amants, pour ne pas dire deux déments. Sans avoir recours à des exemples anciens et oubliés, j'étalerai au grand jour les ardentes flammes de notre temps. Ni troyennes ni babyloniennes, les amours que tu entendras sont de notre cité [...]. » (p. 5)

²⁷ « C'est un sujet qui réjouit les âmes jeunes, et qui réclame des cœurs tendres. La vieillesse est aussi apte à écouter le langage de l'amour que la jeunesse celui de la sagesse. » (p. 4)

licebit.²⁸ »). Cette succincte peinture de l'amour *in limine* annonce une variété de perspectives qui peut être gage de justesse de la représentation. La complétude et la vérité vers lesquelles la nouvelle veut tendre, ont une valeur esthétique intrinsèque, mais c'est sur elles aussi que repose la valeur pédagogique que Piccolomini revendique avec précision à la fin du prologue.

Notre étude suit ce dernier fil — celui de la dimension pédagogique — d'un bout à l'autre de l'*Historia*. Nous observerons de plus près sa thématisation dans le prologue, ses contenus, sa mise en œuvre au long du récit, afin de mesurer le poids dans le texte de cette visée auctoriale.

A. La visée éducative

1. Les marges épistolaires : visée éducative et plaisirs littéraires

1.1. Plaire et instruire comme proposition aporétique

La conclusion de l'*Historia* entend rendre compte du cheminement narratif par une sèche arithmétique dotée de la force de l'évidence :

Habes amoris exitum Mariane mi amantissime non ficti neque felicis. Quem qui legerint periculum ex aliis faciant : quod sibi ex vsu siet : Nec amatorium bibere poculum studeant : quod longe plus aloes habet quam mellis.²⁹

Ici se cristallise la fonction éducative du récit, au gré de laquelle le lecteur est invité à se projeter dans les suites possibles des choix et des actes des personnages. Les impératifs exhortent énergiquement le lecteur à nourrir ses actions pratiques de cette expérience de l'imagination. Le prologue énonçait en termes assez proches la leçon de l'histoire, mais

²⁸ « Peut-être ressortira-t-il de cette histoire quelque utilité. » (p. 5) Nous ne citons pas le passage qui suit, dans lequel Piccolomini illustre cette phrase, pour ne pas déflorer notre propos.

²⁹ « Voilà, mon très cher Mariano, la fin d'un amour véritable et malheureux. Que les lecteurs en fassent ainsi l'expérience par procuration, et en tirent profit. Qu'ils veillent à ne pas boire à la coupe d'amour, qui contient plus de fiel que de miel. » (p.66). PLAUTE, *Cistellaria* v. 69 (in ID., *Comédies*, t. III, texte et traduction d'A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1935) : « [...] amor et melle et felle est fecundissimus. » (« [...] l'amour est tout miel et tout fiel à la fois. »)

l'auteur soulignait aussi la diligence avec laquelle il seconderait les attentes du destinataire — d'un tout autre ordre :

Ero morigerus cupiditati tue et hanc inguinis egri caniciem prurire faciam [...] forsitan et hinc sugere aliquid vtilitatis licebit. Nam cum puella que in argumentum venit : amatore perdito inter plorandum mestam et indignantem exalauerit animam. alter vero nunquam post vere leticie particeps fuerit. Commonicio quedam iuuenibus erit : his vt abstineant nugis. Audiant igitur adolescentule et hoc edocte casu videant ne post amores iuuenum se eant perditum. Inruit hec historia iuuenes ne milicie se accingant que plus fellis habet quam mellis. sed obmissa lasciua que homines reddit insanos virtutis incumbant studiis : que possessorem sui sola beare potest. In amore autem quot lateant mala : si quis aliunde nescit hinc poterit scire.³⁰

Les deux grandes fonctions horatiennes du récit sont proposées, comme deux voies apparemment divergentes. Les lectrices du *Décameron* étaient invitées à goûter d'une part le plaisir gratuit que donne un passe-temps agréable, et d'autre part celui de tirer des récits des enseignements utiles pour mener leur existence de la façon la plus judicieuse :

[...] le già dette donne, che queste [nouvelle] leggeranno, *parimente diletto* delle sollazzevoli cose in quelle mostrate *e utile consiglio* potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare : le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.³¹

³⁰ « Je céderai donc à ton désir, et ferai s'empourprer la blancheur de ce bas-ventre souffreteux. [...] Peut-être ressortira-t-il de cette histoire quelque utilité. Car la jeune fille dont il est question, après avoir perdu son amant, rendra en gémissant une âme affligée et révoltée ; quant au jeune homme, plus jamais il ne connaîtra par la suite de véritable joie : cela rappellera aux jeunes gens qu'il faut se garder de pareilles sornettes. Que les jeunes filles écoutent donc, et, instruites par cet exemple, qu'elles veillent à ne pas courir à leur perte après leurs amours de jeunesse. Aux jeunes hommes, cette histoire apprend à ne pas embrasser une carrière qui contient plus de fiel que de miel, pour, dans l'oubli de la débauche qui rend fous les hommes, se consacrer à la recherche de la vertu, seule capable de rendre heureux celui qui la détient. Enfin, pour peu qu'on n'ait pas trouvé ailleurs la réponse, on pourra ici apprendre combien l'amour dissimule de maux. » p. 5-6.

³¹ « Les susdites dames qui les liront pourront à la fois se complaire aux choses divertissantes qui y sont montrées et en prendre d'utiles conseils, dans la mesure où elles pourront y reconnaître ce qui est à fuir et pareillement ce qui est à imiter : et je ne crois pas que tout cela se fasse sans que se dissipe la peine. » (*Déc.* Prol. 14).

Dans le prologue de l'*Historia*, le plaisir littéraire n'englobe pas la dimension pédagogique du récit : à considérer les agréments dont il faut se garder, la leçon peut sembler amère. Plaisir du texte et dimension éducative sont présentés comme autonomes, soulignant une certaine ambivalence de l'intention auctoriale : une « apparente contradiction » semble émerger entre un récit érotique, riche de nombreuses représentations susceptibles d'inviter à la volupté, et les réserves moralisatrices exprimées dans les marges épistolaires de la nouvelle³².

1.2. L'érotisme littéraire : immanence et figure synecdotique des plaisirs littéraires

1.2.1. Un symbole du *plaisir du texte*

Outre sa visée éthique, le récit serait donc aussi de nature à émoustiller le destinataire. Pour évoquer son intention d'éveiller le désir, Piccolomini s'inspire de la dixième satire de Juvénal :

Nec quicquam senectute est deformius *que venerem affectat sine viribus*. [...] Ero morigerus cupiditati tue et hanc *inguinis egri caniciem* prurire faciam [...].³³

Anne aliquid sperare potest haec inguinis aegri / Canities ? quid, quod merito suspecta libido est, / Quae venerem adfectat sine viribus ?³⁴

D'un ton badin, l'auteur blâme la prétendue lascivité sénile de Sozzini : il n'y a pas lieu de s'étonner de la référence au moraliste latin. La strophe dont sont tirés les vers ci-dessus égraine les maux qui affligent la vieillesse, afin de stigmatiser les hommes qui espèrent vivre longtemps. La dixième satire dans son ensemble traite des aspirations irrationnelles, irraisonnées, inopportunes : rares sont les clairvoyants qui soupirent après ce qui leur est

³² M. A. TERZOLI, « Intento pedagogico e tradizione misogina nella *Historia de duobus amantibus* », in *Enea Silvio Piccolomini. Uomo di lettere e mediatore culturale*, Actes du Colloque international de Bâle (21-23 avril 2005), M. A. Terzoli (dir.), Bâle, Schwabe, 2006, p. 169-206, p. 169.

³³ « Rien de plus monstrueux qu'un barbon qui soupire après Vénus et que ses forces trahissent. [...] Je céderai donc à ton désir, et ferai s'empourprer la blancheur de ce bas-ventre souffreteux. » p. 4. C'est nous qui soulignons.

³⁴ JUVENAL, *Satires*, texte établi par P. de Labriolle et F. Villeneuve, émendé, présenté et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2005, X, v. 207-209 : « Quel chibre pourrait espérer guérir du mal de caducité ? Ne faut-il pas de bien suspects désirs pour prétendre jouir quand on n'en a plus la force ? »

vraiment profitable, nombreux les aveugles qui désirent ce qui leur est funeste. La référence à Juvénal est congruente avec l'invitation à considérer à travers la fiction les conséquences des choix de vie : à l'enseigne de cette satire consacrée à l'aveuglement, on peut voir un parallèle amusé entre le désir de Sozzini de lire une histoire d'amour et la passion sensuelle à laquelle succombent les personnages de la nouvelle : Piccolomini mettrait en jeu l'idée traditionnelle que la littérature amoureuse, et particulièrement l'érotisme littéraire, sont potentiellement corrupteurs.

Ce parallèle permet de voir dans la notion de plaisir évoquée dans le prologue, comme le propose I. Hersant, un emblème du plaisir littéraire *en général* promis au lecteur : le chatouillement que l'*Historia* doit susciter est alors celui du plaisir du récit. Celui-ci se dévoile à l'état pur notamment dans le développement de certaines scènes superflues par rapport à l'intrigue principale, telles que l'épisode de Pacorus, dont I. Hersant juge qu'il est d'un médiocre intérêt dramatique — il est peu fonctionnel au déroulement de l'intrigue —, mais qu'il permet à l'auteur de donner libre cours à son « goût des couleurs et du pittoresque ». Le jeu des réminiscences et citations littéraires échappe également en partie à la dimension didactique³⁵.

L'échauffement promis à Sozzini symbolise alors la jouissance liée à la forme du texte, redevable à la poétique polyphonique de la *docta varietas (ante litteram)* cultivée par Piccolomini, au mélange des genres-sources qu'elle implique, à celui des tons et des registres : il est métaphore de l'exultation qui naît de l'exploration d'un langage narratif neuf, celui de la nouvelle humaniste, ouverte en amont au grand paradigme en langue vulgaire et à quantité d'autres sources, conformément à la tradition de réécriture initiée par le modèle décaméronien. Par ailleurs, l'esthétique définie par l'abondance et l'hétérogénéité des réminiscences littéraires ne saurait s'actualiser pleinement qu'à travers le jeu savant de l'attribution des citations et des références, et de leur interrogation. Piccolomini indique le lecteur idéal, qui se livrera à ce jeu avec davantage de talent, en la personne de l'érudit premier destinataire de la lettre, Mariano Sozzini : l'*Historia* veut instaurer une complicité savante, de nature ludique, avec ses lecteurs, et un des plaisirs particuliers qu'elle peut offrir relève d'une espèce érudite d'eutrapélie, absolument congruente avec la forme choisie de la lettre amicale en latin. La valorisation de l'écriture, du traitement littéraire du thème imposé

³⁵ E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. XXXII-XXXV.

par le destinataire, se fait, comme on l'a vu (voir introduction), en filigrane dans ce texte préfaciel, à travers l'adresse à Sozzini.

1.2.2. Erotisme littéraire et participation affective

Si l'on peut voir dans l'érotisme littéraire un symbole des divers plaisirs du récit, il demeure que c'est bien l'érotisme de la nouvelle — au sens moderne — que pointe le prologue. Non sans malice, le récit est proposé à Sozzini comme lieu d'investissement du désir, l'évocation littéraire de l'acte sexuel, comme substitut de l'étreinte physique, comme espace de suppléance aux défaillances présumées du réel. Disons que l'érotisme littéraire est présenté comme prenant en charge cette « partie de la sexualité humaine qui tend à s'assouvir dans l'imaginaire »³⁶ mais aussi dans le langage. Un autre type de plaisir littéraire est ici suggéré : celui de la projection imparfaite mais effective du lecteur dans le récit — la portée dépassant bien entendu l'invitation adressée à Sozzini de faire par procuration l'expérience délectable d'une étreinte charnelle, pour investir tout le champ de l'action représentée. L'érotisme littéraire se signifie lui-même, en même temps qu'il sert, de façon synecdotique, à indiquer l'investissement personnel du lecteur dans la fiction. De la participation affective, qui dans le prologue est présentée comme principale source du plaisir littéraire, il est à nouveau question à la fin de la nouvelle :

Habes amoris exitum Mariane mi amantissime non ficti neque felicis. *Quem qui legerint periculum ex aliis faciant* : quod sibi ex vsu siet : Nec amatorium bibere poculum studeant : quod longe plus aloes habet quam mellis.³⁷

Dans cette conclusion, la participation affective, et de façon générale, l'adhésion à la fiction, sont présentées dans une position ancillaire par rapport à la visée psychagogique du récit, qui est ici au premier plan.

1.3. Le caractère irréductible du récit

³⁶ S. ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot-Rivages, 1995 (Seghers, 1989), p. 389-390.

³⁷ « Voilà, mon très cher Mariano, la fin d'un amour véritable et malheureux. Que les lecteurs en fassent ainsi l'expérience par procuration, et en tirent profit. Qu'ils veillent à ne pas boire à la coupe d'amour, qui contient plus de fiel que de miel. » (p. 66)

Les marges épistolaires de la nouvelle éclairent deux dimensions traditionnelles de la fiction et mettent subtilement en jeu leurs rapports avec la *doxa*. D'une part, la morale pratique qui scelle le récit fait de celui-ci le véhicule d'un enseignement traditionnel de la philosophie morale dominante dans la culture occidentale — user de prudence, mesurer ses passions — ; d'autre part, par la revendication de son caractère transgressif de nouvelle érotique, affirmant les droits de la chair, l'*Historia* se situe dans le contre-champ de l'exigence d'« honnêteté » traditionnellement censée informer la visée pédagogique.

Au vrai, l'enseignement de la nouvelle déborde le cadre, par trop restreint, de la sèche arithmétique en quoi se résume la moralité de l'histoire — « *amatorium poculum [...] longe plus aloes habet quam mellis* ». Dans les marges épistolaires, lieux dévolus de façon privilégiée au discours métanarratif, nous allons voir maintenant que Piccolomini renvoie le lecteur au récit lui-même, comme pour suggérer que celui-ci ne se limite pas simplement à illustrer une idée, et qu'à ce titre, il ne peut être réduit à la moralité que l'auteur en tire. Les deux motifs de valorisation de la nouvelle dont nous avons souligné la coexistence dans le prologue — l'utilité morale et le plaisir littéraire — annoncent d'ailleurs également la pluralité de regards portés sur le thème principal, qui, comme nous le verrons, se confirme et se démultiplie dans le récit.

Par ailleurs, ne dérogeant pas à une habitude déjà observée à travers les chapeaux du *Décameron*, le narrateur dévoile dès le prologue le dénouement du récit, par une anticipation qui indique le principal enjeu intradiégétique de la nouvelle — le bonheur ou le malheur, la vie ou la mort. La curiosité du lecteur est ainsi déplacée de la terminaison du récit au processus par lequel l'état initial devient l'état final : c'est avant même le commencement qu'est « donn[é] à l'histoire le point final, lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. »³⁸ En introduction, l'auteur déplace l'intérêt du *quoi* au *comment*, à l'agencement des faits dans une histoire singulière.

Dans la conclusion, on peut considérer que le caractère laconique de la leçon renvoie au récit lui-même, à travers une apparente ambivalence assez caractéristique du modèle décaméronien. En effet, les devisants de Boccace présentent généralement leurs nouvelles comme l'illustration d'une loi (morale, psychologique, de comportement) ; mais le rapport

³⁸ P. RICOEUR, *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 130.

entre la thèse énoncée et la narration s'avère ambigu, le récit n'étant pas strictement subordonné à sa fonction argumentative. Tout comme il y a toujours du *jeu* entre le récit et les commentaires des devisants, semblablement, la moralité qui clôt la nouvelle de Piccolomini n'épuise pas le sens du récit, n'en rend compte que de façon partielle. On peut considérer que, par un procédé ironique, la sécheresse de la « leçon » renvoie au foisonnement des sens immanents dans la nouvelle. Des faits racontés peuvent en effet émerger des enseignements divers — éventuellement des leçons morales — : en lisant l'*Historia*, on peut apprendre notamment que les amants ignorent la quiétude, que l'union charnelle recèle un ravissement hyperbolique, que l'amour rend ingénieux, prompt d'esprit, imaginatif, audacieux, voire imprudent, qu'une séparation inéluctable suscite la détresse, que celle-ci peut représenter un danger mortel, que les femmes et les autres subalternes sont rusés, que l'origine de la noblesse est souvent douteuse, que les hommes sont cupides et hypocrites, que la passion implique des tiers appelés à faire des compromis avec l'honnêteté, etc. Quant à la moralité que Piccolomini énonce dans le prologue et en conclusion, c'est par l'enchaînement de faits présentés comme réellement advenus que l'auteur entend persuader de la pertinence d'une exigence de la *doxa*, tout en évacuant (ou en feignant d'évacuer), précisément, le caractère pré-pensé, dogmatique ; de ce point de vue, la stratégie persuasive consiste *notamment* à laisser émerger des enseignements en puissance dans l'histoire, à *laisser parler les faits*.

2. L'auteur en lecteur : un dispositif rhétorique

C'est très certainement en vertu de ce « cliché idéologique qui fait de l'unité [...] une sorte de valeur dominante *a priori* »³⁹ que certains critiques ont insisté sur le caractère conventionnel des affirmations liminaires par lesquelles Piccolomini souligne (après le caractère délectable de la nouvelle) sa valeur pédagogique. L. Firpo parle par exemple de « conclusion de convenance, introduite pour mettre les jeunes gens en garde contre les plaisirs des sens, mais encore davantage pour mettre l'auteur à l'abri d'une accusation d'immoralité »⁴⁰.

³⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁰ L. FIRPO, « Enea Silvio, pontefice e 'poeta' », in E. S. PICCOLOMINI, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, cit., p. XV : « [...] conclusione pretestuosa, posta per mettere in guardia i giovani contro i piaceri dei sensi e, anche più, per mettere al riparo l'autore dall'accusa di immoralità. » Voir aussi A. STAÜBLE, « Un dotto esercizio letterario : la commedia *Chrysis* di E. S. Piccolomini nel quadro del teatro umanistico del

Si l'*Historia* n'est certes pas un *exemplum*, si elle demeure un texte ouvert et problématique — comme l'indique précisément la « déclaration d'intention » *bifrons* du prologue —, force est de constater cependant que la perspective pédagogique n'est pas cantonnée aux seuls prologue et conclusion de la lettre : elle réapparaît dans les interventions discursives du narrateur qui parsèment le corps du récit — la narration suspendue laissant la place à de brèves méditations sur l'ordre des choses et l'existence, qui dessinent la portée universelle de la fiction.

2.1. La morale de l'histoire : un *Leitmotiv*

La moralité deux fois énoncée dans les marges épistolaires de l'*Historia* possède quelques relais discursifs dans le corps du récit. Ainsi, lorsque l'arrivée de Ménélas est sur le point d'interrompre les ébats des amants, le récit est-il pareillement interrompu par un commentaire à portée gnomique du narrateur :

Heu quam breues voluptates sunt quam longae solitudines [...].⁴¹

La phrase exclamative, l'interjection *heu* qui l'introduit, marquent une implication émotionnelle du narrateur. Cette expression de « subjectivité affective » a également une fonction conative et s'inscrit dans une perspective oratoire, car « en affectivisant le récit », le narrateur « espère que [...] l'apitoiement qu'il manifeste atteindr[a le lecteur] par ricochet,

Quattrocento », in *GSLI*, 1965, p. 351-367, p. 362, mentionné dans E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, édition critique, traduction et commentaire de J.-L. Charlet, Paris, Champion, 2006.

⁴¹ « Hélas, combien le plaisir est bref, et longs les ennuis ! » p. 47. La source d'inspiration est PLAUTE, *Amphitryon*, texte et traduction d'A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1932, v. 633-635 : (« Satin paua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda, / Praequam quod molestum est ? ita cuique comparatum est aetate hominum ; / Ita di[ui]s est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur : / Quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid. » (« Las ! dans la vie, dans le temps qu'on passe sur terre, les plaisirs sont-ils assez peu de chose en comparaison des chagrins ! Tel est le lot de chacun dans l'existence, telle est la volonté des dieux : tout plaisir s'accompagne de peine, et si quelque bonheur vous échoit, aussitôt survient un lot plus grand de douleur et de malheur. ») Remarquons que ce sont là les paroles d'Alcmène qui se lamente de voir son mari Amphitryon partir après une seule nuit. Piccolomini s'inspire de ses propres vers : *Chrysis*, v. 611-612 : « Parua res est voluptas in aetate hominum, / at molestie quidem longissima. » (« Le plaisir dans la vie de l'homme est peu de chose, / Mais les chagrins, assurément, sont bien plus longs »).

[...] et favoriser[a] son adhésion à l'interprétation qu'il propose des faits. »⁴² On peut faire la même remarque au sujet d'un autre passage — l'évocation de la séparation des amants, toute tendue vers l'exigence du *mouere* :

Quis scribere ? quis referre ? quis cogitare posset ? illarum mentium molestias : nisi qui aliquando insaniuit.⁴³

Comme déjà dans le prologue, le narrateur fait allusion à une expérience sentimentale personnelle : une autorité supplémentaire est conférée à l'auteur dont on sait qu'il parle *d'expérience*. La visée pragmatique est ainsi située à l'enseigne de l'empathie, sans être pour autant dépourvue d'une dimension axiologique : le verbe *insanio*⁴⁴, en inscrivant le passage dans une perspective moralisatrice, tend à faire cohabiter la dimension élégiaque et la tension psychagogique globale de l'*Historia*, à l'enseigne d'une orientation fondamentalement eudémoniste. Ce même passage anticipe aussi la conclusion arithmétique qui clôt la lettre :

Nunquam tanta dulcedo in conuersando fuit [...].⁴⁵

Le narrateur reprend ici une idée qu'il a déjà formulée lui-même, et qui a plusieurs fois été énoncée par le personnage d'Euryale, avec de subtiles variations, si bien que celle-ci fait véritablement figure de *leitmotiv* de l'*Historia*⁴⁶.

2.2. Vers une morale pratique : la portée de l'action humaine

⁴² C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Enonciation*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 140.

⁴³ « Qui pourrait décrire, raconter ou même imaginer la douleur de ces deux âmes s'il n'a lui-même un jour souffert du même égarement ? » p. 65.

⁴⁴ Sur le thème de la « folie d'amour », voir *infra*.

⁴⁵ « Jamais la douceur de leur rencontre n'égalait la tristesse de leur séparation. » p. 64.

⁴⁶ Le monologue délibératif d'Euryale, au début du récit, commence ainsi : « Enfin, Euryale, tu connais pourtant le pouvoir de l'amour : de longues douleurs pour de brefs plaisirs, pour une maigre joie de grandes inquiétudes. » (« En Euriale quid sit amoris imperium nosti : longi luctus breues risus : parua gaudia magni metus. » p. 17). Lorsqu'il est caché sous le lit de Lucrèce et se croit perdu, Euryale s'exclame encore « A quoi bon les joies de l'amour, si on les paie aussi cher ? Le plaisir est bref, infinies les douleurs. » (« Quid hec amoris gaudia ? Breuis illa voluptas est : dolores longissimi. » p. 36) ; et plus tard, lorsqu'il tient Lucrèce évanouie dans ses bras : « Oh, misérable amour ! Combien tu renfermes plus de fiel que de miel ! L'absinthe n'est pas plus amère que toi ! » (« Heu amor infelix quam plus fellis quam mellis habes. Non tam absinthium est amarum quam tu. » p. 59).

Le narrateur, qui décrit à travers le récit les mœurs et les caractères humains, se présente dans ses commentaires comme un maître de sagesse, bon connaisseur de l'âme humaine, de la phénoménologie de l'amour et de la psychologie des amants. Ses assertions à valeur gnomique tendent à se cristalliser sous la forme de sentences tantôt forgées *ad hoc*⁴⁷ tantôt inspirées de la littérature classique⁴⁸

[c]ar lorsque, conduits par la raison ou l'expérience, nous avons acquis — quoique incomplètement — quelque conviction, si, contre toute attente, l'autorité d'un homme illustre vient la confirmer, dès lors, ce qui n'était qu'opinion devient connaissance certaine, et ce qui jusque là cherchait à se frayer un chemin jusqu'à notre cœur pénètre dans nos moëlle.⁴⁹

Parfois, il s'agit véritablement d'apophthèmes, comme dans la citation suivante, qui reprend presque exactement deux vers de Juvénal :

Plus enim valet hora benigni quam si te Veneris commendet epistola Marci.

[...] plus etenim fati ualet hora benigni / quam si nos Veneris commendet epistula Marti⁵⁰

L'*excursus* sur la Fortune (p. 44) — grand thème de l'humanisme et thème décaméronien s'il en est — dont nous tirons cette maxime, est assez remarquable par l'ampleur de son champ de questionnement. Introduite par deux questions rhétoriques, la

⁴⁷ « [...] car chacun de nous espère moins qu'il ne désire. » (« [...] vt omnes minus spei habemus quam cupiditatis. ») p. 17 ; « [...] le temps s'allonge pour qui a bon espoir, et raccourcit pour qui vit dans l'appréhension » (« [...] vt bene sperantibus hore producte sunt : male timentibus correpte. ») p. 29-30.

⁴⁸ « Car à brûler en silence on se consume davantage. » (« Nam qui tacitus ardet magis vritur. ») p. 13. Cette assertion est inspirée d'OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par H. Bornècque, traduit par M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1965, IV (« Phaedra Hippolyto »), 52 : « Moi, je me tais, consciente de l'amour qui me brûle » (« me tacitam conscius urit amor. »)

⁴⁹ « Nam dum nobis aliquid, ratione vel xeperientia duce, persuasimus sed non plene si, ex insperato, viri cuiuspiam illustris auctoritas accedat, efficit ut quod erat opinio iam scientia certa sit et, circum precordia serpere solitum, medullis insideat. » (PETRARQUE, *Lettres de la vieillesse*, édition critique d'E. Nota, présentation, notices et notes de U. Dotti, traduction de F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, L. Schebat, Paris, Les Belles Lettres, 2003, IV, 1, 11.)

⁵⁰ « En effet, une heure seulement d'heureuse fortune vaut plus qu'une lettre de recommandation de Vénus à Mars. » p. 44 ; JUVENAL, *Satires*, cit., XVI, v. 4-5 : « [...] un bon horoscope vaut mieux qu'une lettre de recommandation adressée à Mars par Vénus [...] ».

citation de Juvénal est immédiatement suivie d'une objection : les sages ne sont-ils pas insensibles aux mouvements de la Fortune ?

[...] hoc ego his sapientibus concedo : qui sola virtute gaudent qui es pauperes et egroti et in equo Falaris clusi vitam se credunt possidere beatam : qualem nullum adhuc vidi vel fuisse putarim [...].⁵¹

La nouvelle effleure ici les hautes sphères de la philosophie morale et la question du but suprême de l'être humain : à travers une citation de Cicéron (*Discours contre L. Calpurnius Pison XVIII*), Piccolomini convoque et discrédite comme purement théorique la position selon laquelle le bonheur résiderait dans la seule pratique de la vertu. De l'éthique élitiste qui sous-tend cette idée commune aux stoïciens et aux épicuriens, il montre les limites, s'inscrivant plutôt dans une veine pragmatique :

[...] communis vita hominum fauoris fortune indiget.⁵²

L'identification rigoureuse du but suprême de l'homme avec la beauté morale est présentée dans le prologue (p. 6) comme le plus haut degré de la sagesse ; mais dans le récit, Piccolomini affirme qu'elle n'est pas en accord avec la vie des hommes et la réalité de leur nature⁵³. Sous cet aspect, l'orientation morale donnée dans le prologue est contredite : la fiction propose des cas concrets susceptibles de renvoyer des positions doctrinales et purement spéculatives à l'horizon utopique de l'idéal moral.

Revenant à l'histoire de Pacorus, le narrateur anticipe dans un commentaire l'interprétation des lecteurs. Ce faisant, il éclaire un autre aspect de la Fortune, à savoir : aveugles ou présomptueux, nous ne jugeons une entreprise qu'à l'aune de la réussite ou de l'échec qui la sanctionne, imputant à l'intelligence ce qui dépend en réalité de la chance. Dans le récit, l'*excursus* sur le hasard apporte le démenti du narrateur à une affirmation d'Euryale. De retour chez lui après la scène de la cassette, ce dernier s'entretient avec ses amis (p. 40-

⁵¹ « Soit, pour ce qui est des sages qui ne goûtent que la seule vertu, et qui pauvres, malades, enfermés dans le cheval de Phalaris, croient mener une vie heureuse... Mais des sages de cette trempe, que je sache, je n'en ai jamais vus, ou il n'y en a jamais eu. » p. 44.

⁵² « La vie d'un homme ordinaire a besoin des faveurs de la Fortune. » p. 44.

⁵³ Pour une synthèse sur l'histoire des positions des humanistes (de Pétrarque à Coluccio Salutati à Leonardo Bruni et enfin Lorenzo Valla) face à la rigueur de l'éthique stoïcienne, voir *Leonardo Bruni Aretino. Histoire, éloquence et poésie*, cit., p. 108-111.

42) : il dit d'abord devoir son salut au seul hasard, puis il se ravise, et en attribue la responsabilité à l'intelligence de Lucrece. L'absence de certitudes d'Euryale quant aux causes de son salut, trouve une réponse quelques pages plus loin, dans l'*excursus* : c'est une erreur d'imputer à l'habileté des hommes ce que l'on doit au hasard, affirme Piccolomini en tirant une moralité de l'épisode de Pacorus — épisode qui possède donc la fonction démonstrative d'un *exemplum*. Le thème de l'incidence du hasard sur les actions humaines, fait écho à sa présence fondamentale dans le *Décameron*⁵⁴ : cet écho que rend l'*excursus*, est pessimiste, puisque l'auteur y relativise ce qui pourrait être des succès de l'intelligence, faisant des hommes les jouets de la Fortune.

2.3. Piccolomini satiriste

2.3.1. Un viatique pour les maris

Les commentaires gnomiques du narrateur se font parfois accusations. En premier lieu, celles-ci sont dirigées contre les femmes, dont sont satirisées la ruse et le caractère instable ; la satire (nous pensons bien entendu à la satire non comme genre, mais comme registre discursif⁵⁵) semble faite au profit des maris, susceptibles de trouver dans la nouvelle quelques éléments d'un viatique pour la vie domestique. A la page 37, l'*industria* féminine, qui n'a pas de pair et que le récit vient d'illustrer, est considérée depuis le point de vue de l'homme berné : la participation affective du narrateur s'exprime dans les impératifs de l'adresse au lecteur, qui est ainsi pris à parti :

Viden audaciam mulieris I nunc et feminis credito.⁵⁶

Plus bas, la tradition de la littérature misogyne est mobilisée dans un passage où le discours indirect libre de Ménélas devient graduellement discours du narrateur :

⁵⁴ Pour une brève synthèse sur la question de la Fortune dans le *Décameron*, voir M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., notamment p. 12-14 et p. 54-56.

⁵⁵ Voir C. CAZANAVE, « satire », in *Le dictionnaire du littéraire*, P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), Paris, PUF, 2002.

⁵⁶ « Vois l'audace de la femme ! Va t'en les croire, maintenant ! » (p. 37). Une exclamation de la même teneur se trouve dans la *Chrysis* (v. 547) : « En audaciam muliebrem : viden. » (« Voilà l'audace féminine ! »).

[...] et animum cognoscebat mulieris instabilem : Cuius tot sunt voluntates quot sunt in arboribus folia. Sexus enim femineus nouitatis est audus raroque virum amat cuius copiam habet.⁵⁷

Contrairement au passage précédent, qui constituait un commentaire généralisant aux actions de Lucrèce, il s'agit ici d'un véritable *excursus*, qui place momentanément les faits narrés sous une lumière différente. En revanche, les propos de la page 29 sur l'appétit érotique, la désobéissance et la rouerie des femmes — autant de *topoi* du répertoire misogyne —, ainsi que le viatique pour les maris dont ils font partie, se situent plutôt dans la contiguïté que dans la continuité de la dynamique de la narration, sur lequel ils offrent une autre perspective, opposée à la perspective élégiaque qui domine.

2.3.2. La dénonciation des vices

Comme on l'a vu, la vertu ne suffit pas au bonheur selon Piccolomini. Mais c'est bien entendu vers elle que les hommes doivent tendre : de fait, certains commentaires du narrateur tiennent de l'exhortation à la vertu, ou constituent pour le moins un constat désabusé sur les mœurs humaines. C'est le cas d'un autre *excursus*, consacré au thème de la noblesse (p. 55-56).

La noblesse de titre, affirme le narrateur, a pour origine la richesse — et la richesse, le crime. L'auteur revendique quant à lui la noblesse véritable, dissociée des prétentions de la naissance, c'est-à-dire à la fois de l'argent et de la condition sociale. Il s'agit d'un lieu commun de la littérature latine : la position de Piccolomini était déjà illustrée, notamment, par Sénèque dans les *Lettres à Lucilius* et l'*Hercule Furieux*⁵⁸, ou encore par Juvénal, qui

⁵⁷ « De plus, il connaissait le caractère versatile des femmes, qui ont autant de caprices qu'un arbre a de feuilles. Le sexe féminin est avide de changements et une femme aime rarement un homme dont elle peut jouir à loisir. » p. 48.

⁵⁸ SENEQUE, *Lettres à Lucilius* (texte établi par F. Préchac, traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1969), V, 44, 5 : « Quis est generosus ? Ad uirtutem bene a natura compositus. » (« Qui est de bonne race ? Celui que la nature a heureusement façonné pour la vertu. ») ; IDEM, *Hercule furieux*, (in *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996), v. 337-340 : « non uetera patriae iura possiedo domus / ignauus heres ; nobiles non sunt mihi / aui, nec altis inclitum titulis genus, / sed clara uirtus [...] ». (« [...] ces biens, je ne els possède pas en héritier obscur par les droits antiques d'une lignée ; je n'ai pas de nobles ancêtres, ni de famille rendue illustre par des titres prestigieux : ma gloire, je la dois à ma vaillance. »)

consacre à la noblesse sa huitième satire⁵⁹. Piccolomini emprunte d'ailleurs un apophtegme au satiriste :

Vnde habeas querit nemo, sed oportet habere.⁶⁰

Comme sous la plume de Juvénal, qui la présentait comme un adage populaire, cette maxime est objet de satire : Piccolomini fustige la considération dont jouissent les riches de façon imméritée.

En amont de l'*Historia* sur le versant de la littérature romane, il apparaît que le thème de la vraie noblesse issue de la vertu est récurrent dans l'œuvre de Boccace⁶¹, qui s'inspire, pour la littérature vernaculaire, des textes poétiques des stylnovistes et, surtout, de Dante (principalement du *Banquet IV*)⁶². Quant à la présence du thème dans la tradition de la nouvelle en particulier, on pense notamment au discours de Ghismonda (*Déc.* IV 1, 39-41), mais aussi au commentaire politique de Dioneo à la nouvelle de Griselda (*Déc.* X 10, 68). Au niveau de l'expression également, la digression de l'*Historia* semble porter la marque discrète de la littérature vernaculaire toscane : D. Pirovano a relevé une réminiscence du *Filostrato* ; quant à nous, il nous semble en déceler une du *Corbaccio* :

Non miror aureas vestes equos canes ordinem famulorum lautas mensas marmoreas edes villas
predia piscinas iurisdictiones siluas. Nam hec omnia stultus assequi potest [...].⁶³

Segua chi vuole i regni e le ricchezze, / l'arme, i cavai, le selve, i can, gli uccelli.⁶⁴

⁵⁹ A titre d'exemple : JUVENAL, *Satires*, cit., VIII, v. 19–20 : « Tota licet ueteres exornent undique cerae / atria, nobilitas sola est atque unica uirtus. » (« On peut bien surcharger d'antiques figures de cire tous les coins de son atrium, le seule aristocratie, l'unique, c'est la vertu. »).

⁶⁰ « D'où vient ton argent, nul ne s'en informe ; mais il faut en avoir. » Piccolomini cite de façon exacte JUVENAL (*Ibid.*, XIV, v.207).

⁶¹ Voir notamment *Filostrato*, VII, 94, v. 1 ; *Filocolo*, II, 44, 20 ; *Amorosa visione*, XXXIII, v. 12–21 ; *De casibus virorum illustrium*, VI, 3, 1 et 4 ; *Corbeau de malheur (Corbaccio)*, texte de G. Padoan, traduction et notes de P. Pionchon, introduction de G. Baldassarri, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 47 et surtout p. 84-85.

⁶² Selon V. Branca (G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 480, n. 7), ces sources romanes, auxquelles il adjoint le *De Amore* d'André le Chapelain, ont une plus grande influence que les discussions philosophiques des X^e-XIII^e siècles (Raterius, Albert le Grand, Thomas d'Aquin).

⁶³ « Je ne m'extasie pas devant des vêtements brodés d'or, devant des chevaux, des chiens, une foule de serviteurs, de somptueux festins, des palais de marbre, des maisons de campagne, des domaines, des piscines, des charges, des bois... car un imbécile peut obtenir tout cela [...]. » p. 55-56.

Estimano i bestiali [...] che ne' vestimenti foderati di vaio, e nella spada e nelli sproni dorati, *le quali cose ogni piccolo artefice, ogni povero lavoratore leggermente potrebbe avere* [...] consista la cavalleria.⁶⁵

Le motif des attributs concrets de la noblesse de titre, que tout un chacun peut adopter par vanité, pourrait également être une réminiscence ténue de *Déc.* VII 8 — nouvelle dans laquelle la mère de Monna Sismonda fustige les prétentions à la noblesse d'Arriguccio :

Col malanno possa egli essere oggimai, se tu dei stare al fracidume delle parole d'un mercatantuzzo di feccia d'asino, che venutici di contado [...], come egli hanno tre soldi, vogliono le figlie de' gentili uomini e delle buone donne per moglie, e *fanno arme* e dicono 'I' son de' cotali' [...].⁶⁶

Or au tout début de la nouvelle, Neifile présente Arriguccio comme un riche marchand « qui se *mit stupidement en tête* [...] *de s'anoblir* par son mariage »⁶⁷ : le *stultus* de l'*Historia* pourrait avoir quelque lien de lointaine parenté avec ce personnage⁶⁸. Revenons à la critique de l'opulence. Celle-ci affleurerait déjà au début de la nouvelle, à travers une réminiscence de la tragédie *Phèdre* de Sénèque (v. 204-213) :

⁶⁴ « Que celui qui le souhaite court après les royaumes et les richesses, / les blasons, les chevaux, les forêts, les chiens, les oiseaux. » (*Filostrato*, III, 88, v. 1-2.)

⁶⁵ « Les êtres bestiaux [...] croient que les attributs d'un chevalier sont ses vêtements doublés de vair, son épée, et ses éperons dorés — *choses que n'importe quel petit artisan, n'importe quel pauvre ouvrier pourrait posséder facilement* [...]. » (BOCCACE, *Corbeau de malheur*, cit., p. 47).

⁶⁶ « Mieux vaudrait que le diable l'emporte aujourd'hui, plutôt que de te voir salie par les paroles de ce mercanti de crotte de bique, un de ces paysans venus tout droit de leur campagne [...] qui, parce qu'ils ont quatre sous, prétendent épouser les filles des gentilshommes et des nobles dames, et vous disent, *blasonnés de frais* : 'Je descends des uns tels' [...]. » (*Déc.*, VII, 8, 46). C'est nous qui soulignons.

⁶⁷ « Dovete adunque sapere che nella nostra città fu già un ricchissimo mercatante chiamato Arriguccio Berlinghieri, il quale *scioccamente* [...] *pensò di voler ingentilire* per moglie [...]. » (*Déc.*, VII, 8, 4). C'est nous qui soulignons.

⁶⁸ En outre, peut-être y a-t-il dans l'*excursus* une réminiscence de la langue quotidienne toscane : la sentence, apparemment forgée *ad hoc*, qui est l'une des pointes de la digression (« Nemo fascem amplum facit nisi quo omnes metit herbas ») pourrait être issue d'un « ancêtre » de l'expression italienne « fare di tutta l'erba un fascio ».

Ita est sane vt sapientibus videtur. Humiles tantum gazas habitat castitas solaque pauperies affectu sanu tenetur et que domus se cohercet modico : diuites edes nescit pudicitia. Quisquis secundis rebus exultat luxu fluit semperque insolita appetit : delicatas eligit domos et pennates magnos dira fortune comes libido.⁶⁹

Ce n'est pas ici l'origine de la richesse qui est accusée, mais le caractère corrupteur du luxe. En une autre occasion, Piccolomini s'inspire d'un texte qui, précisément, traite de la richesse dans une visée morale : il s'agit de l'éloge de la philosophie qui ouvre le livre II du *De Natura rerum*, où Lucrèce vise l'inutilité de l'opulence et la vanité de sa recherche⁷⁰.

Dans ce passage, Euryale s'apprête à réaliser le plan qu'a imaginé son amante pour le faire pénétrer dans sa chambre. Le récit est interrompu par le discours du narrateur, introduit par cette exclamation lucrétienne :

O insensatum pectus amantis. O mentem cecam. O animum audacem corque intrepidum [...].

O misera hominum mentes, o pectora caeca !⁷¹

Cette réminiscence embraye un discours sur la puissance de l'amour, en vertu de laquelle les amants ne sont pas retenus par les obstacles ; puis ces propos font place à un développement sur la dégradation à laquelle l'amant est soumis — développement qui est une moralisation du thème de l'omnipotence de l'*eros*. Pour appuyer cette idée, Piccolomini convoque une lecture morale des *Métamorphoses* d'Ovide et du mythe de Circé transformant les hommes en bêtes⁷² — la transformation en animaux étant présentée comme le signe et la

⁶⁹ « Il en va bien ainsi, et c'est ce qui n'a pas échappé aux sages : la pureté n'habite que les humbles logis, seule la pauvreté s'en tient au raisonnable, ou une famille qui se restreint un peu ; la pudeur déserte les riches palais. Qui est comblé par la fortune s'abandonne au luxe, et toujours recherche l'insolite. Il aime les demeures raffinées, les appartements spacieux : la débauche est la funeste compagne de la richesse. » p. 13

⁷⁰ LUCRECE, *De la nature*, texte établi, traduit et annoté par A. Ernout, introduction et notes d'E. de Fontenay, Paris, Les Belles Lettres, 2009, II v. 20-36. Voir à titre d'exemple les vers 34-36 : « Nec calidae citius decedunt corpore febres, / textilibus si in picturis ostroque rubenti / iacteris, quam si in plebeia ueste cubandum est. » (« Et les fièvres brûlantes ne quittent pas plus vite le corps, que l'on s'agite sur des tapis brodés, sur la pourpre écarlate, ou qu'il faille s'aliter sur une étoffe plébéienne. »)

⁷¹ « Ô cœur insensé de l'amant, ô esprit aveuglé, âme hardie, courage intrépide ! » p. 34. « Ô misérables esprits des hommes, ô cœurs aveugles ! » (*Ibid.*, II v. 14) C'est nous qui soulignons.

⁷² (« Hoc est quod Ouidius Methamorfeos vult dum fieri ex hominibus aut bestias scribit aut lapides aut plantas. Hoc et poetarum eximius Maro sensit dum Circes amatores in terga ferarum verti cantauit. Nam ita est : ex

conséquence de leur bestialité, comme l'expliquait Boccace dans les *Esposizioni* (I 2, 73) et le *De Mulieribus claris* (XXXVIII 6).

2.4. La dimension philosophique de la fiction et la figure de l'auteur

La citation du philosophe Lucrèce, qui ouvre le précédent commentaire du narrateur, est très brève, mais elle constitue, au-delà de sa fonction rhétorique, une indication quant à l'orientation morale qui sous-tend la critique, et une glose relative au statut de la voix dont celle-ci émane. Premièrement, le vers cité rappelle à la mémoire la teneur de l'éloge de la philosophie, où Lucrèce soutient qu'il est vain de s'exposer au danger en courant après un autre objet que cette ataraxie que les épicuriens poursuivent comme le bien suprême, « par la recherche des plaisirs paisibles et la satisfaction des seuls désirs naturels »⁷³. Secondement : dans ce texte, le philosophe se présente dans une position de surplomb :

Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis,
e terra magnum alterius spectare laborem ;
non quia uexari quemquamst iucunda uoluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suaue est.
Suaue etiam belli certamina magna tueri
pe campos instructa tua sine parte pericli.
Sed nil dulcius est bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque uidere
errare, atque iuam palantis quaerere uitae,
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore

amoris flamma sic mens hominis alienatur ut parum a bestiis differat. » (« Voilà ce que veut montrer Ovide dans les *Métamorphoses*, quand il écrit que d'homme on devient bête, pierre ou plante. Voilà ce qu'a perçu le plus remarquable des poètes, Virgile, quand il chanta les amants de Circé transformés en bêtes sauvages. Car il en va ainsi : l'esprit de l'homme est à ce point aliéné par le feu de l'amour qu'il ne diffère plus qu'à peine de l'animal. ») p. 34.

⁷³ L.-M. MORFAUX, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, cit., ad vocem « ataraxie ». LUCRECE, *De la nature*, cit., II v. 15 : « Dans quelle ténèbres et dans quels dangers s'écoule ce peu d'instant qu'est la vie ? » (« Qualibus in tenebris uitae quantisque periculis / degitur hoc aevi quodcumque ! »).

ad summas emergere opes rerumque potiri.⁷⁴

C'est précisément au moment où le narrateur de l'*Historia* prend de la distance par rapport au récit — se faisant lui-même lecteur de la nouvelle —, que Piccolomini mobilise l'éloge de la philosophie : un texte qui exalte la distance critique avec laquelle le sage considère le monde. Tout comme ce philosophe, l'auteur (ou le lecteur) goûte le plaisir d'observer les errances d'Euryale depuis la forteresse de l'esprit. Suggéré par la réminiscence lucrétienne, ce rapprochement fait apparaître la dimension réflexive (métatextuelle) de la nouvelle. Il dévoile aussi la nature philosophique de la fiction, à travers laquelle auteur et lecteur empiriques font des expériences par procuration, comme Piccolomini le souligne en conclusion (p. 66 ; voir *supra*). La position de surplomb de l'auteur et du lecteur leur est conférée par l'écriture, qui instaure une distance critique entre eux et les faits narrés ; celle-ci se dévoile précisément dans les commentaires du narrateur, qui sans cesse bâtissent des ponts entre la fiction et une philosophie tendue vers l'action pratique. Cette distance est en outre thématifiée dans les remarques du prologue concernant le choix de la matière :

[...] quia tu sepe amator fuisti : nec adhuc igne cares. Vis tibi duorum amantum vt historiam texam. [...] Quid enim est toto terrarum orbe amore communius [...]. Ego de me facio coniecturam quem amor in mille pericula misit [...].⁷⁵

Tout comme celui du *Décameron* (prologue, 2-5), le narrateur de l'*Historia* connaît la matière amoureuse par sa propre expérience, mais n'est plus soumis au joug du désir et de la passion : le choix d'un sujet ne relevant pas des souvenirs personnels garantit alors le

⁷⁴ *Ibid.*, II v. 1-13 : « Il est doux, quand sur la grande mer les vents soulèvent les flots, d'assister de la terre aux rudes épreuves d'autrui : non que la souffrance de personne nous soit un plaisir si grand ; mais voir à quels maux on échappe soi-même est chose douce. Il est doux encore de regarder les grandes batailles de la guerre, rangées parmi les plaines, sans prendre sa part du danger. Mais rien n'est plus doux que d'occuper solidement les hauts lieux fortifiés par la science des sages, régions sereines d'où l'on peut abaisser ses regards sur les autres hommes, les voir errer de toutes parts, et chercher au hasard le chemin de la vie, rivaliser de génie, se disputer la gloire de la naissance, nuit et jour s'efforcer, par un labeur sans égal, de s'élever au comble des richesses ou de s'emparer du pouvoir. »

⁷⁵ « Parce que tu as souvent aimé, et qu'aujourd'hui encore tu ne manques pas d'ardeur, tu veux que je tisse pour toi l'histoire de deux amants. [...] qu'y a-t-il en effet de plus répandu dans le monde entier que l'amour ? [...] J'en juge d'après moi-même, que l'amour a exposé à mille dangers. [...] Mais j'aborderai d'autres amours que les miennes, de peur de découvrir, en remuant les cendres d'un feu ancien, une étincelle encore vive. » p. 5

détachement qui, à son tour, permet au narrateur de considérer la matière amoureuse *cum grano salis*. Les commentaires du narrateur témoignent de cette distance en manifestant en diverses occasions sa non-adésion à la perspective des personnages. C'est la somme de ses expériences singulières, confortée par sa connaissance des *auctoritates* — comme on l'a vu, abondamment citées, mentionnées, paraphrasées dans le discours du narrateur — qui autorise ce dernier à se poser en conscience morale (de la collectivité ?) à travers le discours satirique et plus largement pédagogique. Ainsi les considérations légèrement sarcastiques du prologue concernant l'âge mûr de l'auteur — âge auquel il ne sied plus d'écrire des histoires d'amour (p. 4) — tournent-elles en faveur de l'autorité de ce dernier : c'est en vertu de la distance que lui concèdent ses lectures et une connaissance empirique du monde que l'auteur peut satisfaire le désir de son ami tout en endossant le rôle de pédagogue qui sublime sa maturité. Sous cet aspect, la représentation des âges de la vie dans l'*Historia* synthétise et dépasse celle qui sous-tend l'éthique poétique de la *Sen.* XVII 3 tout autant que la position défendue par Boccace dans le *Décameron* (prologue et *Déc.* IV 1, introduction).

L'auteur de la nouvelle est investi d'une mission édifiante. La forme épistolaire a pu contribuer à l'affirmation d'une veine sentencieuse : Piccolomini a en effet considéré que cette forme confère une capacité particulière à toucher et persuader le lecteur⁷⁶ — ainsi donna-t-il à plusieurs « traités » la forme de lettres (le *De miseris curialum* fin 1444, le *De orthu et auctoritate Romani Imperii* en 1446, le *De liberorum educatione* en 1450).

Pour synthétiser notre propos, nous pouvons dire qu'à la manière des moralistes, le poète a une mission éducative, laquelle s'exprime à travers un style au sens propre sentencieux, riche de considérations morales sur le monde tendant à moraliser le récit. Nous verrons à présent que le traitement du type décaméronien de la *beffa* est particulièrement significatif de cette tendance.

3. Réminiscences et moralisation de la *beffa* décaméronienne

3.1. L'intelligence au service de l'amour

Sed omnia superavit amor
viamque tandem conueniendi reperit

⁷⁶ A. MUSUMECI, « L'epistolario di Enea Silvio Piccolomini. Il discorso sulla letteratura », dans *Pio II e la cultura del suo tempo*, Actes du colloque international de 1989, Milan, Guerini, 1991, p. 373-384, p. 376.

Le moment central de la nouvelle, qui relate les rencontres manquées ou accomplies des amants, est dominé par le thème de l'intelligence suscitée par l'amour et de la ruse mise au service de celui-ci. La situation de base du triangle érotique et les arrivées inopinées du mari sont autant d'éléments inscrits dans la tradition de la nouvelle de *beffa*, et rappellent à ce titre les troisième, septième et huitième journées du *Décameron*.

3.1.1. L'*industria*

Comme l'a souligné E. Curti, le personnage de Lucrece est caractérisé par une veine comique qui l'assimile aux « femmes [des journées III et VII du *Décameron*,] déterminées et entreprenantes, bien décidées à se pourvoir de ce plaisir que leur vie conjugale [...] ne leur offre pas »⁷⁸. Tout comme ces héroïnes, Lucrece acquiert, sous l'effet de l'amour, la plus grande promptitude d'esprit : ainsi est-elle la première à excogiter des stratagèmes qui permettront aux amants de se rencontrer et de satisfaire leur désir. Comme les personnages de la *Déc.* III, elle tente d'atteindre l'objet de son désir en se libérant par l'*industria* d'une condition où l'emprisonnent les normes sociales, et où elle est forcée de jouer le rôle que lui imposent les institutions, les coutumes, les règles, les conventions⁷⁹. L'*industria* est pour elle le moyen de « manœuvrer les fils de son existence, de résister au jeu de la Fortune »⁸⁰, ici incarnée en premier lieu par le mariage.

Le traitement de ce thème caractéristique de la tradition de la *beffa* entre époux, met en lumière la psychologie des personnages de l'*Historia*, qui se construisent essentiellement par leurs actes et leur discours. Selon M. Baratto, les qualités des *beffatrici* décameroniennes, que les narrateurs soulignent en ouverture des nouvelles, sont les vertus de la bourgeoisie marchande que Boccace estime nécessaires à une élite citadine, telles l'audace et

⁷⁷ « Mais l'amour vint à bout de tout, et trouva, pour ménager des rencontres, un autre subterfuge. » p. 61

⁷⁸ E. CURTI, « Il modello boccacciano nell'*Historia de duobus amantibus* (tra *Elegia di Madonna Fiammetta e Decameron*) », in *Pio II umanista europeo*, Actes du colloque international de Chianciano-Pienza (18-21 juillet 2005), L. Secchi Tarugi (dir.), Florence, Franco Cesati, 2007, p. 419-430.

⁷⁹ Nous paraphrasons M. G. STASSI, « Amore e *industria*. III Giornata. », in *Prospettive sul Decameron*, G. Barberi Squarotti (dir.), Turin, Tirrenia, 1989, p. 39-58, p. 39-40.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 43.

l'intelligence de la protagoniste de *Déc.* III, 3⁸¹. Bien que les qualités prêtées à Lucrece par le narrateur au début de l'*Historia* soient tout différentes, au fil de l'action se révèlent son intelligence pratique et un caractère à la fois volontaire et téméraire. Les échecs de certains subterfuges montrent la ténacité des deux amoureux, tout comme le *crescendo* dans la prise de risque : l'idée de recourir à l'entremission de Pandalo, d'abord rejetée par Euryale comme trop dangereuse (p. 30), est finalement adoptée à la fin du récit (p. 49-55) — les conseils de la passion rend les amants téméraires.

3.1.2. L'habileté rhétorique et le maquillage du réel

Le premier instrument de l'*industria* des amoureux est la parole ; celle-ci est généralement rendue à travers le discours direct. Dans ces passages le plus souvent dialogiques, un personnage tente de manipuler son interlocuteur afin de se tirer d'affaire (ainsi Lucrece embobine-t-elle Ménélas, mais aussi la maquerelle dont l'indiscrétion pourrait compromettre l'avenir des amoureux, et qui, à son tour, ne servira que balivernes à Euryale), pour s'en faire un allié (ainsi Lucrece met-elle son désir en scène pour gagner Sosie à sa cause, et Euryale achète-t-il Pandalo afin qu'il favorise son amour, tandis que Sosie fait brièvement de Dromon sa dupe pour détourner son attention), ou encore pour protéger un autre personnage contre lui-même et rétablir une situation sereine (Sosie fait d'abord croire à Lucrece qu'il l'aidera sans en avoir l'intention, espérant refroidir ses ardeurs et sauver la paix et l'honneur de la famille de ses maîtres). Plusieurs *beffe* du *Decameron* se réalisent à travers des dialogues de comédie caractérisés par la rencontre « entre un discours tenu d'instinct, obéissant à des impulsions ponctuelles, où la parole n'est pas dominée, et un discours, au contraire, entièrement contrôlé, récité dans un but précis »⁸². C'est presque en vain que l'on chercherait cette typologie dialogique dans l'*Historia*. Sous la plume de Piccolomini, le manipulateur n'a quasiment jamais en face de lui une dupe intégrale : si Dromon ne manifeste pas de soupçon à l'égard de Sosie lorsque celui-ci se fait l'auxiliaire des amoureux (p. 45-46), en revanche la comédie que Lucrece joue à son mari ne fait pas taire la suspicion de Ménélas (p. 47-48) ; lorsqu'elle tente de s'allier Sosie, son serviteur feint d'obtempérer mais c'est pour

⁸¹ M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, cit., p.282-283.

⁸² *Ibid.*, cit., p.279 (« E si ritrova, all'interno della novella, [...] l'incontro dialogico tra un discorso d'istinto obbediente agli impulsi locali, dove la parola non è dominata, e un discorso invece tutto controllato, recitato per un fine preciso [...]. »)

mieux dominer la situation (p. 13-16) ; et si Euryale parvient bien à s'attacher les services de Pandalo, ce n'est qu'en échange d'un titre (p. 49-55).

Les *beffatori* de Boccace truquent la réalité par la parole⁸³ ; plutôt que des talents d'invention, ce sont des talents de diplomatie et d'*inventio* que les personnages de Piccolomini mettent en œuvre pour arriver à leurs fins : respectivement, Lucrece et Euryale ne dissimulent pas leur passion à Sosie et Pandalo, mais se livrent plutôt à une opération d'éloquence dans le but de présenter leur situation sous le jour qui incitera mieux leur interlocuteur à prodiguer son aide. Le discours direct des personnages s'inscrit à l'enseigne de la manipulation grâce à l'habileté rhétorique. La forte proportion de discours direct dans la nouvelle révèle alors la prégnance du thème de l'éloquence des amants, de sa nature et de son usage, de ses enjeux pratiques et de la mesure de son efficacité. Que la question de l'habileté rhétorique des amants, amplement thématisée dans le *Décameron* et que l'on peut considérer à ce titre comme faisant partie de la tradition de la nouvelle, soit particulièrement développée sous la plume de Piccolomini, dans un sens nouveau, n'est fondamentalement pas surprenant sous la plume du secrétaire de la chancellerie impériale, représentant illustre de cet humanisme qui, dès Pétrarque, s'était fixé pour premier objectif de restaurer l'éloquence antique, convaincu de la valeur pratique, esthétique et philosophique de celle-ci⁸⁴.

3.2. Des *beffe* (presque) en bonne et due forme

Si les subterfuges excogités par les amants et avortés représentent autant de situations de *beffa* restées en puissance⁸⁵, l'*Historia* présente néanmoins deux épisodes identifiables à des *beffe* accomplies, dont le récit détaille le mécanisme : il s'agit des deux moments où les ébats des amants sont interrompus par l'irruption de Ménélas. Dans la première scène, le mari cherche un document dans une cachette située sous le lit conjugal, où, précisément, Lucrece, avertie par Sosie, a dissimulé l'amant. La lettre, affirme-t-elle, se trouve dans un coffret que, comme par maladresse, elle fait tomber par la fenêtre, obligeant son mari à quitter la pièce

⁸³ A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* dans le *Décameron* », in *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1972, p. 11-44, p. 13.

⁸⁴ P. JODOGNE, « La rhétorique dans la formation des intellectuels », in *L'Epoque de la Renaissance, 1400-1600*, Vol. I, *L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, cit., p. 226-235.

⁸⁵ Que l'on pense particulièrement au moment où Euryale, dissimulé sous le lit de sa maîtresse, se croit la victime d'une *beffa* de Lucrece : « [...] non me amavit Lucrecia : sed quasi ceruum in casses voluit deprehendere. » (« Lucrece ne m'aimait pas, mais voulait me prendre dans ses filets comme un cerf. ») p. 37.

pour récupérer le document dans la ruelle. Ménélas sorti, Euryale change de cachette, si bien qu'il n'est pas découvert (p. 36-38). Dans la seconde scène, Lucrece joue la jalousie à Ménélas, puis l'invite à goûter un vin qu'ils ont reçu pendant son absence, afin de l'éloigner de la chambre où se trouve Euryale et de donner à ce dernier le temps de fuir (p. 47-48).

Ces situations de *beffa* sont racontées à travers des schèmes narratifs issus du théâtre comique. A cet égard, quelques remarques liminaires s'imposent, relatives à l'intérêt de l'auteur pour la comédie *stricto sensu*.

3.2.1. La *beffa* comme spectacle

a) Enea Silvio Piccolomini et la comédie

La correspondance de Piccolomini fournit divers témoignages de son intérêt, particulièrement intense et soutenu durant l'année 1444, pour le théâtre antique. Il en est question dans une lettre à Sigismond de Tyrol datée du mois de décembre 1443 ; celle qu'en janvier 1444, Piccolomini adresse à Pietro da Noceto est « constellée de réminiscences et de citations de Térence »⁸⁶ ; quelques mois plus tard, il commande une copie des comédies du dramaturge. Cet intérêt est persistant, puisque dans le *De institutione liberorum libellus*, adressé en 1450 à Ladislas de Hongrie, Plaute et Térence sont présentés, non sans quelque réserve d'ordre moral, comme des modèles stylistiques pour l'écriture.

Mais encore, Piccolomini intègre l'héritage des comiques latins antiques à ses propres œuvres poétiques. En effet, si comme l'indique Jean-Louis Charlet, l'été 1444 marque l'acmé de la production érotique d'Enea Silvio Piccolomini⁸⁷, celui-ci est aussi le couronnement de son intérêt pour la comédie. En effet, entre fin août et début septembre, c'est-à-dire environ deux mois après la rédaction de l'*Historia*, Enea Silvio compose la *Chrysis*. Cette comédie en bonne et due forme présente diverses « analogies de motifs inspirateurs et de contenus »⁸⁸ avec la nouvelle. Toutes deux sont inspirées à la fois de l'expérience personnelle de l'auteur

⁸⁶ G. BOTTARI, « Il teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », in Coll., *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, Istituto di Filologia classica e medievale, Gènes, 1975, p. 113-126, p. 116 (« [...] appare costellata di ricordi e citazioni terenziane. »).

⁸⁷ E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, cit., p. 8.

⁸⁸ G. BOTTARI, « Il Teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », cit., p. 114 (« certe analogie di motivi ispiratori e di contenuto »).

(la vie des jeunes gens de la cour impériale) et de modèles littéraires antiques et médiévaux⁸⁹. Elles ont en commun l'intégration — véritablement massive dans la comédie, mais déjà sensible dans l'*Historia* — du théâtre comique antique. En effet, la *Chrysis*

occupe une place originale dans la comédie latine humaniste, à la charnière entre les premières pièces latines, encore nourries des nouvelles et des farces médiévales, et sur lesquelles la comédie antique n'exerce encore qu'une influence superficielle, et la comédie latine humaniste de la fin du siècle, qui repose sur une réflexion à la fois philologique (langue, métrique, structure des pièces...) et scénographique sur le théâtre antique.⁹⁰

Si cette pièce participe surtout de l'héritage de Plaute (*Asinaria* et *Curculio* en premier lieu⁹¹), c'est en revanche essentiellement le théâtre de Térence qui se trouve mobilisé dans l'*Historia*⁹². S'il nous est permis de recourir aux catégories de la rhétorique pour traiter de poésie, nous dirons que ces emprunts concernent l'*inuentio* comme l'*elocutio*.

Les emprunts lexicaux sont majoritairement tirés de *L'Eunuque*, mais aussi de *L'Andrienne* et de *Héautontimoruménos*, et concernent, entre autres, le registre érotique et sentimental⁹³. L'intrigue s'inspire ponctuellement de situations topiques de la comédie antique : en cela, Piccolomini ne se distingue pas fondamentalement de plusieurs de ses contemporains, et anticipe surtout les auteurs de la seconde moitié du siècle, qui considéreront les pièces de Plaute et Térence comme un macrotexte où puiser des répliques, des éléments lexicaux, des situations, des noms et des types de personnages⁹⁴. Il s'agit des retours impromptus de l'époux et des subterfuges de la femme pour le distraire, de la surveillance acharnée de l'épouse par le mari ou un de ses représentants, ou encore de l'intervention du serviteur décidant finalement d'aider les amants. La présence contemporaine de ces éléments dans le théâtre humaniste et la tradition de la nouvelle en langue vernaculaire, témoigne de

⁸⁹ Au sujet de cet aspect dans la *Chrysis*, voir E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, cit., p. 27-28. S. Pittaluga indique que la double inspiration des modèles classiques et de contenus liés à la vie contemporaine et à la tradition de la nouvelle, caractérise la comédie humaniste en général (S. PITTALUGA, « *Sint procul meretrices*. Note sulla *Chrysis* e sulla *Historia de duobus amantibus* », in *Pio II umanista europeo*, cit., p. 755-766).

⁹⁰ E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, cit., p. 27-28.

⁹¹ G. BOTTARI, « Il Teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », cit., p. 117-118.

⁹² *Ibid.*, p. 122-126 ; E. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 17.

⁹³ G. BOTTARI, « Il Teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », cit., p. 125.

⁹⁴ S. PITTALUGA, « *Sint procul meretrices...* », cit., p. 761.

leur commune banalité et de leur caractère de généralité ; à côté d'eux, l'*Historia* révèle une dette beaucoup plus caractérisée vis-à-vis de la comédie antique.

Simple comparses ou ayant une incidence véritable sur l'histoire, plusieurs personnages sont inspirés de la comédie humaniste (les étudiants, « motif fréquent dans la comédie humaniste, qui aime à évoquer le monde étudiantin »⁹⁵) et antique : c'est le cas de l'entremetteuse — type issu du théâtre de Plaute, dont le rôle minime dans l'*Historia* constitue un hommage à la tradition théâtrale —, et des serviteurs. Les « noms parlants, ayant valeur de prolepse »⁹⁶ de Sosie et Dromon sont issus de l'*Hecyra* de Térence et de l'*Amphitryon* de Plaute pour le premier, de l'*Andrienne*, de l'*Héautontimorouménos*, des *Adelphes* de Térence pour le second⁹⁷. Un autre modèle de Sosie serait le serviteur Davo de l'*Andrienne* ; de façon plus générale, le type du serviteur maître du jeu, qui a quelque influence sur Sosie, est issu de la comédie latine ; mais I. Hersant estime que Sosie « trouve dans la polyphonie, c'est-à-dire dans la pluralité même de ses modèles, le moyen d'acquiescer sa propre autonomie et de ne pas être un personnage figé. »⁹⁸ Notons encore que, de façon générale, l'intérêt de Piccolomini pour le monde des serviteurs, illustré par la scène dans l'écurie entre Sosie et Dromon, semble trouver son origine dans son intérêt pour la comédie, tout comme cela avait été le cas pour Boccace — si bien qu'ici aussi, le modèle du *Décameron* ait pu jouer un rôle.

Quant aux situations mises en scène dans l'*Historia*, la dépendance de certaines d'entre elles vis-à-vis de passages précis des comédies de Térence est manifeste, comme l'illustrent les quelques exemples suivants. *L'Eunuque* est la source principale, dont pourrait être tiré le motif du travestissement en portefaix⁹⁹, et à laquelle on doit les grandes lignes de la scène qui suit le premier rendez-vous des amants : le comportement d'Euryale qui, après avoir évalué les risques courus lors de cette rencontre, raconte celle-ci à ses amis, rappelle Chéréa confiant son aventure avec Pamphila à Antiphon (*L'Eunuque*, v. 539 et suiv.). Loin d'être

⁹⁵ E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. XVIII-XIX.

⁹⁶ Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 18 : « En affublant ses personnages de noms littéraires ou mythologiques, Eneas s'épargne la description psychologique des personnages secondaires, procédé très efficace dans un genre court comme celui de la nouvelle. »

⁹⁷ Quant aux connotations sociales des prénoms (extraction sociale, office), ceux-ci rendent compte d'une bipartition entre les genres « bas » et « nobles » : alors que les prénoms des serviteurs (Sosie, Dromon) sont tirés de la comédie latine, ceux des maîtres sont issus de l'épopée et de l'historiographie.

⁹⁸ E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. XXXIV.

⁹⁹ Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 17.

dissimulée, la source est désignée par une citation retravaillée (selon l'habitude de Piccolomini) des vers 556-558. Plus tôt, les réflexions d'Euryale se croyant trahi par Lucrèce suivent le modèle de la lamentation du jeune Clinia, qui croit lui aussi avoir été embobiné par son amoureuse Antiphila (*Héautontimoruménos*, v. 259-260)¹⁰⁰.

L'intérêt de Piccolomini pour le théâtre a d'autres répercussions sur l'*Historia* que l'habile mobilisation de situations, de types et de stylèmes issus des comiques antiques ; en effet, il tend à informer sa narration même, comme en témoigne la tradition critique qui souvent souligne l'esthétique théâtrale de cette nouvelle¹⁰¹.

b) Théâtralité de la *beffa*

L'*Historia* dans son ensemble présente en effet des proximités structurelles avec le mode dramatique. La narration est largement prise en charge par des passages où prédomine le discours direct, et qui tendent à organiser le récit en une succession de scènes à la théâtralité plus ou moins prononcée — du monologue au dialogue à la scène. La narration proprement dite tend à se borner à des fonctions didascaliques, et les commentaires du narrateur à assumer celles du chœur antique. A travers le discours direct, qui prend parfois l'action en charge, se construisent également les personnages. Ainsi, les monologues délibératifs de Lucrèce et Euryale tiennent lieu, comme au théâtre, d'évocation (« rhétorisée ») de l'intériorité. Par exemple encore, le monologue du serviteur Sosie le campe fermement à travers ses motivations psychologiques :

Sensit dolos Sosias : secum frustra inquit amantum conatibus obsto : nisi astu prouideo et hera peribit et dominus infamiam subibit. Ex his malis sacius est vnum auertere Amet hera. nihil nocebit si clam fit. Ipsa pre amore ceca est : nec quid agat satis est rumorem tollere ne domus infamis fiat. neue parcidium committatur. Adibo igitur et operam prebebo meam. Restiti quoad potui ne committeretur nephas. id quia non licuit meum est curare vt quod prius agitur occultum sit : Parum enim refert non agere et sic agere vt nemo sciat : Commune malum libido est : Nec homo est quem pestis hec non agitet. Et ille castior habetur qui caucius agit.¹⁰²

¹⁰⁰ G. BOTTARI, « Il Teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », cit., p. 124.

¹⁰¹ *Ibid.* p. 115 ; E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. XVII-XIX ; Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 17.

¹⁰² « Sosie aperçut le stratagème, et se dit en lui-même : 'C'est en vain que je m'oppose aux efforts de ces amants. Si je n'y veille avec astuce, ma maîtresse courra à sa perte, et l'infamie s'abattra sur mon maître. De tous

Ce monologue assume une fonction qui lui est fréquemment dévolue chez Térence — celle de dévoiler l'origine profonde d'une conduite¹⁰³ ; en même temps, il met en lumière la sagacité et l'habileté de ce serviteur doué d'une conception particulièrement pragmatique de l'existence : dans le discours direct se dessine un personnage détenteur d'une connaissance empirique du monde, laquelle s'exprime à travers les sentences morales, forgées *ad hoc*¹⁰⁴, sur lesquelles il fonde ses raisonnements.

Plusieurs scènes ont un caractère théâtral prononcé : la présence continue d'un ou plusieurs personnages en assure la cohésion, la narration se limite à la didascalie, et l'espace s'y fait signifiant, si bien que la scène acquiert une dimension visuelle. Ainsi lors du dernier rendez-vous des amants :

[...] cum per rimulam visa Lucretia est. parum quid luminis secum ferens : versus quam pergens Eurialus. Salve mi anime Lucretia dixit. At illa exterrita : fugere primum voluit : exinde recogitans quis tu es vir ait. Eurialus tuus inquit Eurialus : Aperi mea voluptas iam mediam noctem te hic operior. [...] hec magno labore seras remouit : Sed quia plurima ferramenta fores retinebant que manus feminea ferre non poterat ad semipedis duntaxat amplitudinem ostium patuit : nec hoc ait obstabit Eurialus extenuansque suum corpus per dextrum latus intro sese coniecit mulieremque mediam amplexatus est.¹⁰⁵

Des indications de lumière, aux expressions et gestes de Lucrèce, jusqu'aux contorsions d'Euryale, la narration, au début de cette scène, est toute concentrée sur les

ces maux, il suffit d'en éviter un. Laissons ma maîtresse aimer, cela ne nuira en rien pourvu qu'on l'ignore. [...] Il importe peu qu'elle ait, ou non, agi ainsi, pourvu que nul n'en sache rien. C'est un mal répandu que le désir. Il n'est d'homme que ce fléau ne tourmente, et l'on tient pour le plus vertueux celui qui agit avec le plus de précaution.' » p. 32.

¹⁰³ M. CUÉNIN-LIEBER, *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 32.

¹⁰⁴ ... dans la fiction, car la première est en réalité inspirée de TÉRENCE, *Heautontimorouménos*, III, 1, 422.

¹⁰⁵ « [...] à travers une fissure de la porte, ils virent Lucrèce, une faible lampe à la main. S'approchant, Euryale dit : « Salut, Lucrèce, ma chère âme ». Prise de terreur, elle voulut partir, puis se ressaisissant : « Qui es-tu ? » demanda-t-elle. « C'est moi, ton Euryale. Ouvre, ma douce, je me cache ici depuis la moitié de la nuit ». [...] avec beaucoup de difficultés, elle poussa le verrou. Mais la porte était fermée par de nombreuses barres de fer qu'une main de femme ne pouvait soulever ; aussi n'ouvrit-elle la porte que de la largeur d'un demi-pied. 'Cela ne m'empêchera pas de passer', dit Euryale, et, s'aplatissant, il se faufila par le côté droit, et serra la jeune femme sur sa poitrine. » p. 58

aspects visuels : « on pourrait traduire le récit directement en langage scénique [...], on obtiendrait automatiquement une scène de théâtre »¹⁰⁶.

Les *beffe* que Lucrèce inflige à Ménélas possèdent ces mêmes modalités narratives, mais il y a là un second degré de théâtralité : la tension de la narration vers le genre dramatique coïncide momentanément avec la comédie que joue le personnage. Si ce n'est qu'ici, la vraisemblance comique est moins extravagante que chez Boccace, les *beffe* de Lucrèce rappellent celle de la *Déc.* VII 6 : « La *beffa* [...] ne naît pas d'une volonté de *beffare* [le mari], mais d'une nécessité de jouer la comédie provoquée par son arrivée inopinée — comédie qui s'impose à la dame [...]. »¹⁰⁷ Avec la même promptitude que Madonna Isabella, Lucrèce tire instantanément parti de l'espace qui l'entoure. Ainsi exploite-t-elle la configuration de sa maison en faisant tomber le coffret — devenu accessoire de théâtre — dans la ruelle (p. 36) et en retenant son mari dans la cour puis à la cave (p.47-48). Comme dans le *mimo* décaméronien¹⁰⁸, le récit se réalise essentiellement à travers la réplique et le geste :

Tu Lucrecia : parum me amas inquit cur non potius domi apud me cenasti. [...] nunc quoniam ades eamus si placet in cellarium introrsum gustemusque vinum si vt illi dixerunt tam suauius sit. Hisque dictis lucernam dextra virum sinistra manu recepit et in intimum penu descendit [...].¹⁰⁹

Le geste est décrit au présent, de façon assez précise malgré l'économie de moyens, comme si l'action se déroulait sous nos yeux ; une grande plasticité lui est conférée par l'accessoire (la lampe), qui, de surcroît, constitue aussi une indication de lumière.

De façon générale, la précision de la configuration des lieux dans l'*Historia*, dont dépend la disposition des personnages, et donc la scène comique¹¹⁰, n'est peut-être pas tout à fait étrangère au travail de la *Chrysis*. Afin de mesurer la possibilité de représenter effectivement cette comédie, Jean-Louis Charlet en a reconstitué l'espace scénique (extérieur

¹⁰⁶ M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 269 : « Il racconto si potrebbe tradurre immediatamente in linguaggio scenico : [...] si otterrebbe automaticamente una scena di teatro. »

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁸ Nous faisons référence à *Ibid.*, p. 239-269.

¹⁰⁹ « Tu Lucrecia : parum me amas inquit cur non potius domi apud me cenasti. [...] nunc quoniam ades eamus si placet in cellarium introrsum gustemusque vinum si vt illi dixerunt tam suauius sit. Hisque dictis lucernam dextra virum sinistra manu recepit et in intimum penu descendit [...]. » p. 47-48.

¹¹⁰ D. SOUILLER, *La nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, cit., p. 284.

et intérieur) à partir des indications disséminées dans les répliques. Ce travail révèle une parfaite cohérence de l'espace au regard des actions qui s'y déroulent, de ce que les différents personnages peuvent et ne peuvent pas voir ou entendre¹¹¹. Quoique l'espace soit moins présent ou moins complexe dans la nouvelle que dans la pièce, un souci similaire est sensible dans l'*Historia*, où la disposition des lieux sert l'action, et où elle fait même l'objet d'une motivation :

Domus etrusco more alcior fuit multique gradus descendendi erant : hinc datum est Eurialo spacium mutandi locum [...].¹¹²

3.2.2. La *beffa* comme réaction

Les motivations ponctuelles à l'origine de ces deux *beffe* tendent à en épuiser les enjeux. Ce sont des « *beffe* réactives », « conçues pour se tirer d'une mauvaise passe, qui naissent d'une décision subite, prise sous l'effet d'une menace pressante, dans un moment difficile dont la seule issue favorable au *beffatore* passe précisément par une *beffa*. »¹¹³. Ces *beffe* par lesquelles Lucrèce répond à un danger imminent, possèdent-elles cette « part de gratuité », révélatrice de motivations latentes, qui caractérise généralement la *beffa* dans le *Décameron*¹¹⁴ ? Bien que le narrateur pointe parfois la jalousie des maris et l'excessive surveillance à laquelle ils soumettent leurs femmes (voir *infra*), il paraît peu fondé de voir dans ces *beffe*, au niveau psychologique, une revanche de Lucrèce contre Ménélas, son autorité ou la surveillance qu'exercent sur elle tous les membres de sa maison : en effet, elles ne se prolongent pas dans le plaisir que la *beffatrice* serait susceptible d'en tirer — bien au contraire :

¹¹¹ E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, cit., p. 13.

¹¹² « La maison, à la mode toscane, était assez haute ; il fallait donc descendre de nombreux escaliers, ce qui laissait à Euriale le temps de changer de place. » p. 38.

¹¹³ A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* », cit., p. 16.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

[...] tamque diu nunc hunc nunc illum cadum terebault ac cum viro pitisauit donec Eurialum putavit abijisse : At ita demum ad ingratos himeneos cum viro transiuit. Eurialus intempesta nocte domum repeciit.¹¹⁵

L'espace renvoie ici comme une métaphore à l'amertume des amants. Il ne semble pas que Lucrèce (ou Euryale) envisage ces *beffe* comme des sanctions à l'encontre du mari ; en tout cas, aux yeux du personnage qui les réalise et de son complice, elles ne sont pas un sujet de réjouissance. Si sur le plan de la narration, elles possèdent des traits formels et de contenu codifiées dans le *Décameron*, elles se distinguent partiellement de ce modèle par leurs enjeux¹¹⁶.

3.2.3. « Tu meum equum ascendes Menelae : ego tuam vxorem equitabo. »

Un autre épisode peut être assimilé à une *beffa*, conçue pour organiser une rencontre, mais présentant aussi d'autres enjeux. Les amants profitent pour se retrouver d'un déplacement de Ménélas dans le *contado* siennois. A cette occasion, Lucrèce et Pandalo, qu'Euryale a soudoyé, suggèrent au mari d'emprunter le cheval de ce dernier :

Tum Lucrecia mi vir inquit grauis es homo debilisque : equi tui grauiter incedunt. quin gradarium aliquem recipis commodatum. Cunque percunctaretur vbi nam esset aliquis : optimum inquit Pandalus ni fallor Eurialus habet et tibi libens concedet si me vis petere. Pete inquit Menelaus. Rogatus Eurialus mox equum iussit adduci : Idque sui gaudii signum recepit : secumque tacite dixit. Tu meum equum ascendes Menelae : ego tuam vxorem equitabo.¹¹⁷

¹¹⁵ « Là elle mit en perce un tonneau, puis un autre, et goûta le vin avec son mari jusqu'à ce qu'elle crût Euryale parti. Alors seulement elle regagna la chambre exécrée en compagnie de son mari. Euryale retourna chez lui par une sombre nuit. » p. 48.

¹¹⁶ « [Dans le *Décameron*, t]oute *beffa* est surdéterminée, puisqu'elle obéit à une double motivation. L'une est ponctuelle, et fait que la *beffa* est la réaction de défense d'un individu menacé, ou le jeu d'un individu ou d'un groupe d'individus farceurs. L'autre est latente, et transforme la défense en agression et le jeu en sanction. Dans les nouvelles que les conteurs ne qualifient pas de *beffa*, le *beffato*, bien que ridiculisé, n'est pas directement visé par le *beffatore*. » (A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* », cit., p. 32).

¹¹⁷ « Alors Lucrèce lui dit : « Mon cher mari, tu n'es plus tout jeune et manques de force. Tes chevaux ont une allure fatigante pour toi ; pourquoi ne pas en emprunter un plus paisible ? » Tandis que Ménélas se demandait où en trouver un, Pandalo lui dit : « Si je ne me trompe, Euryale en possède un excellent, et il te le prêtera bien volontiers, si tu m'autorises à le lui demander ». — « Fais donc », dit Ménélas. Ainsi sollicité, Euryale ordonna

On peut supposer qu'aux yeux de Ménélas, le geste d'Euryale est un témoignage d'estime, à travers lequel s'instaure un rapport de considération réciproque entre les deux hommes, à l'aune d'une commune courtoisie. Mais le lecteur sait qu'au moment précis où Euryale abonde dans ce sens, il ravale en réalité celui qui croit recevoir un hommage. L'escroquerie est cristallisée dans la réplique d'Euryale, qui consacre la nature de *beffa* de l'épisode. En effet, si l'emprunt du cheval est le signal convenu de l'absence de Ménélas, il offre aussi l'occasion d'un bon mot basé sur une métaphore érotique fort commune dans la tradition de la nouvelle en langue vulgaire¹¹⁸, et par lequel s'affirme le triomphe du *beffatore*. La phrase d'Euryale éclaire le double sens de la réplique de Lucrèce, et met en lumière les motivations latentes des *beffatori*. A travers le sarcasme, qui prive métaphoriquement Ménélas de sa virilité, ceux-ci expriment leur agressivité cachée à l'égard du mari et le plaisir qu'ils ont à ridiculiser cette dupe inconsciente. Il y a ici une surdétermination du *beffato* et du *beffatore*, qui se joue sur le plan sexuel : sous le couvert des paroles d'une épouse aimante, Lucrèce accuse Ménélas de n'avoir que la vigueur défaillante d'un vieil homme, tandis qu'Euryale s'apprête à chevaucher la plus fringante monture.

C'est ici la motivation latente de la *beffa* qui prédomine. A travers celle-ci se manifeste un aspect de la psychologie des amants : c'est en humiliant leur victime qu'ils prennent leur revanche sur les frayeurs et les frustrations qu'elle leur inflige inconsciemment... et en toute légitimité. Au-delà de Ménélas, c'est la catégorie des maris italiens, dont le narrateur décrit les travers au fil du récit, que la sanction frappe.

En outre, on peut voir dans la *beffa* du cheval une portée satirique à l'égard des valeurs idéalement incarnées par la cour impériale : rappelons à ce propos que l'épisode est immédiatement précédé par le dialogue au cours duquel Euryale vend un titre de noblesse à Pandalo en rétribution de sa complicité. De ce point de vue, l'*Historia* anticipe certains aspects du *De miseria curialum*, daté du 30 novembre 1444, dans lequel Piccolomini porte un regard critique sur l'existence des jeunes hommes de la suite impériale.

qu'on amenât le cheval ; c'était pour lui l'annonce d'un bonheur prochain, aussi se disait-il en lui-même : 'Tu monteras mon cheval, Ménélas, moi c'est ta femme que je chevaucherai.' » (p. 56).

¹¹⁸ E. S. PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, texte, traduction, introduction et notes de D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 95, n.38. Le motif est le même que dans *Déc.*, III, 5 (une nouvelle que Piccolomini connaissait bien : voir *infra*) : Euryale prête un cheval au mari de sa maîtresse, comme Messer Francesco Vergellesi emprunte le palefroi de Zima.

3.2.4. Vanité de la *beffa*

L'intelligence pratique que l'amour suscite¹¹⁹ a des vues courtes : la portée de ses effets ne dépasse pas l'immédiateté du moment. Les *beffe* infligées à Ménélas ne peuvent pas se solder par l'anéantissement psychologique de celui-ci, comme on voit par exemple Tofano consentir aux infidélités de sa femme (*Déc.* VII 4) : de la *beffa* ne découle aucune modification de la relation au sein du couple — pas plus qu'elle n'en constitue un objectif. Au contraire, la jalousie du mari est plutôt aiguësée¹²⁰. Son humiliation, exutoire de l'agressivité des amants, que le motif du cheval vise explicitement, se fait toujours à l'insu du *beffato*. La *beffa* est cantonnée dans cette zone d'ombre où les amants ont l'illusion d'être les maîtres du jeu.

L'issue funeste de la nouvelle relativise encore le succès des *beffe* et en révèle une certaine vanité. Contrairement au schéma de la *Déc.* III, dans lequel l'*industria* représente le moyen pour l'individu de s'affirmer à travers ses choix contre le jeu de la Fortune¹²¹, une telle libération reste ici partiellement illusoire. De plus, les ruses excogitées par les amants ne sont pas toutes couronnées de réussite : dans la série de leurs tentatives s'intercalent des échecs — défaites de l'ingéniosité face aux circonstances, qui montrent l'amour adultère constamment menacé, et la brièveté du répit des amants. S'éloignant du cadre de la *beffa* décaméronienne, qui toujours se conclut sur le triomphe de l'*ingegno*, Piccolomini en révèle aussi les échecs : les situations dans lesquelles le milieu, le hasard, ou un certain ordre des choses, l'emportent sur la volonté individuelle soutenue par la ruse, montrent les limites de l'efficacité de

¹¹⁹ Dans le *Décaméron*, cette idée est thématifiée par Lauretta dans la VII 4, 3-4 : « — Oh ! Amour, quelles sont tes armes et de quelle nature, quels sont tes conseils et tes ruses ! Quel philosophe, quel artiste aurait pu ou pourrait jamais dépeindre les artifices, les ruses et les faux-semblants que tu souffles avec un merveilleux à-propos à ceux qui marchent dans tes pas ? Certes, nulle autre doctrine n'est supérieure à la tienne [...]. » (« — O Amore, chenti e quali sono le tue forze, chenti i consigli e chenti gli avvedimenti ! Qual filosofo, quale artista mai avrebbe potuto o potrebbe mostrare quegli accorgimenti, quegli avvedimenti, quegli dimostramenti che fai tu subitamente a che seguita le tue orme ? Certo la dottrina di qualunque altro è tarda a rispetto della tua [...]. »)

¹²⁰ « Le lendemain, soit que cela convînt à la chambre, soit qu'il eût soupçonné le crime, Ménélas fit murer la fenêtre. » « Sequenti luce siue quod sic expediebat camere siue suspicio mala fuit muro fenestram Menelaus obstruxit. » p. 48.

¹²¹ M. G. STASSI, « Amore e *industria*. III Giornata. », cit., p. 43.

l'ingegno dans l'affirmation de soi¹²². De ce point de vue, l'inclusion d'épisodes assimilables à des *beffe* au sein d'une trame tendanciellement romanesque nourrit la dimension moralisatrice de la nouvelle.

3.3. Appréciation ambiguë de la *beffa* de la part du narrateur

3.3.1. L'adultère et la *beffa* dans le *Décameron* : orientations morales

Dans le *Décameron*, l'adultère est « une donnée de fait qui n'a pas besoin d'être justifiée »¹²³. Ce thème est considéré comme un phénomène commun que les devisants observent, parfois avec une légère amertume¹²⁴, ou dont ils se réjouissent, mais que les nouvelles ne soumettent généralement pas à un jugement moral : le caractère condamnable de l'adultère d'un point de vue axiologique, sa position de contraste avec le code social en vigueur, sont des évidences. S'il est parfois (rarement) lié au thème de la passion, et à ce titre contemplé dans une perspective tragique¹²⁵, ou encore exemplaire¹²⁶, il apparaît plus généralement lié à l'amour charnel et à la *beffa*. Au niveau narratif, l'adultère crée des situations dans lesquelles les personnages féminins doivent s'affirmer par rapport à l'autorité de leur mari. Aussi la manifestation de *l'ingegno beffardo* contribue-t-elle fortement à justifier

¹²² Capital est alors le commentaire du narrateur sur le hasard, qui suit ce récit exemplaire qu'est l'épisode de Pacorus (p.44). Voir *supra*.

¹²³ A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* », cit., p. 20.

¹²⁴ Voir par exemple *Déc.* III 3, 5 : « Nella nostra città, più d'inganni piena che d'amore o di fede [...] ».

¹²⁵ La question de l'adultère est présente dans *Déc.* IV 9. La principale source de cette nouvelle est une *vida* du troubadour Guilhem de Cabestany. Dans ce récit, le triangle amoureux a une distribution très simple : le bon troubadour aime la femme de Raimon de Castel Rossillon, seigneur cruel et orgueilleux qui s'avérera un mari jaloux et féroce. La *vida* consacre le système des valeurs courtoises : Guilhem est la victime sacrificielle de l'amour, qui est forcément adultère — position sanctionnée par le roi d'Aragon, lequel châtie l'assassin de Guilhem et fait ensevelir les amants dans un même tombeau. La réécriture de Boccace témoigne du caractère historique des valeurs : l'idéologie courtoise apparaît comme dépassée, ses valeurs comme inadaptées à la réalité contemporaine. Si les motifs du cœur mangé et de la sépulture commune comme reconnaissance posthume de l'amour perdurent, cette nouvelle soulève le problème moral du caractère (il)légitime de l'amour adultère et de la vengeance. On remarque que la question de la trahison concerne au moins autant le lien d'amitié que le lien conjugal. (Sur cette nouvelle, voir H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, cit., p. 33-44 ; traduction italienne in M. PICONE (dir.), *Il Racconto*, Bologne, Il Mulino, 1985, p. 299-308.)

¹²⁶ Dans les nouvelles X 4 et surtout X 5, le « beau geste » consiste précisément à renoncer, au nom d'un amour plus noble, à une passion illégitime parce qu'adultère.

la présence de ce thème dans le recueil et amène-t-elle les devisants à questionner sa légitimité — non pas dans l’absolu, mais dans des circonstances spécifiques.

Ainsi la III, 3 soulève-t-elle la question d’une hypothétique légitimation de l’adultère dans un contexte de conflit social. La protagoniste, « une noble dame dotée plus qu’aucune autre par la nature d’une grande beauté, de mœurs raffinées, de hauteur d’âme et d’une remarquable subtilité d’esprit »¹²⁷, est mariée à un richissime artisan lainier, ce dont elle éprouve un grand dépit :

Costei adunque, d’alto legnaggio veggendosi nata e maritata a uno artefice lanaiuolo, per ciò che artefice era non potendo lo sdegno dell’animo porre in terra, per lo quale stimava niuno uomo di bassa condizione, quantunque ricchissimo fosse, esser di gentil donna degno, e veggendo lui ancora con tutte le sue ricchezze da niuna altra cosa essere più avanti che da saper divisare un mescolato o fare ordire una tela o con una filatrice disputar del filato, propose di non voler de’ suoi abbracciamenti in alcuna maniera se non in quanto negare non gli potesse, ma di volere a sodisfazione di se medesima trovare alcuno il quale più di ciò che il lanaiuolo che fosse degno.¹²⁸

Le mépris de la classe nobiliaire pour le monde des artisans s’exprime dans le cadre privé du couple, et la revanche de la dame soumise à un mariage qu’elle juge être une infamante mésalliance, prend la forme de l’adultère. C’est un des cas où celui-ci est justifié par un motif précis, qui reflète une donnée historique : une modification de fait de la condition des femmes dans la bourgeoisie marchande florentine¹²⁹. L’hypothèse d’une légitimité de l’adultère,

¹²⁷ « [...] una gentil donna di bellezze ornata e di costumi, d’altezza d’animo e di sottili avvedimenti quanto alcuna altra dalla natura dotata [...] » (*Déc.* III 3, 5).

¹²⁸ « Cette dame, qui était de haut lignage, se voyant d’une part mariée à un maître lainier, un artisan par conséquent, qu’elle ne pouvait que mépriser entendu qu’aucun homme de basse condition, pour riche qu’il fût, ne lui paraissait digne d’une noble dame, et constatant d’autre part que son mari, malgré toutes ses richesses était incapable de faire autre chose que parler de tissus, de faire ourdir une toile ou de discuter de fil avec une fileuse, ladite dame décida donc de ne lui accorder de ses faveurs que ce qu’elle ne pouvait décentement lui refuser, mais de s’arranger pour trouver pour sa propre satisfaction quelqu’un qui parût plus digne d’elle que le lainier. » (*Déc.* III 3, 6).

¹²⁹ « Les nouvelles de *beffa* dont les protagonistes sont des femmes font état d’un nouveau penchant pour le plaisir sensuel qui implique une redéfinition du rôle de la femme. [...] Cette ‘libération sexuelle’ de la femme semble étroitement liée à l’évolution de fait sinon de droit, qui se manifeste dans sa condition, à l’intérieur de la bourgeoisie marchande florentine.

pratiqué comme revanche dans un conflit social, est portée par la protagoniste au tout début de la nouvelle ; par la suite, le récit de la *beffa* laisse ce questionnement de côté pour consacrer les véritables vertus de la dame (morgue de caste en guise de « *altezza d'ingegno* », intelligence pratique et fantaisie en guise de « *sottili avvedimenti* ») et la joie des amants.

Pour les femmes affublées d'époux jaloux des nouvelles VII 4 et VII 8, l'adultère (et la *beffa* qui en est la pointe), exutoire à une situation conjugale intenable, « apparaît déjà comme une provocation-punition de la jalousie excessive et, à l'origine, injustifiée du mari »¹³⁰. Dans ces récits, la *beffa* modifie de façon définitive le comportement de ce dernier, et, partant, les rapports au sein du couple. C'est moins l'adultère en lui-même qui est l'objet du questionnement, que la *beffa* qu'exercent ces épouses frustrées et infidèles. Fiammetta ouvre la nouvelle VII 5 par un discours qui la justifie :

[...] e se ogni cosa avessero i componitori delle leggi guardata, giudico che in questo essi dovessero alle donne non altra pena avere costituita che essi costituirono a colui che alcuno offende sé difendendo ; per ciò che i gelosi sono insidiatori della vita delle giovani donne e diligentissimi cercatori della loro morte.¹³¹

La devisante considère la *beffa* aux dépens du mari excessivement jaloux comme un acte de légitime défense : c'est l'arme salvatrice dont disposent les femmes, « doublement limitées [puisque] leur domaine d'action ne dépasse pas le cercle familial, et [que], même à l'intérieur de cet espace restreint, elles doivent encore compter avec l'autorité ou le caprice (p. ex. la

Le Florentin a, en effet, changé de mode de vie : il est devenu le marchand aventureux dont le domaine d'activité s'étend parfois à toute l'Europe. La femme subit ainsi les sollicitations d'un nouvel état d'esprit, sans que son statut au sein de la famille ait pour autant évolué. » (A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* », cit., p. 19.)

¹³⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹³¹ « Et, si les législateurs avaient été suffisamment diligents, je juge qu'ils n'auraient pas traité ces cas d'espèce autrement que comme des affaires de légitime défense, car les jaloux attentent à la vie des jeunes femmes et poursuivent avec acharnement la mort de celles-ci. » (*Déc.* VII 5, 3).

jalousie non motivée) du mari »¹³². Tous les membres de la *brigata* saluent d'ailleurs le comportement de Ghita à l'égard de Tofano¹³³.

Dans plusieurs nouvelles dont le centre est une répartie ingénieuse, les droits de la chair légitiment l'adultère. Ainsi, « [sa] défense [...] au nom des nécessités naturelles est concentrée dans la VI 7 en un cas limite [...] »¹³⁴. Dans ce récit, la plaidoirie en faveur de la Nature de Madonna Filippa, prise en flagrant délit d'adultère et passible de la peine de mort, s'appuie sur une maxime répandue¹³⁵ — les lois doivent être les mêmes pour tous et elles doivent être approuvées par ceux qu'elles concernent. L'argument, l'attitude digne de la dame et le *motto* final, de saveur populaire (« [...] dites moi, messire le podestat, ce que je dois faire de l'ardeur qui me reste. Dois-je la jeter en pâture aux chiens ? Ne vaut-il pas mieux en faire profiter un gentilhomme qui m'aime plus encore que soi-même, plutôt que de la laisser dépérir et se flétrir ? »¹³⁶) remportent l'assentiment du juge, mais reçoivent encore les suffrages des concitoyens, avec pour ultime résultat de faire changer la disposition statutaire concernant les épouses adultères. « La réaction des habitants de Prato traduit l'entière adhésion de l'auteur au plaidoyer de Madonna Filippa. »¹³⁷ La même orientation morale émerge d'autres nouvelles, notamment la II 10, « toute parcourue d'un rire sain et juvénile qui investit la matière de manière irrépressible, pour exalter le sentiment et les droits de la Nature »¹³⁸. Au début de la nouvelle VIII 1, Neifile veut que ses auditeurs se remémorent l'histoire de Madonna Filippa, afin de faire apparaître un contraste avec Madonna

¹³² A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* », cit., p. 18. Le discours de Fiammetta sur les travaux domestiques et l'isolement des épouses (*Déc.* VII 5, 4-5) rend compte de cette donnée historique.

¹³³ *Déc.* VII, 5, 2 : « [...] e avendo già ciascun commendata la donna che ella bene avesse fatto e come a quel cattivo si conveniva [...]. » (« [...] chacun s'était félicité de la justesse et de l'opportunité de la conduite de la dame à l'égard de cet ignoble mari. »)

¹³⁴ « La difesa dell'adulterio, in nome delle necessità naturali, è concentrata nella VI, 7 in un caso-limite [...]. » M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 403.

¹³⁵ K. PENNINGTON, « Popes, Canonists and Texts », in *Speculum*, LII, 1977, mentionné dans G. BOCCACCIO, *Decameron*, texte et notes de V. Branca, Turin, Einaudi, 1992, p.748, n.1.

¹³⁶ (« [...] domando io voi, messer podestà, [...] io che doveva fare o debbo di quel che gli avanza ? debbo io gittare a' cani ? non è egli molto meglio servirne un gentile uomo che più che sé m'ama, che lasciarlo perdere o guastare ? » *Déc.*, VI, 7,17.

¹³⁷ « E la reazione dei pratesi traduce il pieno consenso dello scrittore all'arringa di madonna Filippa. » M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 403.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 403 : « [...] percorsa da un riso sano e giovanile che si espande irrefrenabile sulla materia, a esaltazione del senso e dei diritti della natura. »

Ambruogia : contrairement à celle-là qui revendique son amour pour son amant, celle-ci, en femme cupide, entend se vendre à Gulfardo pour de l'argent :

[...] con ciò sia cosa debba essere onestissima e la sua castità come la sua vita guardare né per alcuna cagione a contaminarla conducersi (e questo non possendosi, così appieno tuttavia come si converrebbe, per la fragilità nostra), affermo colei esser degna del fuoco la quale a ciò per prezzo si conduce ; dove chi per amor, conoscendo le sue forze grandissime, perviene, da giudice non troppo rigido merita perdono, come, pochi dì son passati, ne mostrò Filostrato essere stato in madonna Filippa osservato in Prato.¹³⁹

Les dénominateurs et qualificatifs se rapportant à Ambruogia révèlent encore, de la part de la devisante, une condamnation sans appel et le plus profond mépris¹⁴⁰, tout comme l'introduction témoignait déjà de son adhésion à la perspective du *beffatore* :

[...] una fattane da uno uomo a una donna mi piace di raccontarne, non già perché io intenda in quella di biasimare ciò che l'uom fece e di dire che alla donna non fosse bene investito, anzi per commendar l'uomo e biasimar la donna [...]. Avvenga che, chi volesse più propriamente parlare, quel che io dir debbo non si direbbe beffa anzi si direbbe merito [...].¹⁴¹

Les réserves que les *beffe* suscitent de la part de certains devisants concernent les risques courus par les *beffatori*, susceptibles d'être victimes d'une *controbeffa* s'ils ont mal

¹³⁹ «[...] étant donné que la femme se doit d'être parfaitement honnête et de sauvegarder sa chasteté comme sa propre vie et pour aucune raison ne doit se résoudre à la compromettre — ce qui, toutefois, n'est pas pleinement réalisable autant qu'il le faudrait à cause de notre fragilité — j'affirme que méritent le bâcher celle qui se vend pour de l'argent. Alors que celle qui cède aux forces de l'amour, dont on connaît la très grande puissance, mérite le pardon d'un juge peu sévère ; comme Filostrato nous a montré, il y a quelques jours, ce que l'on avait fait à Prato en faveur de madame Filippa. » (*Déc.* VIII 1, 3-4).

¹⁴⁰ « Gulfardo, [...] isdegnato per la viltà di lei la quale egli credeva che fosse una valente donna [...] » (« [...] Gulfardo, indigné de découvrir une âme aussi basse chez celle qu'il prenait pour une grande dame [...] », § 8), « La donna, anzi cattiva femina [...] » (« La dame, ou plutôt la friponne [...] », § 9), « [...] e la donna rimasa scornata diede al marito il disonesto prezzo della sua cattività : e così il sagace amante senza costo godè della sua avara donna. » (« [...] la femme, bernée, versa à son mari l'infâme prix de sa malhonnêteté : ainsi l'amant avisé put-il jouir sans frais de sa cupide maîtresse. », § 18).

¹⁴¹ « [...] j'ai plaisir à en raconter un [= bon tour] qui fut joué à une femme par un homme, non pour blâmer ce que celui-ci a fait, ou dire que la femme ne l'a pas bien mérité, mais plutôt pour féliciter l'homme et blâmer la femme [...]. Cependant, pour parler de façon plus appropriée, le récit que je vais faire ne devrait pas s'intituler un bon tour, mais une juste rétribution. » (§ 2-3).

jugé de l'intelligence de leur adversaire¹⁴² ; la question est aussi de savoir si la *beffa* infligée était méritée¹⁴³ : celles dont la gravité est sans commune mesure avec les affronts qui l'ont suscitée, les *beffe* cruelles, apitoient la *brigata*¹⁴⁴. Celles qu'infligent les femmes de la septième journée suscitent le rire¹⁴⁵, la surprise et une participation affective particulière¹⁴⁶, l'admiration¹⁴⁷, parfois un franc assentiment, comme c'est le cas des nouvelles VII 4 et VII 5¹⁴⁸.

3.3.2. Un portrait au vitriol du couple italien

Les épisodes des *beffe* orchestrées par Lucrèce illustrent le thème de l'intelligence suscitée par l'amour et exaltent l'ingéniosité du personnage. Dans la deuxième scène, sa promptitude d'esprit est mise en valeur par le style essentiel de Piccolomini. Dans la première, bien que le narrateur *montre* et exalte la vivacité avec laquelle Lucrèce imagine et met en œuvre le

¹⁴² Pampinea introduit ainsi la nouvelle VIII 7 (§3) : « [...] spesse volte avviene che l'arte è dall'arte schernita, e per ciò è poco senno il dilettersi di schernire altrui. » (« [...] il arrive souvent que le rusé trouve plus rusé que lui ; aussi n'est-il pas prudent de se divertir aux dépens d'autrui. [...] Vous en tirerez assurément une leçon salutaire et, dûment instruites, vous vous garderez de tourner les autres en dérision. »). Lauretta, au contraire, juge de bon aloi une *beffa* méritée (VIII 9, 3) : « [...] non mi pare che agramente sia da riprendere [...] chi fa beffa alcuna a colui chela va cercando o che la si guadagna. » (« [...] il me semble que celui qui inflige une bonne leçon à celui qui la cherche ou qui la mérite n'est pas à blâmer sévèrement. »).

¹⁴³ *Déc.* VIII 8, 2 : « Gravi e noiosi erano stati i casi d'Elena a ascoltare alle donne, ma per ciò che in parte giustamente avvenutigli gli estimavano, con più moderata compassione gli avean trapassati, quantunque rigido e costante fieramente, anzi crudele, reputassero lo scolare. » (« Les dames avaient trouvé les malheurs d'Elena particulièrement accablants, mais, dans la mesure où elles les estimaient en partie mérités, leur compassion en était atténuée, bien que la rigueur de l'étudiant, dans son implacable acharnement, leur parût de la véritable cruauté. »).

¹⁴⁴ Ainsi les jeunes femmes éprouvent-elles une empathie particulière (mais sûrement teintée de dérision) pour la manière dont Nicostrato, le mari bafoué de la VII 9, est métaphoriquement privé de sa virilité par Pirro et Lidia (VII 10, 2) : « [...] il re [...] vide le donne racchetate, che del pero tagliato che colpa avuta non avea si dolevano [...] » (« [...] le roi [...] vit que les femmes s'étaient calmées après s'être apitoyées sur le sort du poirier injustement coupé [...] »).

¹⁴⁵ VII 2, 2 ; VII, 9, 2. Le rire des devisantes consécutif à la VII, 2 concerne en particulier la comparaison sexuelle utilisée par Filostrato à la fin de son récit (VII 3, 2).

¹⁴⁶ VII 8, 2.

¹⁴⁷ VII 6, 2.

¹⁴⁸ VII 5, 2 ; VII, 6, 2.

subterfuge de la cassette, la narration est en revanche introduite puis conclue par des commentaires gnomiques du narrateur :

At vt est in periculis subitaneis mulierum quam virorum promptius ingenium : e re nato rimedio.¹⁴⁹

Viden audaciam mulieris I nunc et feminis credito. Nemo tam oculatus est vt falli non possit. Is dumtaxat non fuit illusus quem coniunx fallere non temptauit. Plus fortuna quam ingenio sumus felices.¹⁵⁰

Un tel commentaire, dans lequel on peut estimer que le narrateur assume la fonction du chœur du théâtre antique¹⁵¹, tend à moraliser le récit de *beffa*, en évaluant les actions du personnage à l'aune de la morale courante. L'exaltation de l'*ingegno* féminin est nuancée dans cette adresse au lecteur, qui reprend un *topos* de la tradition misogyne et antimatrimoniale. De semblables lieux communs sur la psychologie féminine reviennent dans le discours indirect libre du mari soupçonneux — ce style marque ici l'adhésion du narrateur aux pensées du personnage :

[...] et animum cognoscebat mulieris instabilem : Cuius tot sunt voluntates quot sunt in arboribus folia. Sexus enim femineus nouitatis est audus raroque virum amat cuius copiam habet.¹⁵²

Ils expliquent également le comportement des maris italiens, la tradition misogyne étant ici mobilisée comme un viatique pour les maris :

¹⁴⁹ « Et comme dans les situations critiques, les femmes montrent plus de présence d'esprit que les hommes, elle trouva une parade d'après la situation [...] » p. 37.

¹⁵⁰ « Vois l'audace de la femme ! Va t'en les croire, maintenant ! Nul n'est si clairvoyant qu'il ne puisse être trompé. Seul n'est pas abusé celui à qui sa femme n'a pas essayé d'en conter. Le hasard, bien plus que la perspicacité, fait notre bonheur. » p. 37.

¹⁵¹ G. BOTTARI, « Il teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », cit., p. 115.

¹⁵² « De plus, il connaissait le caractère versatile des femmes, qui ont autant de caprices qu'un arbre a de feuilles. Le sexe féminin est avide de changements et une femme aime rarement un homme dont elle peut jouir à loisir. » p. 48.

Vicium hoc apud italos late patet : feminam suam quasi thesaurum quisque recludit : meo iudicio minus vtiliter. Sunt enim fere huiusmodi mulieres omnes vt id potissime cupiant quod maxime denegatur : que vbi velis nolunt : vbi nolis copiunt vltro. he si liberas habent habenas minus delinquunt. Exinde tam facile est inuitam custodire mulierem : quam in feruenti sole publicum gregem obseruasse. Nisi suapte casta sit mulier : frustra maritus nititur ponere seram. cohibe. Sed quis custodiet ipsos custodes. Cauta est et ab illis incipit vxor. Indomitum est animal mulier : nullisque frenis retinendum.¹⁵³

La nouvelle érotique peut être lue comme un *remède à l'amour*, dont elle possède la dimension satirique : mais les *topoi* misogynes et les informations concernant les usages des maris italiens, qui révèlent les dysfonctionnements essentiels du mariage, contribuent surtout à nourrir une peinture amère de la vie de couple.

La description initiale de Ménélas l'assimile à un archétype littéraire, de façon cohérente avec le triangle érotique qui se dessine au début de la nouvelle. Au gré d'un investissement comique du personnage épique, la transparence onomastique joue sur la prédiction d'un destin grotesque : celui de mari trompé. Du même coup, Lucrece est assimilée à Hélène¹⁵⁴ :

Non Helenam pulcriorem fuisse crediderim : quo die Paridem in conuiuium Menelaus
exceptit : nec ornaciorem Andromachen cum sacris Hectoris iniciata est nupciis.¹⁵⁵

¹⁵³ « C'est là un travers fort répandu chez les Italiens : chacun d'enfermer sa femme chez soi comme un trésor, mais bien inutilement d'après moi. En effet, les femmes sont à peu près toutes faites sur le même modèle : elles désirent fortement cela même qui leur est formellement interdit ; quand on veut, elles ne veulent pas, et veulent encore plus quand on ne veut pas. Si on leur lâche la bride, elles commettent moins de fautes. De là vient qu'il n'est pas plus facile de surveiller une femme malgré elle que de garder un troupeau communal en plein soleil. Si une femme n'est pas d'elle-même vertueuse, c'est en vain que le mari s'évertue à mettre les verrous. Enferme-la : qui gardera les gardiens ? Elle est rusée, et commence par eux. La femme est un animal indompté, qu'aucun mors ne tient. » p. 29.

¹⁵⁴ Selon E. J. Morrall, Hélène est le principal modèle littéraire de Lucrece (E. S. PICCOLOMINI (PIUS II), N. VON WYLE, *The tale of two lovers Eurialus and Lucretia*, E. J. Morrall (éd.), Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 17-19.)

¹⁵⁵ « Je ne saurais croire qu'Hélène ait été plus belle le jour où Ménélas reçut Pâris à sa table, ni Andromaque mieux parée quand elle fut donnée à Hector par les lois sacrées du mariage. » p. 8.

Elle est rapprochée de deux modèles opposés de conjointes — Hélène, la femme infidèle, et Andromaque, le « modèle des épouses et des mères »¹⁵⁶ — qui représentent pour elle deux voies divergentes. Les noms littéraires que Piccolomini donne à ses personnages « instaure[nt] une triple tension entre le personnage historique, le personnage que construit la narration et le personnage mythique dont il porte le nom. »¹⁵⁷ La motivation du prénom de l'héroïne — Lucrèce, image de la « vertu » féminine issue de l'historiographie latine — sera de nature antiphrastique.

Quant à Ménélas, il correspond parfaitement à la fonction d'obstacle à surmonter qu'il doit incarner dans le triangle érotique. Suivant un schéma très présent dans le *Décameron*, il est d'abord caractérisé comme indigne de son épouse, dans un passage dont la tonalité « basse » contraste avec le spectacle de l'arrivée des troupes à Sienne et de la beauté de Lucrèce. :

Menelao prediuiti viro nupta : indigno tamen. Cui tantum decus domi seruiret : sed digno quem uxor deciperet. Et sicut nos dicimus, cornutum quasi ceruum redderet.¹⁵⁸

L'indignité du mari est incarnée, mais n'est pas motivée, et cette absence de motivation, qui fait coïncider le personnage et sa fonction au sein du triangle érotique, semble teintée d'ironie : la vacuité de cette première caractérisation n'en fait-elle pas vaciller le bien fondé ? Ne révèle-t-elle pas une légère distance critique par rapport aux positions du *Décameron* ?

Il nous semble que le poncif de l'adultère et de la *beffa* mérités au nom d'un mariage mal assorti, tend à être questionné dans la suite du récit. Ménélas y est assimilé à un stéréotype social : le type littéraire du mari jaloux et bafoué est interprété dans des termes ethnologiques : Ménélas incarne le mari italien. Il en partage le sens de la propriété conjugale, la propension (fondée) au soupçon, et le principal travers (enfermer sa femme), qui est aussi une naïveté (cette mesure est vaine). Pour cette raison, il n'apparaît en somme ni plus ni moins digne d'être bafoué que les autres.

¹⁵⁶ P. COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier, 1960.

¹⁵⁷ Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p.18.

¹⁵⁸ « Elle était mariée au richissime Ménélas, homme qui ne méritait pas de posséder un tel trésor dans sa maison, et qui méritait tout au plus que sa femme le trompât et le fit, comme on dit, cornu comme un cerf. » p. 7.

Du *Décameron* à l'*Historia*, la *beffa* infligée au mari demeure un thème lié au plaisir du récit. Toutefois, l'*Historia* se distingue de ce modèle par les effets des *beffe* aussi bien que par la perspective dans laquelle elles sont contemplées. Entre exaltation narrative de la *beffatrice*, commentaires réprobateurs et mise en garde des maris contre la rouerie des femmes, le jugement du narrateur oscille entre moralisme et ambiguïté. Piccolomini reprend, avec quelque distance, un lieu commun décaméronien sur le bien fondé de la *beffa* infligée au mari jaloux, mais c'est surtout pour dresser un portrait au vitriol du couple italien. Son constat désabusé, qui révèle les dysfonctionnements essentiels de l'institution matrimoniale, fait écho à une polémique concernant l'opportunité du mariage récurrente chez les humanistes du début du XV^e siècle, qu'illustrent notamment une lettre du Pogge à Guarino de Vérone en 1416, ainsi que son échange épistolaire de 1436-1437 avec Gasparino Barzizza¹⁵⁹.

3.3.3. La *beffa* déjouée (*Commentaires*)

Dans le livre IV des *Commentarii* (chapitre XXXI), Piccolomini devenu Pie II se mesure à nouveau au thème décaméronien de la *beffa*, à travers une anecdote qui constitue un hommage évident à Boccace, mais aussi une version corrigée des nouvelles de ce dernier. Le pontife raconte qu'à Sienne, une femme mariée lui demande une audience. Feignant de conjurer le pape de la délivrer d'un amoureux importun, elle entend en réalité se servir de lui pour instruire son futur soupirant des moyens de la courtiser.

Elle raconte que, son mari absent, un homme au visage masqué s'est introduit chez elle, qu'elle lui a échappé par la ruse, et qu'il a fui. Elle accuse un beau sacerdote bien connu du pape, qu'elle nomme, de la gratifier d'œillades et de sourires pendant la messe, et de lui adresser des lettres d'amour signées d'un nom d'emprunt qu'elle prend le soin de mentionner ; en formulant la crainte d'une sanglante vengeance de son mari, la dame prescrit la prudence à l'homme qu'elle convoite, tout en engageant le pape à ne pas divulguer son secret, sinon au soupirant. Il s'agit d'un stratagème : la femme espère que le pape répétera dans le détail ces accusations au jeune homme incriminé, afin que ce dernier se rende coupable de ce dont il est injustement accusé.

Après un bref instant de stupéfaction, le pape perce la ruse : le souvenir d'une nouvelle de Boccace lui est revenu à l'esprit. Il s'agit de la *Déc.* III 3, que l'auteur résume ainsi :

¹⁵⁹ Voir LE POGGE, *Un vieux doit-il se marier ? (Dialogus an seni sit uxor ducenda)*, présentation et traduction de V. Bruez, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

[...] Bocaccii fabulam [...] , in qua mulier introducitur adolescentem amans; que cum alio pacto amorem suum indicare illi non posset, confessorem adiit rogauitque ut adolescentem corripere, tanquam sibi molestus esset ortum nocte ingrediens atque concubitum petens. correctus ille cum se purgasset sepius, neque satisfacisset mulieri, cognouit tandem quod querebatur et uiam edoctus ad feminam amanti morem gessit. confessor ignarus dum prohibere peccatum nititur, suadet.¹⁶⁰

Pie II donne une leçon d'humilité à la matrone en lui racontant la nouvelle et en la rapprochant explicitement de la situation présente :

recitauit pontifex mulieri fabellam — siue historia fuit — aitque : « Nimis cordata es mulier et longe animosior ea, quam Bocaccius commemorat. illa confessorem suum lenonem fecit, tu pontificem maximum furoris tui ministrum conaris efficere.¹⁶¹

Puis il la congédie en menaçant de la dénoncer à son mari ; confondue, elle s'éloigne pour ne plus reparaitre.

Par le caractère « squelettique » de la narration l'anecdote ressemble fort à une facétie. Peut-être ressemble-t-elle plus encore à une nouvelle assimilable au type que M. Baratto nomme *contrastò* : la rencontre est le lieu où se vérifient concrètement « les capacités de l'individu, ses vertus effectives dans les rapports avec ses semblables »¹⁶² et où s'affrontent de manière empirique les valeurs et les expériences dont les personnages sont porteurs. Fort de la leçon de la *Déc.* III 3, Pie II personnage fait prendre conscience à son interlocutrice de son

¹⁶⁰ « [...] la nouvelle de Boccace, qui traite d'une femme qui aime un adolescent et, ne pouvant lui faire connaître son amour par un autre moyen, va trouver son confesseur et le prie de morigéner le jeune homme, comme s'il l'importunait en s'introduisant dans son jardin la nuit et en insistant pour passer la nuit avec elle. Réprimandé, celui-ci se défend plusieurs fois et ne satisfait pas la femme. Enfin, il comprend ce qu'on lui demande et, instruit du chemin pour la rejoindre, il combla aux désirs de sa maîtresse. Le confesseur ignorant, tandis qu'il s'escrime à réprimer un péché, l'encourage. » (*Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*, vol. I, A. Van Heck (éd.), Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984, vol. I, p. 281-282. Nous traduisons.)

¹⁶¹ « Le pape raconta la fable — ou l'histoire vraie — à la femme, puis il dit : « Femme, tu es trop maline, et plus audacieuse que celle dont parle Boccace. Celle-là fit de son confesseur un entremetteur ; toi, tu essaies d'utiliser le souverain pontife comme ambassadeur de ta furieuse passion. »

¹⁶² M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 197 (« [...] ogni incontro [...] è sempre importante come verifica concreta delle capacità dell'individuo, delle sue effettive virtù nei rapporti con gli altri. »).

mauvais calcul : si le stratagème était inventif et audacieux, l'aspirante *beffatrice* a méconnu les ressources intellectuelles de celui qu'elle pensait manipuler. C'est la première différence avec la nouvelle de Boccace, où la dame pouvait anticiper et exploiter les réactions de son complice involontaire précisément parce que ni le zèle, ni la vanité ou la cupidité du confesseur n'avaient échappé à sa sagacité¹⁶³. La clairvoyance du religieux est ici plus grande que celle de la matrone, si bien que la rencontre se conclut par la défaite de celle-ci, qui est aussi la mise en échec de l'intelligence suscitée par l'amour. L'anecdote présente des proximités formelles avec les *motti* et nouvelles dans la nouvelle décaméroniens, mais leur dynamique est réformée. Alors que dans le *Décaméron*, le *contrasto* met en discussion la hiérarchie sociale, la supériorité du souverain pontife sur la matrone siennoise est ici réaffirmée en vertu de la supériorité intellectuelle du vainqueur : le principe d'autorité sur lequel repose la hiérarchie sociale (souverain-sujet, homme-femme) en sort consolidé.

La supériorité intellectuelle du pape se manifeste sur un terrain inattendu : la saveur de l'anecdote tient à ce que le pontife vainc son adversaire avec les armes qui revenaient à cette instigatrice du stratagème, puisque son modèle décaméronien est une femme, et *a fortiori* parce que l'auteur du *Décaméron* désigne les femmes comme destinataires privilégiées de ses nouvelles. L'inclusion de l'épisode dans les *Commentarii*, c'est-à-dire dans une œuvre autobiographique au caractère auto-célébratif prononcé, éclaire une facette intéressante du portait du souverain pontife : Pie II sait agir avec sagesse dans les domaines les plus variés. Le pape est un homme habile et ingénieux, mais son *industria* se situe sur un autre plan que celle de la matrone — un plan supérieur eu égard aux fins en vue desquelles la ruse est mise en œuvre. Outre la volonté de conformer les mœurs aux règles morales les plus évidentes, Piccolomini insiste sur la portée sociale de son action : l'anecdote est immédiatement précédée d'un autre récit qui témoigne de l'intérêt de l'auteur pour les mœurs conjugales et leur encadrement pénal. Il s'agit d'une autre histoire d'adultère, dont l'issue est à la fois sanglante, funeste et injuste pour un grand nombre de protagonistes. Giovanni Pecci, l'amant en titre de la femme d'un noble siennois, se plaint au pape de ce que le valet de celui-ci, qui est aussi un ami du mari, fréquente trop assidûment la maison du couple. Pie II met Giovanni en garde et l'exhorte à se corriger. Le mari tend un piège à l'amant et l'assassine, puis il prend la fuite, ainsi que sa femme et les parents de celle-ci, afin d'échapper à la justice, si bien que la seule personne à faire les frais de cette affaire est la servante, qui paie de sa vie ses services de messagère. Cette anecdote montre en vertu de quelles potentialités éversives et de quels

¹⁶³ *Ibid.*, p. 283-284.

dommages les élans du désir doivent être jugulés. La structure du chapitre XXXI, qui fait succéder les deux histoires, souligne la sagesse et l'habileté avec laquelle Pie II empêche une semblable issue dans la deuxième affaire. Bien au fait des habitudes des maris et de la psychologie des femmes, il ne dénonce pas l'épouse à son époux après l'avoir démasquée, mais sait qu'il peut se contenter de l'en menacer. Comme le roi Agilulf dont Pampinea exalte la ruse dans la *Déc.* III, 2, le pape sait qu'un scandale serait dommageable, d'autant plus que la justice ne frappe pas toujours les plus coupables.

A travers la mise en abyme de la nouvelle III, 3, Piccolomini montre les enseignements pratiques que l'on peut tirer de Boccace : Pie II peut anticiper les réactions de la matrone car, à la lumière des nouvelles décaméroniennes, celle-ci est transparente. Il est donc possible d'instaurer avec elle un type de rapport adapté, grâce auquel le pape peut faire prévaloir son intelligence et les valeurs qu'il porte. Il semble que Piccolomini veuille faire remonter ce type de rapport et de communication au *Décaméron* : aussi tend-il à rapprocher son personnage autobiographique d'un Bergamino (I, 7) ou d'un Ruggieri de' Figiovanni (X, 1) en lui faisant raconter une nouvelle. Toutefois, le récit de Pie II personnage n'est pas vraiment utile à l'admonition qu'il compte administrer : il n'a pas valeur de leçon quant à la faute que la matrone espère commettre, mais seulement quant à la sagacité du pape et à son infériorité à elle. Si le pontife ne pratique pas la *beffa* — qu'il sait bien reconnaître —, il se complaît à donner libre cours à un désir de châtier et mortifier la bêtise qui rappelle l'état d'esprit des *beffatori* et *controbeffatori* de Boccace.

Piccolomini utilise le schéma de la *Déc.* III, 3 pour exalter sa figure de prince temporel, agissant habilement pour la paix de la cité, et de représentant de la Foi, accomplissant par des voies inattendues sa mission pastorale. L'isolement des deux interlocuteurs, qui rappelle encore la typologie du *contrasto*, théâtralise la scène : la perplexité des spectateurs intrigués par cet entretien qu'ils voient mais n'entendent pas, souligne la surprise que la mise en scène d'un aspect marginal de la culture et des compétences du pontife peut susciter chez les lecteurs des *Commentarii*. Une facette intéressante du portrait de l'homme de lettres est éclairée : l'expert en littérature classique est aussi un admirateur de la fleur des lettres en langue vernaculaire.

La mise en abyme de la *Déc.* III 3 témoigne d'un rapport d'émulation avec Boccace en même temps qu'il constitue à hommage à ses nouvelles comiques, dont diverses leçons sont mises en œuvre, tandis que sur le plan idéologique des distances ont été prises. Dans le *Décaméron*, alors que la passion, force potentiellement destructrice, met en question les normes sociales qui s'opposent à elle (*Déc.*, IV), le triomphe de l'amour charnel dans les

nouvelles comiques d'adultère tend à ne pas poser problème : le récit des *Commentarii* en porte la version réformée, où les élans du désir sont simplement contenus par la force de l'autorité et des menaces. La *beffa* est déjouée, la force de l'intelligence suscitée par l'amour, mise en déroute par un personnage qui à des valeurs plus justes marie une pénétration plus grande et des vues plus larges que celles de son adversaire. Dans la complaisance de celui-ci, on peut peut-être voir le type de motivations latentes qui animent les *beffatori* décaméroniens : ici, ce seraient la rancune de celui qu'on a voulu berner, la susceptibilité du religieux raillé, une pointe d'hostilité envers des femmes lascives, sournoises et rétives.

La jubilation liée à l'exaltation de l'*industria* se concentre finalement sur le pontife : la crise du modèle décaméronien de la *beffa*, qui caractérisait l'*Historia*, est ici dépassée et résolue : amputé de ses potentialités éversives, le thème a été digéré et parfaitement intégré à la visée édifiante du récit, au gré d'une cohabitation pacifique entre le plaisir du récit et ses finalités exemplaires.

L'héritage dans l'*Historia* de la *beffa* décaméronienne n'est pas négligeable, mais son traitement tendanciellement moralisateur témoigne de la crise idéologique que traverse ce modèle dans cette nouvelle. Les potentialités éversives de la *beffa* sont relativement contenues par les commentaires auctoriaux, tandis que le trésor d'ingéniosité déployé par les *beffatori*, valant pour lui-même, demeure un thème primordial dans l'esthétique de la nouvelle. Témoignant nettement d'une visée éthique, la lecture « modèle » qui s'exprime dans les commentaires du narrateur met en évidence des « lois psychologiques » et un certain ordre des choses : sous cet aspect, l'héritage du *Décameron* est évident ; mais une puissante veine moralisatrice l'éloigne de ce paradigme : la voix auctoriale, sans médiation, blâme les vices, encourage des vertus, conseille les maris. La réception du modèle décaméronien est problématique chez Piccolomini, dont l'admiration pour les nouvelles de Boccace — principalement, semble-t-il d'ailleurs, pour des nouvelles « comiques » d'adultère, dans lesquelles la thématique amoureuse se marie à l'exaltation de l'*industria* et de l'art de la parole¹⁶⁴ — va de paire avec un rejet de certaines orientations morales du *Décameron*, et une prise de distance par rapport à la poétique toute terrestre du recueil, que révèle notamment

¹⁶⁴ ... comme en témoignent les deux textes que nous avons étudiés, mais aussi un troisième (très bref) récit inséré par Piccolomini dans une lettre à son père (voir *infra*).

l'encadrement des épisodes de *beffa* dans un discours édifiant : ainsi l'*Historia* réajuste-t-elle le schéma de réception de ce sous-genre comique de la nouvelle¹⁶⁵.

D'un point de vue biographique, on ne devrait peut-être pas trop s'étonner de trouver dans l'*Historia*, comme en conclusion de la *Chrysis*, la trace de quelque visée éthique, puisque c'est dans le courant de l'automne 1444 qu'éclate la crise morale et spirituelle qui conduit Piccolomini à entrer dans les ordres ; la lettre *De miseria curialum*, datée du 30 novembre, révèle d'ailleurs un « Enea ressent[ant] l'inanité de la vie de curiale libertin qu'il avait menée jusque-là et [...] retrouv[ant] le sens de la vie religieuse »¹⁶⁶.

Dans le contexte idéologique contrasté que nous avons mis en lumière, qu'en est-il du traitement du thème amoureux ? Nous consacrerons la seconde partie de ce chapitre, thématique, aux autres aspects de la représentation de l'amour dans l'*Historia*.

¹⁶⁵ Considéré du point de vue de la réception, le genre est en effet une composante de l'horizon d'attente du lecteur : « La concrétisation qu'accomplit toute lecture est [...] inséparable de contraintes génériques, au sens où les conventions historiques propres au genre auquel le lecteur fait l'hypothèse que le texte appartient lui permettent de sélectionner et de limiter, parmi les ressources offertes par le texte, celles que sa lecture actualisera. Le genre, comme code littéraire, ensemble de normes, de règles du jeu, informe le lecteur sur la façon dont il devra aborder le texte, et il en assure ainsi la compréhension. » (A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 186).

¹⁶⁶ E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, cit., p. 8.

B. La représentation de l'amour

Pour étudier la manière dont Piccolomini représente l'amour dans l'*Historia*, nous nous pencherons sur trois aspects dont la rencontre fait selon nous la spécificité de cette nouvelle — à savoir : la dimension érotique (au sens moderne) du récit, sa dimension tragique, et le discours des personnages sur l'amour.

1. L'érotique de l'*Historia*

Si Piccolomini « en arrive à une étude introspective de l'agitation de l'esprit et du cœur »¹, et définit l'amour, au début du récit, comme une « aimable ardeur de l'âme, [un] impérieux transport de l'esprit »², Lucrèce et Euryale n'en sont pas moins des amants de chair. L'amour engage le corps. En témoignent les motifs de la maladie et de la mort d'amour (voir *infra*), qui « symbolisent ou métaphorisent la douloureuse tension et le dynamisme qu'implique cet attrait, et le métaphorisent en termes physiques parce que cet attrait a toujours une dimension physique »³. L'*Historia* s'engage de ce point de vue sur la voie du *Décameron*, où Boccace avait « montré avec clarté, sans hypocrisie, sans mystification ou sublimation, l'exigence sexuelle que même la plus noble passion porte en elle. »⁴

Dans les œuvres de Boccace, l'évocation de l'acte sexuel est particulièrement elliptique : il est dépeint « de façon concise, par des schèmes topiques ravivés seulement par des jeux de mots et des métaphores »⁵. Encore jeux de mots et métaphores appartiennent-ils exclusivement aux nouvelles « comiques » du *Décameron*, dont la scène érotique est d'ailleurs presque absente⁶ : celle de la nouvelle « de la jument » (IX, 10, 17-18) est une exception — mais c'est sa nature de scène de *beffa* qui intéresse le narrateur.

¹ O. PUGLIESE, « La nouvelle conception de l'amour », in *L'époque de la Renaissance*, vol. I, cit., p. 215-225, p. 219.

² « illum blandum animi calorem magnamque mentis vim quam vocant amorem » (p. 9)

³ F. LÉTOUBLON, *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, Brill, 1993, p. 203.

⁴ M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 57. Au sujet des « schèmes topiques », voir par exemple *Déc.* IV 1, 13 ou encore IV 5, 5.

⁶ Ou bien, la scène érotique dans le *Décameron* n'est pas une scène de sexe : que l'on pense au banquet de X, 6 (11-23).

Au contraire, l'étude de la passion que constitue l'*Historia* en explore les aspects charnels, au gré d'une écriture qui se confronte à la difficulté de dire la sexualité. Lorsque l'on parle d'érotisme au sujet de l'*Historia*, c'est donc au sens ancien bien entendu — puisque l'*eros* est moteur de l'action — mais aussi, plus ponctuellement, au sens moderne, la nouvelle relevant de « la part de la littérature amoureuse qui insiste sur les plaisirs de la chair »⁷. Il est d'ailleurs significatif de la centralité des aspects charnels de l'amour qu'Euryale, s'appêtant à prendre définitivement congé de Lucrèce, lui écrive que « rien ne saurait [lui] faire davantage plaisir que de [l'] avoir toujours avec [lui] et de jouir [d'elle] à [son] gré »⁸.

Notre analyse de la représentation de l'érotisme à travers la scène érotique, et à travers la reprise-variation du cliché de l'animalité, montreront de quelle manière l'*Historia* se démarque du modèle décaméronien dans son traitement du thème de la sexualité.

1.1. La scène érotique

Trois passages sont consacrés à l'évocation de l'étreinte charnelle. Dans le deuxième (p. 46-48), un retour impromptu de Ménélas interrompt les ébats des amants : en conséquence, le récit se résout en une scène comique dans la tradition de la nouvelle de *beffa*. La narration du rendez-vous galant se réduit à un sommaire, l'évocation de l'étreinte charnelle, à une métaphore de saveur mythologique⁹. Les deux autres rencontres amoureuses sont au contraire l'objet de véritables scènes, se développant sur plusieurs pages. Le plaisir du couple se retrouve alors au centre d'une écriture dont l'inspiration philosophique est à chercher dans la tradition naturaliste :

- Scène 1 (p. 34-42). Lucrèce a fait transmettre à Euryale les instructions qui permettront aux amants de se retrouver chez elle. Leur rencontre est momentanément interrompue par l'arrivée impromptue de Ménélas. Grâce à son habileté, Lucrèce parvient à dissimuler son amant, si bien qu'en fin de compte, les jeunes gens « goûteront le fruit de leur amour ». La narration est donc amorcée comme une scène érotique, qui devient scène comique de *beffa*, puis retrouve son caractère initial.

⁷ C'est par cette formule qu'I. Décarie définit l'érotisme littéraire dans le *Dictionnaire du littéraire*, P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), Paris, PUF, 2002, *ad vocem* « érotisme ».

⁸ « Nec mihi maior voluptas prestari posset quam te semper habere mecum ac meo ex arbitrio potiri. » (p. 62).

⁹ (« [...] itur in venerem : tensis velis : fassamque nauigio Cithaream nunc Ceres reficit nunc Bachus. » (« Toutes voiles tendues, ils voguent vers Cythère, et quand Vénus est lasse de naviguer, Cérès et Bacchus lui redonnent des forces tour à tour. ») p. 47.

- Scène 2 (p. 58-61). Grâce à un nouveau stratagème, les amants réussissent à partager une nuit dans la maison de Lucrece.

Dans ces passages, la narration tend vers le mode dramatique (voir *supra*). Style direct et voix du narrateur alternent à un rythme assez serré dans la scène 1, plus lent dans la scène 2, la seconde s'inscrivant dans un rapport de complémentarité avec le premier — à la manière de didascalies :

[...] sed oblitus timoris : modestiam quoque abs sese repulit. aggressus feminam. Iam inquit fructum sumamus amoris : remque verbis iungebat.¹⁰

Confronté à la difficulté de dire l'acte sexuel hors d'un contexte moralisateur, le narrateur se limite à la concision et à l'évocation *de biais*, par le détour de la référence littéraire classique et biblique, qui « ennoblit » la scène et son objet :

Acceptaque mulieris veste pignantem feminam que vincere nolebat abs negotio vicit. nec venus hec sacietatem vt Hamoni cognita Thamar peperit : sed maiorem sitim excitauit amoris.¹¹

[...] talem noctem habuerunt qualem credimus inter duos amantes fuisse : postquam nauibus altis raptam Helenam Paris abduxit : tanque dulcis nox ista fuit : vt ambo negarent tam bene inter Martem Veneremque fuisse.¹²

Absents du discours du narrateur, les mots du corps et des gestes affluent dans le discours direct (d'Euryale surtout, le désir charnel étant surtout dit au masculin) : la perspective narrative rend compte du caractère — évidemment — subjectif de l'expérience érotique. Les amants expriment par la parole leur joie d'être librement ensemble, l'anxiété de savoir ce moment éphémère, et le ravissement que leur procure le spectacle de leurs corps.

¹⁰ «[...] oubliant toute crainte, chassant toute retenue, il s'approcha de la jeune femme et lui dit : 'Cueillons le fruit de l'amour !', et il joignit le geste à la parole. » (p. 39)

¹¹ « Et, lui retirant sa robe, il vainquit sans effort celle qui ne voulait pas vaincre. Vénus ne fit pas naître en eux la satiété que connut Amnon pour sa sœur Tamar, mais au contraire une soif d'amour encore plus grande. » (p. 39)

¹² « [...] ils goûtèrent, me semble-t-il, une nuit semblable à celle qui unit Hélène à Pâris après qu'il eut amené sa captive sur son vaisseau. Cette nuit fut si douce que, de leur avis à tous deux, Vénus et Mars n'en connurent d'aussi agréable. » (p. 59)

Dans ces scènes, la réalisation du désir est montrée à l'enseigne de l'émerveillement ; son évocation coïncide avec la définition que S. Alexandrian donne de l'érotisme littéraire, puisqu'elle « rend la chair désirable, la montre dans son éclat ou dans sa fleur, éveille une impression de santé, de beauté, de jeu délectable »¹³.

1.1.1. Désir de faire voir

La scène érotique, dirigée par le désir de faire voir, se doit de rendre hommage au sens de la vue. C'est d'ailleurs le surgissement d'une vision de Lucrèce à travers les yeux d'Euryale qui inaugure la scène 1 :

[...] seque intro recepit et reclusis foribus : solam Lucreciam serico innitentem videt [...].¹⁴

Le tissu, qui constitue le seul élément de décor, évoque le luxe et inscrit l'érotisme à l'enseigne du faste et de l'éblouissement : le narrateur offre Lucrèce comme un spectacle somptueux. Dans la même scène, l'envie de faire voir de l'auteur se réfléchit dans le désir de Lucrèce de contempler son amant, entré chez elle déguisé en portefaix, dans la beauté éclatante de ses habits colorés :

Sed age mea voluptas : meum delictum. Abicito saccum hunc : teque mihi vt es ostende Exue vectoris speciem : hos funes missos face : Eurialum me videre concedito. Iam mille depositis sordibus : ostro fulgebat et auro : et amoris in officium pronus ibat.¹⁵

Outre la périphrase indiquant les symptômes de l'excitation sexuelle de l'amant¹⁶, on remarque une tendance descriptive visant à « imager » le contraste entre les deux apparences du jeune homme. Mais bien davantage, dans l'ensemble de la nouvelle, c'est le corps de Lucrèce qui se constitue comme objet érotique et support de l'érotisme. La critique a relevé dans la première description du personnage, au début de la nouvelle, les traits remarquables

¹³ S. ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*, cit., p. 8.

¹⁴ « [il] entra, referma la porte et vit Lucrèce, seule, reposant sur une étoffe de soie. » (p. 35)

¹⁵ « 'Mais vite, mon plaisir, mon délice, jette ce sac, et montre toi tel que tu es. Quitte ce déguisement de portefaix, retire ces tristes ficelles, laisse moi voir Euryale'. Quand il eut retiré ses haillons, Euryale apparut dans tout l'éclat de la pourpre et de l'or, et tout enclin à l'amour. » (p. 35)

¹⁶ S. Stolf propose la traduction « Euryale [...] se montrait déjà prêt aux joutes amoureuses » (PAPE PIE II, *Les deux amants*, traduction et notes de S. Stolf, Paris, Arléa, 2002, p. 59).

d'une sensualité d'emblée placée sous le signe de la sophistication et du faste¹⁷. Dans la scène 1, après que les amants se sont réjouis ensemble d'avoir échappé au danger d'être surpris, le narrateur reprend la parole pour décrire le corps (presque) dénudé de Lucreèce :

Erat Lucrecia leui vestita palla : que membris absque ruga herebat : nec vel pectus vel clunes menciebatur vt erant arctus sic se ostentabant : gule candor niualis : oculorum lumen tanquam solis iubar : intuitus letus : facies alacris : gene veluti lilia purpureis mixta rosis : risus in ore suavis atque modestus : pectus amplum : papille quasi duo punica poma ex vtroque latere tumescebant : pruritusque palpitantes mouebant.¹⁸

Cette description retient l'attention à plusieurs titres. Premièrement, il ne s'agit pas d'un centon (D. Pirovano ne relève qu'une réminiscence ovidienne¹⁹) : dans la pratique difficile de l'érotisme littéraire, Piccolomini ne se repose pas sur des textes classiques dont le prestige serait susceptible d'« autoriser » une certaine liberté de l'évocation du corps. Secondement, bien qu'elle soit le fait du narrateur et non d'un personnage, elle représente le désir dans une perspective que l'on pourrait qualifier de doublement subjective. A des traits physiques « stables » (« gule candor niualis : oculorum lumen tanquam solis iubar : [...] gene veluti lilia purpureis mixta rosis : [...] pectus amplum »), elle mêle des expressions gracieuses du visage manifestant une disposition momentanée (« intuitus letus : facies alacris : [...] risus in ore suavis atque modestus »), et une altération physique liée à l'émoi amoureux (« papille quasi duo punica poma ex vtroque latere tumescebant »). De qui éveille-t-on le désir ? Par procuration, du lecteur, si l'on en croit la conclusion de la lettre ; mais avant tout, d'Euryale.

¹⁷ « Come illi copiose et aureis lamenis similes quas non more virginum retrofusas miserat : sed auro gemmisque incluserat. [...] Vestes illi multiplices erant : non monilia : non fibule : non bauthei : non armille deerant. Redimicula capitis mirifica : multe vniones adamantesque : tum in digitis : tum in serto fuere. » (p. 7-8 : « Elle avait [...] des cheveux épais et comme lamés d'or, qu'elle ne coiffait pas à l'arrière, à la mode virginale, mais qu'elle attachait avec des fils d'or et des gemmes. [...] Sa parure était des plus riches : il ne manquait ni bijoux, ni agraphe, ni ceinture ni bracelet. Ses cheveux étaient ceints de magnifiques bandeaux ; doigts et tresses étaient ornés de grosses perles et de diamants. »)

¹⁸ « Lucreèce était vêtue d'une robe légère, qui moulait étroitement son corps et qui ne mentait ni sur ses seins, ni sur ses fesses. Son corps se montrait tel qu'il était : une gorge blanche comme neige, des yeux d'un éclat comparable au feu du soleil, un regard joyeux, un visage alerte, des joues pareilles à un bouquet de lys et de roses purpurines, aux lèvres un sourire doux et modeste, une poitrine généreuse dont les tétins se gonflaient, pareils à deux grenades, et, par leurs palpitations, éveillaient le désir. » (p. 39)

¹⁹ OVIDE, *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornèque, introduction et notes de J. P. Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 2005, II, 5, v. 37 : « Quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae ».

Le lecteur se trouve à la fois dans la position du voyeur, et dans celle de l'amant contemplant Lucrèce ; le regard d'Euryale ne parcourt pas seulement un corps désiré, mais contemple à travers lui (ou *sur* lui ?) une autre subjectivité et un autre désir. On remarque que si la description introduit généralement une suspension momentanée de la progression d'un récit, dans le cas de la scène érotique, elle ne menace pas cette progression puisqu'elle fait à proprement parler partie de l'action, annulant le contraste entre description et narration.

Piccolomini se complaît à varier les modalités énonciatives de l'évocation du corps de Lucrèce ; nous verrons que l'« imagination » — l'évocation d'images érotiques — est aussi prise en charge par le discours direct de l'amant (voir *infra*) : les gestes sont alors dévoilés à travers la perception plurisensorielle d'Euryale. Sur le plan du style, cet usage du style direct correspond à un choix expressif puisqu'à travers lui se trouve convoqué le flux d'élans du personnage, avec une apparente immédiateté et à travers le retour, d'une scène à l'autre, d'images à la fois récurrentes et soumises à une délicate variation. Sur un plan idéologique, la fougue érotique est mise à distance d'un narrateur qui, comme on l'a vu, entend contempler les aventures de ses personnages depuis la forteresse d'un esprit libéré des aiguillons de l'amour.

Dans le passage qui suit immédiatement la scène 1, Euryale, renté chez lui après avoir quitté la maison de Lucrèce, évoque son aventure avec emphase (voir l'anaphore de l'exclamatif « O »), pour ses amis — Nisus, Achate et Palinure — et peut-être plus encore pour lui-même : plus que d'un dialogue véritable, il s'agit d'un monologue dans lequel l'amant parcourt son expérience avec une extrême implication affective. Ce discours met en œuvre le *topos* de la joie des amoureux décuplée par le plaisir de la confiance amicale. A travers les mots de cette confiance, qui font vibrer le souvenir au profit de l'auditoire (à un autre niveau, du lecteur) et surtout de l'amant, Euryale jouit à nouveau de Lucrèce, *in absentia* :

O candidum pectus : O dulcem linguam O suaues oculos O ingenium velox O membra marmorea succique plena quando ego vos reuisam : quanto iterum Corallina labia mordebo quando tremulam linguam ori meo immurmurantem denuo sentiam. Papillasne vnquam illas retractabo.²⁰

²⁰ « Ô blanche poitrine, ô douce langue, ô yeux langoureux, ô esprit vif, ô corps de marbre et pleine de sève, quand vous reverrai-je ? Quand donc mordrai-je à nouveau ces lèvres corallines ? Quand sentirai-je encore sa langue agile s'introduire dans ma bouche ? Tiendrai-je ses seins de nouveau dans mes mains ? » (p. 41).

Le plaisir est ici tension entre la souffrance liée au désir comme manque, et la consommation renouvelée de la jouissance à travers les mots du corps et des gestes. Dans le même passage, l'amant éprouve aussi du plaisir à travers le fantasme (inspiré de l'histoire ancienne de Candaule) d'exposer aux regards d'Achate la nudité de Lucreèce :

Parum est Achates quod in muliere vidisti hac. [...] vtinam mecum vna fuisses. Non tam Candele regis Lidie formosa vxor fuit quam ista est. Non miror illum voluisse nudam coniugem socio dimostrare vt plenius sumeret gaudium. Ego quoque itidem facerem si facultas esset Lucreciam tibi nudam ostenderem.²¹

La formulation du fantasme renvoie elle-même à la faculté imageante du langage. Mais — sommet paradoxal de l'exaltation du pouvoir jubilatoire des mots — elle renvoie aussi au thème élogieux de sa défaillance :

Aliter autem nec tibi effari quanta sit eius pulcritudo possum : nec tu quam solidum quamque plenum meum fuerit gaudium potes considerare. Sed congaude mihi : quia maior fuit mea voluptas quam verbis queat exponi.²²

Si le langage est traditionnellement insuffisant à rendre compte du ravissement sensuel, l'exaltation de ses potentialités érotiques n'en culmine pas moins dans ce (faux) dialogue, à travers la mise en abyme du désir de faire voir.

1.1.2. Une érotique de la parole

Le plaisir érotique est chose mentale, langagière et culturelle dans l'*Historia*. On a vu qu'Euryale le goûte à travers l'évocation *a posteriori* de leurs rencontres. D'une façon générale, les amants jouissent l'un de l'autre à travers les mots qu'ils s'adressent dans l'intimité de la chambre :

²¹ « C'est bien peu, Achate, ce que tu as vu d'elle. [...] Si seulement tu t'étais trouvé avec moi ! La belle épouse de Candaule, roi de Lydie, n'était pas plus belle qu'elle. Je ne m'étonne pas qu'il ait voulu montrer sa femme nue à un ami, pour jouir plus pleinement de son plaisir. Moi-même j'agis ainsi : si je le pouvais, je te montrerais Lucreèce dans toute sa nudité. » (p. 41)

²² « Autrement, je ne saurais te rendre compte de sa beauté, ni toi réaliser combien mon plaisir a été vif et entier. Mais réjouis-toi avec moi de ce que j'ai connu une joie plus grande que les mots ne sauraient le dire. » (p. 41-42)

Tu meus es Gaminides : tu meus Ypolitus Dyamedesque meus dicebat Lucrecia. Tu mihi Pollixena es Eurialus referebat : tu Emilia tu Venus ipsa : et nunc os nunc genas nunc oculos commendabat. Eleuataque non nunquam Iodice : secreta que non viderat antea contemplabatur. et plus dicebat inuenio quam putaram. Talem lauante[m] vidit Acheon in fonte Dyanam. Quid his membris formosius : quid candidius. [...] O pectus decorum. O papille premende : vos ne tango : vos ne habeo : vos ne meas incidistis manus. O teretes arctus. O redolens corpus : te ne ego possideo. [...] Anime mi teneo te : an somnio : vera ne ista voluptas est an extra mentem positus sic reor. Non somnio : certe vera res agitur. O suauias basia. O dulces amplexus O melliflui morsus. Nemo me felicius viu[it] nemo beacius.²³

Les amants expriment leur plaisir à travers le langage de la littérature, qui redouble et amplifie la concrétude du réel. Dans un mouvement paradoxal, les mots convoquent le corps et les gestes dans leur matérialité, tout en spiritualisant l'étreinte. Le réel est cueilli et goûté à travers des schèmes culturels : ceux de la latinité classique. Les références à la mythologie, qui exaltent la beauté des amants, ouvrent l'embrassement à la vie de l'esprit. Elles représentent un au-delà de l'expérience commune, dénotent ainsi le caractère superlatif de la joie des amants, au même titre que les interrogatives, qui expriment l'incrédulité du personnage confronté à un tel ravissement. Au gré d'un procédé d'emboîtement, les mots qui convoquent les images du corps pour le lecteur, redoublent et affermissent sa présence pour l'amant.

Sous le calame de Piccolomini, la scène érotique se déploie de façon autonome, hors des schèmes axiologiques et des contextes moralisateurs. Par ailleurs, si l'on passe en revue les métaphores désignant l'amour (« amor » ou « cupidinis ») dans la narration considérée à l'exclusion du style direct, il apparaît que celles-ci relèvent principalement (par ordre

²³ « Tu es mon Ganymède, mon Hippolyte, mon Diomède », disait Lucrece ; et Euryale répondait : « Tu es ma Polyxène, mon Emilie, Vénus en personne. » Et il louait sa bouche, ses joues, ses yeux ; soulevant la couverture, il contemplait les charmes secrets qu'il n'avait pas encore vus : « Ce que je découvre, disait-il, dépasse encore toutes mes espérances. Diane était ainsi, quand Actéon la surprit au bain. Qu'est-il de plus beau, de plus doux que ce corps ? [...] Ô seins de toute beauté, tétins qui appellent les caresses, je vous touche, je vous tiens, vous reposez entre mes mains ? Ô membres délicats ! Ô corps parfumé, je te possède ? [...] Ma chère âme, est-ce toi que je tiens entre mes bras, ou bien un songe ? Mon plaisir est-il réel, ou suis-je l'objet du délire ? Mais je ne rêve pas, tout cela est bien réel. Ô suaves baisers, tendres étreintes, douces morsures ! Personne n'a encore connu une telle félicité, un tel bonheur. » (p. 60)

croissant de récurrence) des champs sémantiques de l'aveuglement, de la servitude, de la folie, de la maladie, et du feu. A l'exception du dernier, ces champs traditionnels de métaphore — illustrant tous le caractère irrationnel de la passion — sont connotés négativement d'un point de vue axiologique, puisqu'ils postulent le caractère néfaste et dégradant de sa puissance — cette conception de l'amour est cohérente avec le fil tragique qui parcourt la nouvelle (voir *infra*), dont elle appuie les lignes de force, au même titre que le *leitmotiv* déjà évoqué du fiel supérieur au miel (voir *supra*). Parallèlement à l'érotisme « décomplexé » de l'*Historia*, une autre voix se fait entendre, aux échos moralisateurs. Nous verrons maintenant que cette ambiguïté se manifeste de façon particulièrement intéressante à travers le traitement de la métaphore de l'animalité, traditionnelle à plusieurs titres dans le discours *de amore*.

1.2. Au miroir de l'animal

Objet de traitements divers, mobilisée dans des perspectives variées, l'image de l'animal comme miroir des hommes en proie au désir est un thème ambivalent des écrits antiques et médiévaux sur l'amour. D'une part, dans les textes édifiants ou satiriques, le rapprochement de l'homme ou de la femme avec l'animal contribue à supporter une stratégie de condamnation morale de l'« animalité » humaine : que l'on pense par exemple à la thématique de la bestialité développée dans le *Corbaccio* de Boccace, notamment autour d'une lecture moralisatrice du mythe de Circé, ainsi que dans les comparaisons animalières qui émaillent la satire de la veuve gloutonne et lubrique. D'autre part, dans des textes d'inspiration naturaliste, le thème illustre l'universalité de l'élan érotique réunissant hommes et bêtes. Ces deux voies correspondent dans l'*Historia* à deux voix distinctes.

1.2.1. Images de l'abaissement

Le premier monologue d'Euryale s'insère plutôt dans la seconde orientation que nous avons mentionnée, en tissant ensemble, notamment, des réminiscences du chant de Gallus des *Bucoliques* (X, v. 69), du chœur qui clôt le premier acte de la *Phèdre* de Sénèque (v. 316-324 et 341-344), et de la lettre de Sappho à Phaon (*Héroïdes*, XV, v. 37-38) :

[...] naturalis est hec passio. Sentit ignes genus aligerum. Nam niger a viridi turtur amator aue : et variis albe iunguntum sepe columbe. Si verborum memini que ad Phaonem Siculum

scribit Sapho Quid quadrupedes referam : mouet pro coniugio bella iuuenus. Timidi cerui prelia poscunt et concepti furoris dant signa mugientes. vruntur hircane tigres. Vulnificus aper dentes acuit. Peni quaciunt terga leones. Cum mouit amor ardent insane Ponthi belue.²⁴

Le thème illustre l'omnipotence de l'amour, dans un passage qui s'inspire d'une morale naturaliste quelque peu épaisse proposant comme guide de conduite le comportement des animaux. Mais si l'amour mérite l'indulgence pour son caractère universel, l'ensemble des exemples mis en œuvre dans ce monologue le montrent comme un abaissement potentiellement honteux, car l'amant court toujours le risque de devenir *fabula vulgi* — tout comme Virgile et Aristote, exposés aux regards d'étrangers dans des positions avilissantes qui émoussent leur prestige de sages, et tout comme Hercule qui en endossant les attributs de la féminité se départit de sa virilité²⁵.

Comme une réponse à ce monologue, l'autre variation du thème se déploie à plusieurs pages d'intervalle dans le discours du narrateur (p. 33-34). Lorsqu'Euryale se déguise en portefaix pour pénétrer chez Lucrèce, la narration momentanément suspendue laisse place à

²⁴ « La passion est dans l'ordre de la nature : les oiseaux aussi en ressentent les feux. La tourterelle noire est aimée de l'oiseau vert, et souvent les blanches colombes se joignent aux oiseaux bigarrés, si je me souviens bien ce que Sapphô écrit à Phaon le Sicilien. Que dire des mammifères ? Le cheval combat pour sa jument, les cerfs timides recherchent l'affrontement et brament leurs ardeurs naissantes, les tigres d'Hyrcanie brûlent d'amour, le sanglier sanguinaire aiguise ses défenses, les lions de Pénée se donnent de grands coups de queue... Quand l'amour a parlé, les terrifiants monstres marins s'enflamment eux aussi. » (p. 17-18). La citation d'Ovide (« Et uariis albae iunguntur saepe columbae ; / Et niger a uiridi turtur amator aue ») semble pécher par gratuité dans la mesure où elle ne correspond pas vraiment au contexte : peut-être la référence aviaire renvoie-t-elle à l'invocation à Vénus qui ouvre le *De natura rerum* de Lucrèce (LUCRECE, *De la nature*, cit., I, v. 17-20 : « Denique per maria ac montis fluuiosque rapacis, / frondiferasque domos auium camposque uirentis, / omnibus incutiens blandum per pectora amorem, / efficis ut cupide generatim saecla propagent. » (« Enfin par les mers et les monts et les fleuves impétueux, parmi les demeures feuillues des oiseaux et les plaines verdoyantes, enfonçant dans tous les cœurs les blandices de l'amour, tu inspires à tous les êtres le désir de propager leur espèce. »))

²⁵ « [...] Virgilius per funem tractus ad mediam turrin pependit : dum se muliericula sperat vsurum amplexibus [...]. Herculem dicunt qui fuit fortissimus et certa deorum soboles pharetris et leonis spolio positus colum suscepisse passumque aptari digitis smaragdus et dari legem rudibus capillis et manu qua clauam gestare solebat properante fuso duxisse fila [...]. » (p. 17 : « [...] Virgile, attaché à une corde, se fit élever jusqu'à mi-hauteur d'une tour pour un baiser de sa belle. [...] La légende veut qu'Hercule, doté d'une force extrême et descendant des dieux, après avoir déposé ses armes et sa dépouille de lion, courbât l'échine, se laissât passer des émeraudes aux doigts, laissât discipliner ses cheveux rebelles, et, de cette même main qui jusque là avait brandi une massue, dévidât le fil en faisant courir le fuseau. »)

un long commentaire du narrateur sur la puissance de l'amour. Celui-ci assimile le motif du travestissement aux métamorphoses racontées par Ovide et à la transformation en animal que Circé inflige aux hommes débarqués sur son île :

O rem mirandam peneque incredibilem : virum alioquin in consilio grauissimum inter catheruas vectorum cernere atque in colluue illa feceque hominum contubernium habuisse. Quis transformacionem querat maiorem. Hoc est quod Ovidius Methamorfeos vult dum fieri ex hominibus aut bestias scribit aut lapides aut plantas. Hoc est poetarum eximius Maro sensit dum Circes amatores in terga ferarum verti cantauit. Nam ita est : ex amoris flamma sic mens hominis alienatur vt parum a bestiis differat.²⁶

Piccolomini reprend à son compte l'interprétation moralisatrice des *Métamorphoses* et du mythe de Circé que l'on rencontre déjà, notamment, dans les œuvres de maturité de Boccace²⁷. Le narrateur en habit de commentateur propose de considérer le motif du travestissement comme une métamorphose des métamorphoses ovidiennes et virgiliennes.

²⁶ « Chose étonnante et à peine croyable : voir un homme, par ailleurs très sage, au milieu d'une foule de portefaix, se lier à cette fange, à cette lie ! Où trouver plus grande transformation ? Voilà ce que veut montrer Ovide dans les *Métamorphoses*, quand il écrit que d'homme on devient bête, pierre ou plante. Voilà ce qu'a perçu le plus remarquable des poètes, Virgile, quand il chanta les amants de Circé transformés en bêtes sauvages. Car il en va ainsi : l'esprit de l'homme est à ce point aliéné par le feu de l'amour qu'il ne diffère plus qu'à peine de l'animal. » (p. 34)

²⁷ BOCCACE, *Corbeau de malheur*, cit., p. 17 : (« Questa misera valle è quella corte che tu chiami d'Amore ; e quella bestie, che udite hai e odi mughiare, sono i miseri, de' quali tu sei uno, dal fallace amore inretiti [...] ») (« Cette vallée misérable est cette cour que tu nommes d'Amour, et ces bêtes que tu as entendues et entends mugir sont les malheureux, dont tu es, qui sont prisonniers des rets de l'amour fallacieux [...] »). Dans le chapitre du *De mulieribus claris* qu'il consacre à Circé (XXXVIII, 6), Boccace conclut ainsi : « Ex quibus satis comprehendere possumus, hominum mulierumque conspectis moribus, multas ubique Cyrces esse et longe plures homines lascivia et crimine suo versos in belvas. » (« Cela nous montre assez, si l'on considère les mœurs des hommes et des femmes, que les Circé sont partout, et que beaucoup d'hommes, en se montrant lascifs et vicieux, sont transformés en bêtes. »). P. Commelin (*Mythologie grecque et romaine*, cit., ad vocem « Circé ») précise en revanche que « la fable de Circé, qui changeait les hommes en brutes par ses séductions et ses enchantements, est une allégorie devenue aussi populaire que l'expression *compagnons d'Ulysse* », néanmoins une telle lecture ne correspond pas tout à fait aux récits de Virgile et d'Ovide, qui ne disent pas plus qu'Homère (*Odyssée* X) que les bêtes qui peuplent l'île ont été les amants de la magicienne.

Tout comme la transformation symbolise l'aliénation de l'amant, le travestissement d'Euryale est l'indice de celle-ci²⁸.

L'image de l'animal miroir et modèle de l'âme humaine est mobilisée, avec des tonalités différentes et des fins rhétoriques divergentes, dans le discours de l'amant et dans celui du narrateur. La poétique de l'*Historia* veut que miroitent diverses facettes du thème : le narrateur dans un autre commentaire affirme que la femme est un animal indompté²⁹, « qu'il n'est pas plus facile de surveiller [...] malgré elle [qu']un troupeau communal en plein soleil »³⁰, et Euryale contemplant le corps de Lucrèce s'exclame :

Talem lauantem vidit Acheon in fonte Dyanam.³¹

La comparaison exalte la beauté — divine — de Lucrèce ; mais encore, elle rappelle un mythe où la notion de transgression liée à l'érotisme est de prime importance : cette transgression se voit châtiée par la métamorphose d'Actéon en cerf. On peut considérer que la référence mythologique mobilisée par Euryale renvoie à la dégradation que l'amour inflige au personnage.

1.2.2. Les métamorphoses du cheval

Un seul animal possède dans l'*Historia* une présence récurrente : le cheval. Son image se représente quatre fois, selon des modalités disparates qui ne concèdent pas de ramener ces quatre variations à un modèle littéraire commun, et qui rapportent chaque occurrence à un registre et à une couleur stylistiques distincts. Dans la description d'Euryale au début de l'*Historia*, les chevaux du jeune homme sont un somptueux élément de prestige et de séduction :

²⁸ Le « message moral » commun aux poèmes antiques et à l'*Historia* revêt, pour reprendre le terme de la *Généalogie des dieux païens*, deux écorces différentes : de ce point de vue, la nouvelle se distingue par son univers, c'est-à-dire en opposant le vraisemblable au merveilleux du mythe.

²⁹ « Indomintum est animal mulier [...]. » (p. 29) Dans le *De casibus virorum illustrium* (I, 18, 17), la femme est « indomitus [...] animal ».

³⁰ « Exinde tam facile est inuitam custodire mulierem : quam in feruenti sole publicum gregem obseruasse. » (p. 29)

³¹ « Diane était ainsi, quand Actéon la surprit au bain. » (p. 60)

Tum equi tales illi erant : quales in fabulis est ad Troiam venisse Memnonis.³²

Dans la mythologie gréco-latine, les chevaux avec lesquels Memnon vient à Troie épauler son oncle Priam, sont ceux que sa mère, l'Aurore, attelle au char du soleil. Sous la plume de Piccolomini, ils confèrent au personnage une aura de splendeur, par le jeu de la référence littéraire qui lui associe le thème solaire³³ et l'essence surnaturelle des divinités mythologiques. Au début de la nouvelle, Euryale apparaît d'ailleurs toujours à cheval au côté de Sigismond, et sa monture devient objet esthétique évoquant une fougue difficilement contenue :

Erat Eurialo spadix equus ardue ceruicis argutique capitis quem et brevis aluus et obesa terga spectabilem reddebant animoso pectore : thoris luxuriantem : qui sonante tuba stare loco nesciebat : Micabat auribus et collectum fremens voluebat sub naribus ignem densa iuba et dextro ictata recumbebat in armo et cauans tellurem solido cornu grauiter sonabat vngula. Similis illi fiebat Eurialo viso Lucrecia.³⁴

Une réminiscence des *Géorgiques* est ici à l'œuvre, et l'association du cheval et de Lucrèce se présente comme une variation érotique du thème virgilien. Cette comparaison, qui s'appuie certainement sur un usage parlé, puisque « dès le Moyen Age, en argot, la bête, le

³² « Ses chevaux étaient pareils à ceux que, selon la légende, Memnon montait lors de son arrivée à Troie. » (p. 9)

³³ Les apprêts d'Euryale dénotent le luxe par la richesse des matériaux ; en particulier, ses vêtements rouges et or confèrent également au personnage un symbolisme solaire : « Nunc auro illitis nnc muricis Tiri sanguine tinctis nunc filis que vltimi legunt Seres textis vestibus vtebatur. » (« On le vit tour à tour porter des vêtements enduits d'or, teintés de la pourpre couleur sang de Tyr, ou tissés des fils qu'avaient recueillis les lointains Sères. » p. 9) ; « Iam mille depositis sordibus : ostro fulgebat et auro [...] » (« Quand il eut retiré ses haillons, Euryale apparut dans tout l'éclat de la pourpre et de l'or [...] » p. 35). Au sujet du symbolisme solaire de l'or et du rouge sang, voir J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, *ad vocem* « or » et *ad vocem* « rouge ».

³⁴ « Euryale montait un cheval bai à la haute encolure et à la tête expressive ; son ventre plat et sa large croupe forçaient l'admiration et faisaient saillir les muscles de ce tempérament fougueux, qui ne pouvait résister à l'appel du clairon. Il remuait les oreilles et, dans un hennissement, exhalait par les naseaux le feu qui s'y était amassé. Sa crinière épaisse, rejetée sur la droite, lui tombait sur les flancs ; raclant le sol de sa corne solide, il faisait retentir ses sabots. À la vue d'Euryale, Lucrèce frémissait comme son cheval [...]. » p. 12. La description du cheval est une citation remaniée de VIRGILE, *Géorgiques*, III, v. 79-88.

cheval, c'est le pénis, et c'est parfois aussi la femme, incarnant la partie animale, sinon satanique de l'homme », nous ramène à une symbolique indo-européenne de l'impétuosité du désir³⁵. Elle nous paraît assez singulière dans le paysage littéraire contemporain : conjointement à la nouveauté esthétique qu'elle représente, elle offre l'avantage bienséant d'évoquer le désir féminin par un détour. La présente comparaison se distingue nettement de la tradition édifiante et satirique, dans la mesure où elle semble indépendante de tout jugement évaluatif de type axiologique. Piccolomini rapproche en effet le personnage d'un animal qui est à la fois un des plus communs et le moins bête : le *palefroi* ou le *destrier*, cheval de parade ou de guerre, « l'animal noble par excellence »³⁶, si bien qu'à travers le remploi du passage virgilien, l'émoi trépidant de Lucrèce, contemplé à travers un détournement « comique » du thème original, est ennobli sur un plan esthétique.

Plus tard dans le récit réapparaît l'association de la maîtresse et de la monture, mais le registre est changé. Cette variation du thème inspirée de la tradition de la nouvelle de *beffa*, correspond à un registre « comique » bas ; l'esprit plaisant d'Euryale se manifeste sur le plan trivial d'une métaphore érotique se déployant dans le motif de l'échange de monture :

Tu meum equum ascendes Menelae : ego tuam vxorem equitabo.³⁷

Du raffinement qui caractérisait la variation précédente du thème équin — à notre connaissance un *hapax* né de l'hybridation du passage virgilien et de cette dernière métaphore érotique, ainsi élevée au dessus de son comique trivial —, nous voici passés à un registre véritablement « bas », frisant le truculent.

Si l'on envisage les styles d'écriture comme des registres plus ou moins haut et bas, à la manière de la *roue de Virgile*, il apparaît que d'une variation à l'autre, le thème équin est marqué par une dégradation au fil du récit — du style sublime au style humble, en passant par un style médian coïncidant (mais peut-être n'est-ce pas qu'une coïncidence ?) avec la mobilisation du modèle canonique du genre médiocre : les *Géorgiques*. On pourrait ajouter — serait-ce aller trop loin ? — que, de la croupe du palefroi à celle de l'amante au foin de l'écurie sous lequel Euryale se cache pour entrer chez Lucrèce (p. 45), le cavalier réalise au sens propre comme au sens figuré un mouvement du haut vers bas — la déchéance morale s'exprime spatialement...

³⁵ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, cit., *ad vocem* « animal ».

³⁶ R. DELORT, « Cheval », in *Dictionnaire du Moyen Age*, Paris, PUF, 2002.

³⁷ « Tu monteras mon cheval, Ménélas, moi c'est ta femme que je chevaucherai. » (p. 56).

... tout comme dans le cas du Philosophe chevauché par Phyllis. Avec cet *exemplum* d'Aristote monté par une femme³⁸ le thème équin acquiert une dimension axiologique. C'est dans un monologue persuasif égrainant les exemples antiques de héros et autres hommes illustres ayant cédé à la passion, qu'Euryale mentionne cette légende amplement diffusée en Occident dès le XIII^e siècle par le *Lai d'Aristote* de Henri de Valenciennes³⁹ : le précepteur d'Alexandre le Grand avait essayé de séparer son élève de Phyllis, car son amour le détournait de ses responsabilités politiques ; pour se venger, la belle séduisit le philosophe qui se plia à ses désirs, à savoir, notamment, qu'il se laissa chevaucher par la jeune femme — le thème a rencontré une vaste fortune iconographique à la Renaissance. L'image du chevauchement acquiert ici des enjeux moraux, dans la mesure où elle est l'emblème simple du triomphe du désir physique sur l'appétit de connaissance, où le philosophe chevauché incarne le renversement et la défaite d'un idéal de sagesse. Dans le discours d'Euryale, l'aspect dominant de cette légende est l'acceptation masculine d'un joug humiliant, qui préfigure notamment la scène du travestissement en portefaix — emblème ambivalent de l'*industria* et de la posture dégradante à laquelle se soumet l'amant.

Si la représentation de l'acte sexuel est libre des connotations axiologiques typiques de la littérature satirique et plus généralement moralisatrice, le thème de l'animal est plus ambivalent de ce point de vue : Piccolomini mobilise diverses traditions littéraires dans lesquelles l'animal est chargé de valeurs symboliques et axiologiques variées. Quant au motif équin, à la croisée de la tradition vernaculaire et des lettres latines, le poète le décline dans tous les registres littéraires, la passion d'Euryale et Lucrèce n'étant associée fixement à aucun d'entre eux. De ce point de vue, la représentation de l'amour de l'*Historia* constitue un dépassement de la logique stylistique qui tend à dominer dans le *Décameron*, et qui correspond schématiquement à une bipartition comique / tragique (bas / haut). On peut dire que dans la nouvelle de Piccolomini, ces registres se mêlent, s'interpénètrent et interfèrent constamment, contribuant à dessiner un horizon d'attente mouvant. Auparavant, on a évoqué les principaux aspects comiques de la nouvelle en traitant de la crise des mécanismes de la *beffa* : la dimension tragique de l'*Historia* fera l'objet du paragraphe suivant.

³⁸ « [...] Aristotelem tanquam equum mulier ascendit freno cohercuit et calcaribus pupugit [...] » (« Une femme monta Aristote, comme un cheval : elle le tint en bride, et lui donna des coups d'éperon. ») (p. 17)

³⁹ Sur l'attribution du *Lai d'Aristote*, voir F. ZUFFEREY, « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli. II. Arguments linguistiques », in *Revue de linguistique romane*, LXVIII, 2004, p. 57-78 ; IDEM, « Henri de Valenciennes, auteur du *Lai d'Aristote* et de la *Vie de Saint Jean l'Évangéliste* », *Ibid.*, p. 335-357.

2. La dimension tragique

Afin d'explorer la variation tragique du thème amoureux dans l'*Historia*, on observera l'existence d'un modèle structurel prestigieux apparenté à la tragédie. Nous préciserons ensuite en quoi consiste le tragique dans cette nouvelle, et tenterons d'évaluer dans quelle mesure et en quoi sa manifestation se démarque de la tradition novellistique antérieure.

2.1. Renouveau d'un modèle tragique : *Enéide IV*

La critique du XX^e siècle a largement étudié l'intertextualité latine de l'*Historia*, tout d'abord en identifiant les très nombreuses réminiscences de textes antiques, puis en étudiant les modalités textuelles de ce type de dialogisme. S. Pittaluga⁴⁰ puis D. Pirovano ont observé différents procédés d'écriture à travers lesquels Piccolomini fait confluer les textes antiques dans sa nouvelle, à savoir la dislocation d'un matériau unique dont les morceaux sont répartis en plusieurs lieux du texte, et une technique proche du centon, opérante aux niveaux de la construction du texte et de celle des personnages. Utilisant l'image d'une mosaïque littéraire, D. Pirovano a étudié dans différents passages la contamination des modèles par l'insertion de citations qui sont des « tesselles d'une autre nature que la ligne principale »⁴¹. Nous nous proposons de vérifier la possible extension de ce modèle au niveau diégétique : selon nous, la technique d'écriture qui consiste à définir une ligne principale débitrice d'un modèle antique donné, puis à enrichir cette ligne et à la renouveler par la contamination de modèles secondaires, est repérable également sur le plan macrostructurel de la trame narrative. Selon nous, l'histoire de Didon et Enée telle qu'elle est racontée par Virgile dans l'*Enéide*, constitue la « ligne principale » de la nouvelle.

L'onomastique indique, entre autres sources, ce modèle littéraire ; deux prénoms sont tirés de l'*Enéide* : Nisus, celui d'un personnage secondaire, mais surtout Euryale. Comme l'a observé la critique, les noms des personnages revêtent une importance particulière, puisqu'ils

⁴⁰ S. PITTALUGA, « Lucrezia fra tragedia e novella. Seneca e Boccaccio nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », in *Invigilata Lucernis*, XI (1989), p. 459-473.

⁴¹ D. PIROVANO (« Memoria dei classici nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milan, Cisalpino, 2000, p. 255-275) parle de « tesselle allotrie rispetto alla linea principale ».

font l'objet d'une motivation presque systématique. Cette motivation est de nature intertextuelle, la transparence onomastique ne jouant pas en référence au monde extralittéraire mais à la littérature latine. Le prénom de l'amant est tiré de l'*Enéide*, où ce personnage de second plan est un compagnon d'Enée, tout comme l'Euryale de Piccolomini est un compagnon de l'empereur Sigismond. Nous verrons par la suite que le parcours du personnage est structurellement comparable non à celui de l'Euryale virgilien, mais à celui d'Enée, la transparence onomastique étant, de ce point de vue, à la fois une orientation littéraire (vers l'*Enéide*) et un leurre.

Quant à Nisus, il tient dans l'*Historia* un rôle de moindre importance. Comme le personnage de l'*Enéide*, il est lié à Euryale par une amitié profonde, à la faveur de laquelle il écoute ses confidences et favorise ses entreprises :

Hec vbi firmata sunt lenam querit cui ceras ad nuptam ferendas committat. Nisus huic fidus comes erat harum rerum callidus magister : hic prouinciam suscipit : mulierculamque conducit cui littere committuntur in hanc sententiam scripte.⁴²

Paucis deinde interiectis diebus : Nisus Euriali fidus comes : dum anxius amici cause fauet tabernam spectaculus est : que post Menelai domum sita in Lucrecie cameram retrorsum habebat intuitum. Cauponem igitur sibi conciliat : spectatoque loco : Eurialum adducit [...].⁴³

Le personnage virgilien n'est pas expert en intrigues galantes, mais il excelle dans l'exercice de la fraude lors d'une course à pied censée commémorer la mort d'Anchise : sur le point d'arriver premier, Nisus trébuche et, se voyant vaincu, fait tomber le concurrent qui le talonne, Salius, afin d'assurer la victoire au troisième meilleur coureur, Euryale (*Enéide*, V, v. 286-339). Au vrai, l'intégration du personnage de Nisus ne semble nullement nécessaire au déroulement de la nouvelle ; mais son nom constitue un clin d'œil et donne quelque épaisseur au thème moral, rapidement évoqué, de l'improbité commise au nom de l'amitié, qui fait écho à celui de la trahison et de la malhonnêteté commises au nom de l'amour. Par ailleurs, on peut

⁴² « Une fois cette décision prise, il se mit en quête d'une entremetteuse pour faire parvenir ses lettres à une femme mariée. Nisus, son fidèle compagnon, était un maître habile en la matière. Il se charge de l'affaire et amène une petite vieille à qui Euryale confie une lettre écrite en ces termes [...]. » (p.18).

⁴³ « Quelques jours après, Nisus, le fidèle compagnon d'Euryale, épousant l'inquiétude et la cause de son ami, repéra une auberge située derrière la maison de Ménélas, d'où l'on avait vue sur la chambre de Lucrece. Il se concilie donc les bonnes grâces de l'aubergiste, et, après avoir lui-même inspecté les lieux, il y conduit Euryale [...]. » (p. 31).

considérer que le souvenir du passage du chant V que nous avons mentionné annonce discrètement le succès d'Euryale et le triomphe de l'amour⁴⁴.

Nous verrons que certaines citations de Virgile soulignent les points de contact entre l'histoire de Didon et Enée et la trame de notre nouvelle. Il n'est pas difficile d'identifier la similitude des situations initiales et des dénouements de la nouvelle de Piccolomini et du chant IV de l'*Enéide*, à savoir :

- une jeune femme ayant juré fidélité à son mari s'éprend d'un étranger momentanément accueilli dans sa patrie.
- l'amant doit quitter la patrie de sa maîtresse, qu'il abandonne, pour réaliser une œuvre politique ; désespérée, l'amante meurt.

Nous verrons de plus près les similitudes structurelles que présentent les deux récits.

la naissance de l'amour

Si la rencontre de Lucrece et Euryale ne doit rien à celle de Didon et Enée, il en va tout autrement de l'évocation de l'éveil de la passion. Après le moment de la rencontre, la maison pleine de l'absence de l'aimé est le cadre intime dans lequel s'exprime l'amour nouveau. Dans le monologue de Lucrece comme dans le dialogue entre Didon et Anna, les scrupules moraux seront graduellement évacués, et les héroïnes liées par des vœux de fidélité à leurs époux, finiront par envisager franchement la réalisation de leur désir. La naissance de la passion de Lucrece est évoquée par le biais d'un dense réseau de réminiscences des premiers vers du chant IV, qui précède le passage en discours direct :

*At regina graui iamdudum saucia cura
uolnus alit venis et caeco carpitur igni.
Multa uiri vitus animo multusque recursat
gentis honos ; haerent infixi pectore uoltus
uerbaque, nec placidam membris dat cura quietem.*⁴⁵

⁴⁴ En outre, on remarque que le Nisus virgilien est porteur d'un questionnement qui n'est pas sans importance dans l'*Historia*, où il demeure tacite (*Enéide*, IX, v. 184-185) : « Sont-ce les dieux qui mettent cette chaleur en nos âmes, Euryale, ou chacun se fait-il un dieu de la violence de son désir ? » (« [...] Dine hunc ardorem mentibus addunt, / Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido ? ») Nous citons l'édition suivante : *Enéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

*Saucia ergo graui cura Lucrecia et igne capta ceco : iam se maritatam obliuiscitur : virum odit et alens veneneum vulnus infixos pectore tenet Euriali vultus. nec vllam membris suis quietem prebet.*⁴⁶

L'image du poison rapproche également Lucrèce de Didon, si l'on se souvient que dès la fin du chant I, la passion de la reine de Carthage s'éveille sous de tristes auspices : buvant le « poison » (« uenenum » v. 688) que distille Cupidon, la reine est déjà « vouée au mal qui va venir » (« pesti deuota futurae » v.712).

Au début du chant IV (v. 9-29), Didon ouvre son cœur à sa sœur Anna : Enée réveille en elle des sentiments qu'elle croyait à jamais ensevelis avec son mari Sichée. Pressentant qu'elle risque de céder à son sentiment, elle invoque la Pudeur et l'âme de son mari pour qu'ils la gardent d'un tel forfait. Dans sa longue réponse (v. 31-53), Anna met au contraire en avant la jeunesse de Didon, les joies domestiques d'un foyer, et l'avenir politique de Carthage : elle entend convaincre la reine d'épouser Enée et de partager avec lui le gouvernement d'un royaume mixte (tyrien et troyen) :

His dictis impenso animum inflammauit amore
spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem.⁴⁷

Voici que Didon fait sien le projet d'Anna : les deux sœurs engagent les préparatifs des noces. L'effet des fausses promesses de Sosie sur l'esprit de Lucrèce est évoqué avec les mêmes termes :

⁴⁵ *Enéide*, IV, 1-5 : « Mais la reine, déjà gravement atteinte du mal d'amour nourrit sa blessure du sang de ses veines et se consume d'un feu secret. Le courage de cet homme tant de fois éprouvé, et la splendeur de sa race ne cessent de la hanter. Ses traits, ses paroles lui restent fixés au cœur, et le mal d'aimer ne lui laisse ni calme ni repos. » Nous citons le texte établi par H. Goelzer (*VIRGILE, Enéide*, livres I-IV, texte de H. Goelzer, traduction d'A. Bellessort, Paris, Les Belles Lettres, 1974¹⁵).

⁴⁶ « Dès lors, atteinte d'un grave mal et en proie à une passion aveugle, Lucrèce oublie déjà qu'elle est mariée. Elle éprouve de la haine pour son époux, et, alimentant elle-même cette blessure empoisonnée, elle garde gravés dans son cœur les traits d'Euryale, sans plus accorder de repos à son corps. » (p. 10)

⁴⁷ *Ibid.*, IV, v. 54-55 : « Ces paroles attisent le feu qui brûlait le cœur de Didon ; elles rendent l'espoir à son âme anxieuse et délient sa pudeur. »

His dictis incensum infammauit amore : spemque dedit dubie menti : Sed non illi animus erat vt quod dixerat esset facturus.⁴⁸

Les citations d'*Enéide* IV soulignent les ressemblances et les divergences entre les deux histoires, quant aux lignes directrices et quant à la psychologie des personnages principaux. Revenant au monologue de Lucrece (p. 10-11), on voit que Piccolomini ne suit pas ici le modèle virgilien : le discours de Lucrece est initialement modelé sur celui de la Médée ovidienne des *Métamorphoses* (VII, v. 11-71), mais l'issue est différente. A la fin du monologue délibératif de Médée, les raisons du cœur sont vaincues par la vertu, la piété filiale et la pudeur⁴⁹. Au contraire, Lucrece clôt le sien en envisageant avec enthousiasme son enlèvement par Euryale, et en évoquant une probable indulgence de la rumeur.

La nouvelle du départ – la séparation – destinées dissemblables des amants

Entre les deux moments de la naissance de la passion et de la nouvelle du départ, les amants vivent brièvement leur passion ; ce sujet n'intéresse pas Virgile pour lui-même, qui ne nous en dit presque rien. Piccolomini comble cette ellipse en insérant dans la trame virgilienne un moment « comique » nourri de la tradition décaméronienne de la nouvelle de *beffa* et de la comédie *stricto sensu*, et qui confère à l'*Historia* cette charge érotique que l'auteur promettait à Sozzini dans le prologue (voir *supra*).

En revanche, le moment final de l'*Historia* se reconnecte aux schèmes du récit virgilien : une citation de l'*Enéide* le souligne, qui préfigure le dénouement de l'histoire :

Sensit hec Lucrecia. Quid enim non sentit amor : aut *quis fallere possit amantem*.⁵⁰

⁴⁸ « Ces paroles enflammèrent une âme brûlante d'amour, et redonnèrent espoir à un esprit encore vacillant. » (p. 16).

⁴⁹ OVIDE, *Les Métamorphoses* (tome II, texte établi et traduit par G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1970⁵), VII v. 69-71 : « Coniugiumne putas speciosaque nomina culpa / Imponis, Medea, tuae ? Quin aspice quantum / Aggrediare nefas et, dum licet, effuge crimen. » (« Que parles-tu d'époux ? Pourquoi couvrir ta faute d'un nom spécieux, Médée ? Regarde plutôt quel crime tu vas commettre et, tandis qu'il en est encore temps, fuis le déshonneur. »)

⁵⁰ « Lucrece eut vent de la chose ; en effet, qu'est-ce qui échappe à l'amour ? Qui pourrait tromper une femme qui aime ? » (p. 61.)

At regina dolos (*quis fallere possit amantem ?*)
praesentit [...].⁵¹

Inspirée par Amour, Didon pressent le départ d'Enée, puis la Renommée en ramène le bruit à ses oreilles — tout comme la rumeur du départ de la troupe impériale arrive à Lucrece : et chacune d'imaginer que son amant lui a dissimulé son départ⁵². Par ailleurs, la mission qui motive le départ d'Euryale tend à rappeler (non sans ironie) celle d'Enée : tout comme l'ancêtre mythique de la gens Iulia, le diplomate impérial est appelé à s'éloigner de sa bien-aimée pour réaliser une œuvre politique — l'établissement de nouvelles relations entre l'Eglise et l'empereur, et le sacre de ce dernier par le pape. Bien sûr, nulle transcendance divine n'intervient pour lui rappeler sa mission, mais Euryale n'affirme-t-il pas — à tout autre propos, il est vrai, mais tout de même... — que l'autorité de l'empereur égale celle des dieux⁵³ ? Au sujet d'Enée, Pierre Grimal insiste sur le fait qu'il n'y a « pas de conflit réel dans son âme entre le devoir et la passion »⁵⁴ : aussi n'y a-t-il nulle hésitation chez le héros troyen lorsque Mercure lui intime l'ordre de quitter la Libye. Quant à lui, Euryale n'envisage pas de bouleverser l'ordre social en enlevant Lucrece : non seulement la question de se dérober à sa charge ne se pose pas, mais encore n'est-il pas question d'agir contre les exigences de l'honneur en affichant sa soumission à la passion. Devant choisir entre l'ordre intime de l'amour et celui, publique, d'une mission politique, les héros optent pour l'unique alternative honorable avec une immédiateté qui trahit l'absolue nécessité de ce choix⁵⁵. On remarque d'autres similitudes structurelles entre les parcours des deux personnages. En Italie, Enée

⁵¹ *Enéide*, IV, v. 296 - 297 : « Mais qui peut tromper une femme amoureuse ? La reine est la première à pressentir la ruse [...]. »

⁵² « Si posset animus meus irasci tibi iam succenserem quod abiturum te dissimulasti [...]. » (« Si mon âme pouvait s'irriter contre toi, je t'en voudrais de m'avoir caché ton prochain départ [...]. » p. 61) ; *Enéide*, IV, v. 305-306 : « Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas tacitusque mea decedere terra ? » (« Espérais-tu encore, perfide, pouvoir dissimuler un tel sacrilège et, à mon insu, quitter ma terre ? »).

⁵³ « Diis equa potestas est Cesaris. » (« La puissance des souverains égale celle des dieux. » dans la traduction d'I. Hersant (p. 17) ; « Le pouvoir de l'empereur égale celui des dieux » dans celle de S. Stolf (cit., p. 35)).

⁵⁴ P. GRIMAL, « Didon tragique », in *Enée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, R. Martin (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1990, p. 5-10, p. 8.

⁵⁵ Ce ne sera plus tout à fait vrai dans l'opéra de Purcell : ainsi parle en effet l'Enée de Nahum Tate : « In spite of Jove's command, I'll stay, offend the gods, and love obey. (...) Let Jove say / what he will, I'll stay ! » Les valeurs sont toutes différentes, puisque lorsque Didon repousse cette proposition d'Enée, le chœur souligne « Great minds / against themselves conspire, / and shun the cure they most desire. »

épouse Lavinia, la fille de Latinus, et cette union relève du domaine de sa mission politique ; le digne mariage d'Euryale avec une jeune fille de rang ducal, très vertueuse et très sage, est orchestré par l'empereur — cet empereur qui est lui-même, rappelons-le, un Jupiter-hors-de-l'épopée.

En outre, après la séparation, l'image de Lucrèce hante l'esprit d'Euryale la nuit⁵⁶ : peut-être peut-on voir ici une réminiscence ténue du passage d'*Enéide* VI (v. 450-475), où Enée, descendu aux enfers, rencontre Didon : dans cette scène à l'atmosphère onirique, le mutisme, l'impassibilité et finalement la fuite de la reine, donnent à cette dernière le caractère d'une apparition — presque d'une hallucination. Le motif de l'*Historia* ne représenterait-il pas une version « réaliste » de ce passage ?

Comme dans l'*Enéide*, un sort différent échoit à chacun des amants : Didon et Lucrèce meurent ; Enée et Euryale courent affligés vers de nouvelles aventures, puis concluent un mariage honorable. Piccolomini souligne cette dissymétrie des destinées en l'amplifiant par un jeu de contraste. Alors que dans l'*Enéide*, la passion est exclusivement le fait de Didon, que l'on sait très peu de choses des sentiments d'Enée (et ce qu'on en sait n'apparaît que tard dans le chant), dans la nouvelle, avant les paragraphes finaux, les sentiments des amants sont caractérisés par la symétrie. Piccolomini attire l'attention du lecteur sur la réciprocité des sentiments comme sur un élément véritablement remarquable :

Mira res multi egregia forma iuuenes : sed vnum hunc Lucrecia : plures honesti corporis mulieres : sed hanc vnam Eurialus sibi delegit. Non tamen hac ipsa die vel in se flammam Lucrecia cognouit Euriali vel ille Lucrecie : sed amare se frustra vterque putauit.⁵⁷

La réciprocité des émotions et des sentiments des amants s'exprime par une sorte de symétrie formelle, avec la succession des monologues des amants (p. 10-11, p. 17-18) ; elle

⁵⁶ « [...] solam in mente Lucretiam gerebat. [...] Sic eum Lucrecia sequebatur in somniis nullaque noctem sibi quietam permittebat [...]. » (« Toujours il avait Lucrèce présente à l'esprit et se demandait s'il pourrait revenir un jour. [...] Mais il avait beau suivre l'Empereur, Lucrèce le suivait aussi dans ses rêves, et il ne pouvait goûter une seule nuit de repos. » p. 66).

⁵⁷ « Comme cela est admirable ! Parmi tant de beaux jeunes gens, Lucrèce n'en élit qu'un ; parmi toutes ces femmes d'une grande beauté, Euryale n'en élit qu'une. Et cependant, ce jour-là, Lucrèce ne sut pas qu'elle avait embrasé le cœur d'Euryale, pas plus que celui-ci ne sut qu'il avait embrasé celui de Lucrèce : chacun pensa aimer sans retour. » (p. 9).

est aussi suggérée par le jeu de l'intertextualité : au début de la nouvelle, la passion naissante d'Euryale est évoquée par des réminiscences du début d'*Enéide* IV :

[...] nec placidam membris dat cura quietem.

[...] est mollis flamma medullas

interea et tacitum uiuit sub pectore uolnus.⁵⁸

At Eurialus certo cupidinis arcu percussus : nulla membris quietem dabat igne furtiuo populante
venas qui totas penitus vorabat medullas [...].⁵⁹

Les vers initiaux du chant servent à décrire le trouble de chacun des amants Lucrèce. Enfin, la scène de séparation met précisément l'accent sur la symétrie des émotions :

Erat in finestris Lucrecia : per vicum iam Eurialus equitabat : humidos oculos *alter in alterum*
iecerat. *Flebat vnus : flebat alter : ambo* doloribus vrgebantur ut qui suis ex sedibus cor auelli
violenter sentiebant.⁶⁰

Il s'agit ici de donner l'idée d'une souffrance extrêmement intense, puisque ce passage a une visée démonstrative⁶¹ : Piccolomini entend émouvoir pour persuader. Conférant au passage un souffle rhétorique, le polyptote (*alter/alterum*) et la répétition en apposition de la forme verbale *flebat*, obéissent à un souci formel de symétrie — symétrie formelle au gré de laquelle les amants peuvent être réunis (et pas seulement rapprochés) par l'adjectif numéral *ambo* (et non *uterque*).

le nœud tragique

⁵⁸ *Enéide*, IV, v. 4 – 67 : « [...] et le mal d'aimer ne lui laisse ni calme ni repos. [...] La flamme dévore ses tendres moelles et la silencieuse blessure se creuse dans son cœur. »

⁵⁹ « Euryale de son côté, transpercé par l'infailible flèche du désir, ne connaissait plus de repos, les veines attaquées par le feu secret qui le dévorait au plus profond de ses entrailles. » (p. 16).

⁶⁰ « Lucrece était à la fenêtre, Euryale déjà à cheval dans la rue ; ils se regardaient tous deux, les yeux embués de larmes. Euryale pleurait, Lucrece pleurait. Tous deux étaient abattus par le chagrin et avaient l'impression qu'on leur arrachait violemment le cœur de la poitrine. » (p. 64).

⁶¹ Ce passage est introduit par cette phrase : « Jamais la douceur de leur rencontre n'égalait la tristesse de leur séparation. » (« Nunquam tanta dulcedo in conuersando fuit : quanta in recedendo mesticia. » p. 64).

Si les grandes lignes de l'*Historia* correspondent à celles du chant IV l'*Enéide*, un moment crucial manque encore : celui précisément où tout se noue et qui est un objet de malentendus sur terre et dans l'Olympe des dieux — le mariage. Dans le texte de Virgile, le statut de cette cérémonie est d'emblée ambigu :

[...] Prima et Tellus et conuba Iuno
dant signum ; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt uertice Nymphae.
Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit ; neque enim specie famaue mouetur
nec iam furtiuom Dido meditatur amorem :
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.⁶²

Didon méconnaît la nature de son union avec Enée, dont la cérémonie que Junon orchestre semble garantir la validité et pérennité. La reine se fie aux signes, qui l'induisent à travestir une histoire d'amour en un projet social et politique dans lequel chaque parti se serait engagé raisonnablement, et qui peut à ce titre être béni des dieux : un mariage royal. Or le destin d'Enée l'appelle inexorablement en Italie, l'union des monarques ne peut être qu'éphémère. Didon, en somme, est trop heureuse de se fier aux signes adressés par les déesses qui l'abusent, et l'erreur de tenir pour durable un mariage qui ne saurait l'être lui sera fatale.

Or, ne voit-on pas dans l'*Historia* un pacte être établi, qui sera rompu parce qu'il ne saurait en être autrement ? Dans le premier échange épistolaire des amants, Lucrèce ne suscite-t-elle pas les signes d'un engagement durable de son amant ? Les lettres qu'ils échangent ne sont pas sans rappeler la correspondance qu'Ovide prête à Hélène et Paris dans son recueil des *Héroïdes*⁶³. Comme Paris, Euryale égraine les *topoi* de la galanterie pour séduire Lucrèce. Celle-ci fait preuve, comme Hélène, d'une grande habileté rhétorique pour

⁶² *Enéide*, IV, v. 166-172 : « La Terre et Junon l'Hyménéenne donnèrent le premier signal. Des feux brillèrent dans le ciel complice de ces noces, et sur le haut des montagnes les Nymphes hurlèrent le chant nuptial. Ce fut le premier jour des malheurs de Didon, la première cause de sa mort. Ni les convenances ni le souci de sa gloire ne l'émurent : ce n'est pas un amour clandestin qu'elle couve dans son cœur ; elle l'appelle un mariage, et ce mot lui couvre sa faute. »

⁶³ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », in EAD., *Les yeux de l'éloquence, Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, coll. « L'atelier de la Renaissance », 1995, p. 45 - 60. La correspondance d'Hélène et Paris compose les *Héroïdes* XVI et XVII.

laisser entrevoir sa reddition future. Si elle se refuse tout d'abord fermement, elle prend tout de même le soin de répondre à la lettre d'Euryale, c'est-à-dire de lui indiquer un biais par lequel il puisse continuer de lui écrire. Dans sa deuxième lettre, tout en affirmant qu'il n'y a aucun moyen pour Euryale de la rencontrer, elle suggère que, peut-être, des voies cachées pourraient le mener jusqu'à elle :

Invenire me solam *ni fias irundo* non potes.⁶⁴

La réponse d'Euryale montre à Lucrèce que ses insinuations ne lui ont pas échappé. Aussi peut-elle commencer à évoquer les dangers d'un *amour étranger*, d'un *peregrinus amor* dans une troisième lettre. Elle fait montre de sa culture « de jeune bourgeoise humaniste », comme l'a souligné P. Galand-Hallyn⁶⁵, en exposant, exemples antiques à l'appui, sa crainte de l'abandon et de la démesure de la passion. Ainsi, elle enflamme encore davantage Euryale, et suscite sa plus chaude promesse de rester auprès d'elle⁶⁶. On voit que l'habile rhétorique qui caractérise l'échange épistolaire a plusieurs fonctions dans le récit :

a) Les amants y dévoilent leurs qualités respectives (finesse, culture — certainement —, vertu, constance — peut-être). Sous ce rapport, l'échange épistolaire équivaut à la scène du splendide banquet que Didon offre aux Troyens dans le premier chant de l'*Enéide*, au cours duquel elle invite Enée à raconter ses exploits. Dans cette scène, Cupidon a pris les traits d'Ascagne, le fils du héros troyen, afin de « lui inspirer secrètement un feu, l'égarer de [son]

⁶⁴ « A moins de te faire hirondelle, tu ne pourrais me trouver seule. » (p. 22.)

⁶⁵ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », cit.

⁶⁶ « Ego ea mente te sequor vt perpetuo te amen simque perpetuo tuus. Ne tu me peregrinum dixeris : Magis nanque ciuis sum quam qui hic nascitur : Nam illum casus facit ciuem : me vero electio. Nulla mihi patria erit nisi vbi tu sis. [...] Facile manendi apud te reperietur occasio. Multa his in partibus negocia cesaris sunt : hec mihi committi expedienda curabo. Nunc legacione fungar : nunc munus exercebo. Vicarium in Eutruria cesarem habere oportet : hanc ego prouinciam impetrabo. ne dubita, suauium meum Lucrecia meum cor spes mea Si viuere absque corde possum et te relinquere possum. » (« Je m'attache à toi avec l'intention de toujours t'aimer et d'être toujours à toi. Ne m'appelle pas « étranger » : je suis plus ton concitoyen que tout homme né ici ; celui-ci en effet ne le devient que par pur hasard — moi, c'est par choix. Je n'aurai d'autre patrie que là où tu es. Je trouverai facilement une occasion de rester auprès de toi ; l'Empereur a de nombreuses affaires dans cette région ; je ferai en sorte qu'il me les confie. J'exercerai la fonction d'ambassadeur, ou bien une autre charge. L'Empereur a besoin d'un représentant en Toscane, j'obtiendrai cette province, n'en doute pas, ma douce Lucrèce, mon cœur, mon unique espérance. Ce n'est que si je pouvais vivre sans cœur que je pourrais te laisser. » (p. 27)).

poison. »⁶⁷ La rhétorique galante d'Euryale détermine l'abandon de sa correspondante à l'amour tout comme le récit qu'Enée faisait de ses propres exploits, qui sans cesse se représentent à l'esprit de la reine au début du chant IV.

Mais encore, la circulation des épîtres entre les deux amants n'évoque-t-elle pas les allées venues de Cupidon travesti en Ascagne d'Enée à Didon et de Didon à Enée ?

Praecipue infelix, pesti deuota futurae,
expleri mentem nequit ardescitque tuendo
Phoenissa, et pariter puero donisque mouetur.
Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit
et magnum falsi impleuit genitoris amorem,
reginam petit. Haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fouet inscia Dido
insidat quantus miserae deus. [...]»⁶⁸

La présence dans le texte de Piccolomini d'un emprunt lexical à cet épisode virgilien confirme la pertinence de notre rapprochement : repassant dans sa mémoire les phrases de la première lettre d'Euryale, Lucrèce *boit* l'amour, tout comme Didon « reprenant cent fois l'entretien [avec Enée], *buvait un long amour* » :

et nunc hoc repetens nunc illud verbum maiorem horatim *bibebat amorem*.⁶⁹

Nec non et uario noctem sermone trahebat
infelix Dido *longumque bibebat amorem*,
multa super Priamo rogitans, super Hectore multa⁷⁰

⁶⁷ « occultum inspires ignem fallasque ueneno. » (*Enéide*, I, v. 688.)

⁶⁸ *Enéide*, I, v. 712-719 : « Et surtout la malheureuse Phénicienne, vouée au fléau qui la perdra, ne peut assouvir son cœur ; elle se consume à regarder Iule, aussi émue par l'enfant que par les présents. Lui, il embrasse Enée ; il se suspend à son cou, et, lorsqu'il a rassasié le grand amour du père abusé, il court à la reine. Elle s'attache à lui de tous ses regards, de toute son âme ; parfois elle le presse contre son sein, l'infortunée Didon qui ne sait pas quel puissant dieu s'assied sur ses genoux ! »

⁶⁹ « Evoquant tantôt une phrase, tantôt une autre, elle s'enivrait d'un amour qui croissait d'heure en heure. » (p. 21).

⁷⁰ *Enéide*, I, v. 748-750 : « La malheureuse Didon prolongeait dans la nuit et variait ses entretiens avec Enée et buvait l'amour à longs traits : elle avait tant de questions à poser sur Priam et tant sur Hector ! »

La mobilisation de la *iunctura* virgilienne doit attirer notre attention sur l'interprétation particulière que Piccolomini donne de la scène du banquet. Cupidon répandant la passion en courant de l'un à l'autre amant figure le pouvoir qu'a le récit d'Enée de faire naître ou d'attiser l'amour. Dans l'*Historia*, l'épître remplace le discours d'Enée et les allées venues de Cupidon, car les lettres expriment, véhiculent, et engendrent l'amour.

b) Mais, on l'a vu, cet échange épistolaire est d'autre part le moyen pour Lucrèce d'« assurer son avenir » (ou de se donner l'illusion d'agir avec prudence et discernement) : c'est par les lettres que s'établit un contrat officieux entre les amants — un contrat que la vertu des personnages masculins les empêche d'honorer. L'un et l'autre amant, en somme, construisent la fiction qui leur agréé, à la faveur de l'illusion qu'ils entretiennent — cette Illusion qui fait partie, selon Ovide, de la fidèle escorte d'Amour⁷¹.

Les enjeux des épisodes du banquet et du mariage, qui sont les nœuds du récit antique, sont transposés et fondus dans l'échange épistolaire, et la référence au modèle virgilien est signalée par une citation. On comprend alors que l'amour que Lucrèce *boit* est ce poison dont Cupidon « égare » Didon, et que sa dernière lettre, qui scelle l'abandon le plus complet à l'amour, est « la première cause de sa mort, la première de ses malheurs »⁷².

La littérature classique ne fournit pas seulement des éléments épars à la trame de l'*Historia* : la nouvelle suit la structure globale du récit virgilien. Le réseau des réminiscences indique *Enéide* IV comme, à la fois, le prisme à travers lequel sont vues et racontées de « réelles » amours siennoises (c'est-à-dire comme source d'inspiration), et comme élément structurant l'horizon d'attente : le lecteur est invité à comparer les deux histoires. Si, au long du récit, l'association des couples Lucrèce-Euryale et Didon-Enée a une valeur de prolepse, elle s'avère aussi un jeu de dissimulation qui met en valeur la manière dont l'*Historia* se démarque de l'archétype tragique. Au niveau structurel, elle s'éloigne de ce modèle sublime par l'intégration, dans les « blancs » du récit virgilien, d'épisodes tendant davantage vers le

⁷¹ OVIDE, *Les Amours* (texte établi et traduit par H. Bornèque, introduction et notes par J.-P. Néraudeau, Paris, Les Belles Lettres, 2005), I, v. 35 – v. 36 : « Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque, / Adsidue partes turba secuta tuas. » ; « Tu seras escorté par les Caresses, l'Illusion et la Passion furieuse, cette troupe de tes compagnes inséparables. »

⁷² « [...] fallasque ueneno. » (*Enéide*, I, v. 688) ; « Ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit [...] » (IV, v. 169-170).

registre « comique » (au sens médiéval du terme)⁷³ : en cela, Piccolomini prend ombrage des prescriptions pétrarquiennes et du modèle décameronien, dont il bouleverse comme on l'a dit la tendancielle bipartition stylistique comique / tragique. Dans un sens, on retrouve, condensée dans un récit unique, mais qui est aussi fait de la succession de plusieurs récits, un écho de la variété typique du recueil de Boccace et de ses retours de thèmes.

2.2. Vers une crise inéluctable : anticipations

Au titre de la dimension tragique de l'*Historia*, il nous faut insister sur la présence au cœur de la nouvelle d'une conception tragique du monde. Celle-ci n'investit pas l'ensemble du récit, mais est incarnée par un personnage en particulier : Lucrece est porteuse d'une forte charge et d'une rhétorique tragiques.

Outre ce que l'on a dit de sa parenté avec la Didon virgilienne, son premier monologue (p. 10-11) l'assimile à deux autres héroïnes tragiques : Phèdre (en vérité, la réminiscence sénéquienne est filtrée à travers la *Fiammetta* de Boccace) et Médée (Piccolomini imite le monologue du début du livre VII des *Métamorphoses* VII). Ces dernières réminiscences ovidiennes soulignent d'ailleurs la parenté lointaine que le modèle virgilien établit entre Lucrece et la Colchidienne — un bref détour par les sources du chant IV s'impose.

Dans un article qu'il consacre à la recherche des sources grecques et latines du récit virgilien des amours de Didon et Enée, A. Arcellaschi mentionne plusieurs types de sources⁷⁴. D'une part, il y a les textes qui concernent l'aventure méditerranéenne du seul Enée, qui ne nous intéressent pas ici. D'autre part, il signale les textes qui sont à l'origine, précisément, des amours funestes du héros avec la fondatrice de Carthage. Il s'agit d'abord des écrits historiques latins de Naevius et d'Ennius, qui réunissent déjà deux personnages que trois siècles séparaient. Mais A. Arcellaschi souligne surtout l'importance qu'ont dû revêtir les récits grecs et latins des amours de Jason et Médée.

Plusieurs textes grecs ont contribué à imposer ces personnages « comme archétype du couple tragique ». Chronologiquement, il y a d'abord la Médée tragique d'Euripide. Mais le

⁷³ Cet équilibre ne constitue pas un *unicum* dans l'histoire des réécritures et adaptations du chant IV, puisqu'à la fin du XVII^e siècle, Nahum Tate écrira un deuxième acte comique, mobilisant souvent le registre grotesque, à l'opéra *Dido and Æneas* de Henry Purcell.

⁷⁴ A. ARCELLASCHI, « Virgile *dramaturge* entre la tragédie grecque et la tragédie française », in *Enée et Didon, naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, R. Martin (dir.), Paris, éditions du CNRS, 1990, p. 33-42.

texte qui a davantage joué pour la diffusion de l'histoire de Médée et de Jason lui est de deux siècles postérieur : il s'agit des *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes, un texte narratif qui connut un succès extraordinaire en dépit de sa valeur littéraire modeste. Chez les latins fleuriront ensuite la tragédie *Les Argonautes* d'Accius, puis une version narrative : les *Argonautiques* de Varron de l'Aude (Publius Terentius Varro Atacinus). Il apparaît qu'en matière d'amours tragiques — ceux de Jason et Médée étant alors l'archétype —, les devanciers de Virgile ont toujours été partagés entre épopée et tragédie.

Virgile prête à Didon des traits de Médée. Le chant IV de l'*Enéide* mobilise principalement les *Argonautiques* d'Apollonios, mais A. Arcellaschi a relevé aussi des réminiscences nombreuses de la tragédie d'Euripide. La narration a également un caractère dramatique prononcé, que lui confère la forte présence du style direct et le style sublime de celui-ci.

Cette vaste intertextualité tragique plongeant ses racines dans les plus prestigieuses traditions antiques, est renforcée par Piccolomini, qui mobilise quant à lui plusieurs tragédies latines *stricto sensu* : outre la *Phèdre*, D. Pirovano a reconnu des réminiscences de l'*Hercule furieux* et l'*Octavie* de Sénèque.

Comme celles des héroïnes, l'existence de Lucrèce est placée sous un éclairage tragique.

[...] l'expression tragique est [...] liée à l'idée d'une mort ou d'une souffrance inéluctables et en partie inexplicables. En effet, ce n'est pas alors tant la mort elle-même qui est source du sentiment tragique que ce caractère inéluctable.⁷⁵

Dans l'*Enéide*, Didon est manipulée par Vénus, et ainsi soumise à un destin tragique. Or au long du récit, divers procédés sont mis en œuvre qui rendent sensible le caractère fatal, inexorable, de son sort. On a remarqué que déjà lors du banquet, la reine est « vouée au fléau qui la perdra »⁷⁶. Le caractère récurrent du syntagme « infelix Dido »⁷⁷ tend à fixer l'infortune de la reine comme un trait fondamental stable du personnage. Au début du chant IV, où la tonalité sombre des paroles de Didon installe une atmosphère lourde, une comparaison cynégétique en particulier, contribue à présager l'issue funeste :

⁷⁵ J.-F. CHEVALIER, « Tragique », in *Dictionnaire du littéraire*, cit.. Voir aussi J. de ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1997⁶ (1970), en particulier p. 156-179.

⁷⁶ *Enéide*, I, v. 712 : « [...] pesti deuota futurae [...] ».

⁷⁷ *Ibid.*, I, v. 712, 749 ; IV, v. 68, 450, 596 ; VI, v. 456.

Vritur infelix Dido totaque uagatur
 urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
 quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
 pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
 nescius ; illa fuga siluas saltusque peragrat
 Dictaeos ; *haeret lateri letalis harundo*.⁷⁸

La scène bucolique renvoie à l'image traditionnelle de l'amour archer, la comparaison se nourrissant de cette métaphore : envoyée par Vénus pour créer le malheur, la flèche de Cupidon (d'ailleurs présent au banquet sous les traits d'Ascagne) conduira Didon à la ruine. Plus le récit avance, plus clairement la mort de la reine est annoncée. Ainsi lit-on dans la scène du mariage :

Ille dies primus leti primusque malorum
 causa fuit [...].⁷⁹

Et l'annonce par Didon de sa propre mort⁸⁰ précède de peu les présages funestes qu'elle observe :

[...] uidit, turicremis cum dona imponeret aris,
 (horrendum dictu) latices nigrescere sacros
 fusaque in obscenum se uertere uina cruorem.
 [...]
 solaque culminibus ferali carmine bubo
 saepe queri et longas in fletum ducere uoces⁸¹

⁷⁸ *Ibid.*, IV, v. 68-73 : « La malheureuse Didon brûle et va, errante, égarée, à travers toute la ville. Ainsi la biche atteinte à l'improviste d'une flèche que, de loin, dans les bois de la Crète, le pâtre qui la poursuivait a lancée : elle emporte avec elle, sans qu'il le sache, le fer ailé, et elle fuit, elle parcourt les forêts et les fourrés dictéens ; mais le mortel roseau demeure attaché à son flanc. »

⁷⁹ *Ibid.*, IV, v. 169-170 : « Ce fut le premier jour des malheurs de Didon, la première cause de sa mort. »

⁸⁰ *Ibid.*, IV, v. 307-308 : « nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido ? » (« Donc, rien ne t'arrête, ni notre amour, ni tes serments d'hier, ni la cruelle mort dont mourra Didon ? »). Mais peut-être Didon fait-elle référence aux agressions des peuples voisins, et surtout à celle menée par Iarbas, plutôt qu'à son suicide.

Dans l'*Historia*, au gré de plusieurs procédés d'anticipation, le sacrifice final de Lucrèce sur l'autel de l'amour apparaît comme l'aboutissement, presque attendu, de la dynamique psychologique propre au personnage.

D'une manière générale, on peut distinguer dans la nouvelle deux types d'anticipation en œuvre pour annoncer le sacrifice de Lucrèce : nous les qualifierons de *figural* et de *discursif*.

2.2.1. Figures de la mort de Lucrèce : défaillances et culte lugubre de l'amour

Quant au premier type que nous avons distingué, le syntagme « anticipation figurale » veut faire référence à la notion de *figure* mise en lumière par E. Auerbach dans *Figura* (1938), puis dans le chapitre « Cavalcante et Farinata » de *Mimèsis* (1946). Dans son premier ouvrage consacré à la *Divine Comédie*, *Dante poète du monde terrestre* (1929), l'auteur montre que la doctrine thomiste est une condition nécessaire des modalités du réalisme dantesque. Dans *Figura*, qui est une continuation de ce livre, Auerbach cherche dans la doctrine théologique du XIII^e siècle les éléments fondateurs de la conception de l'Histoire informant la projection poétique dantesque dans l'au-delà : la notion clef est celle de *figure*. Apparue avec Tertullien, puis diffusée dans les écrits patristiques, celle-ci articule les deux Testaments : l'Ancien est la *figure* du Nouveau, le Nouveau réalise l'accomplissement de cette *figure*. Contrairement à l'allégorie, dont la *figure* porte souvent le nom dans les textes anciens, et notamment dans la lettre à Cangrande Della Scala, cette dernière ne met pas en cause le sens littéral de l'Ancien Testament :

La structure figurative conserve à ses deux pôles — la figure et son accomplissement — les caractères concrets de la réalité historique, à l'inverse de ce qui se produit dans les formes symboliques et allégoriques, de sorte que figure et accomplissement se « signifient »

⁸¹ *Ibid.*, IV, v. 453-463 : « [...] devant ses yeux, sur les autels chargés d'encens où elle portait ses offrandes, — chose horrible ! — l'eau sacrée est devenue toute noire et, par un sinistre présage, le vin répandu s'est changé en sang. [...] Souvent sur le faite du palais le hibou solitaire a poussé son chant de mort et traîné ses cris en longs gémisséments. »

réci­proque­ment, mais que la signifi­cation qu'ils contiennent n'exclue aucunement leur réalité.⁸²

Nous nous proposons d'extraire la notion de *figure* de son contexte doctrinal et théologique originel, pour en retenir deux traits principaux : il s'agit d'une structure de type prédictif, dont les deux pôles sont des événements « réels ». Ainsi définie, cette structure est apte à rendre compte des anticipations de la mort de Lucrèce — lors de la première absence d'Euryale, qu'une mission diplomatique appelle à Rome. Voici le passage en question, suivi du récit de la mort du personnage :

Lucrecia interim domi manere. venestras claudere mestas induere vestes : nunquam exire statuit. Mirari omnes : nec causam noscere. Sene ipse vidue videbantur et tanquam sol defecisset cuncti se putabant in tenebris agere : domestici qui eam sepe incubantem lectulo et nunquam letam videbant egritudini imputabant et quicquid remedij afferri poterat perquirebant. Sed nunquam illa vel risit vel thalamum egredi voluit : nisi postquam redire Eurialum [...] cognovit. Tunc quasi e graui somno excitata : lugubri veste posita : et ornamentis redimita prioribus : fenestras aperuit : letabundaque illum expectauit.⁸³

Hec nostra postquam Eurialus ex visu recessit in terram collapsa per famulas recepta est cubilique data donec resumeret spiritum. Vt vero ad se rediit : vestes aureas purpureasque et omnem leticie reclusit ornatum : pullisque tunicis vsa nunquam post hac cantare audita est : nunquam visa ridere : nullis faceciis : nullo gaudio : nullisque vnquam iocis in leticiam potuit reuocari. Quo in statu dum aliquam diu perseuerat egritudinem incidit : et quia cor suum aberat : nullaque menti dari consolatio poterat inter multum plorantis brachia matris : ac

⁸² E. AUERBACH, *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 205.

⁸³ « En l'attendant, Lucrèce décida de rester à la maison, toute fenêtre close, de ne plus porter que des vêtements de deuil, sans jamais sortir. Tout le monde s'en étonna, sans en deviner la cause. Siene semblait déserte, et, comme si le soleil avait disparu, tous avaient l'impression de vivre dans les ténèbres. Les domestiques, qui la voyaient souvent couchée et jamais heureuse, imputaient son état à la maladie et recherchaient tout ce que l'on peut trouver comme médicaments. Mais jamais elle ne sourit, ni n'accepta de sortir de sa chambre, jusqu'à ce qu'elle apprit qu'Euryale était de retour [...]. Aussitôt, comme si elle sortait d'un profond sommeil, abandonnant sa triste tenue pour retourner à ses premiers atours, elle ouvrit grand ses fenêtres et, folle de joie, attendit son retour. » (p. 30-31).

collacrimantes et frustra consolatoriis verbis vtentes necessarios indignantem animam exalauit.⁸⁴

D'un passage à l'autre réapparaissent l'affliction et les soins prodigués en vain par la famille (au sens large, selon l'usage médiéval qui inclut les parents et les serviteurs) qui représente de façon synecdotique une communauté plus vaste. On retrouve aussi la réclusion domestique, l'adoption de la tenue de deuil, diverses autres manifestation de la tristesse et du dégoût de la vie (absence de sourire et de chant). Par le jeu de la persistance mnésique, le premier passage contamine le second, le complète, l'éclaire, en intensifie la réalité. Par exemple, la symbolique binaire de la lumière et de l'obscurité, liée dans le premier passage à la fenêtre fermée qui sépare Lucrèce du monde social, irrigue et vivifie dans le second extrait le motif de l'abandon des habits somptueux pour les austères couleurs du deuil, qui « concrétise » cette symbolique. Dans les deux passages apparaît le motif de la maladie, dont la cause n'est pas décelée par les autres personnages, ce qui détermine leur impuissance à y remédier et l'isolement psychique de Lucrèce. Le motif est d'abord amené sur le mode de l'hypothèse (les serviteurs croient Lucrèce malade ; le lecteur, qui en sait plus qu'eux, reconnaît une reprise allusive du motif traditionnel de la maladie d'amour), pour être finalement réalisé sous l'espèce d'une maladie avérée : le second passage confère au premier son caractère prédictif et en éclaire la signification. L'ombre du deuil et de la maladie mortelle dans le premier passage s'accomplit pleinement dans la maladie et la mort de Lucrèce. Quant à la représentation de l'amour, les deux passages en développent les aspects les plus sombres : en l'absence de l'amant, Lucrèce célèbre le culte de l'amour par un rite lugubre. Celui-ci enclenche un processus mortifère, qui a pour aboutissement la destruction du personnage.

⁸⁴ « Notre héroïne, une fois Euryale disparu à sa vue, tomba évanouie à terre ; elle fut relevée par ses servantes, qui l'allongèrent sur le lit pour qu'elle reprenne ses esprits. Quand elle revint à elle, elle fit ranger ses vêtements d'or et de pourpre, tout ce qui était signe de joie, pour ne plus porter que des vêtements sombres. Plus jamais on ne l'entendit chanter, plus jamais on ne la vit sourire, et nulle plaisanterie, nul badinage, nul amusement ne purent jamais ramener en elle quelque joie. Persistant dans cet état, elle tomba malade et, comme son cœur l'avait déjà quittée, rien ne pouvait consoler son âme. C'est dans les bras d'une mère explorée, au milieu de ses parents en larmes et qui lui prodiguaient en vain des paroles de consolation, qu'elle rendit une âme rétive. » (p. 65).

Au début de la dernière rencontre des amants, l'évanouissement de Lucrèce est une mort symbolique. Le pathétique de cette scène portée essentiellement par le discours direct d'Euryale (p. 58-59), porte une marque lugubre. L'aspect de la jeune femme est celui d'une morte⁸⁵, si bien qu'Euryale croit sa maîtresse *in extremis vitae*⁸⁶. Cependant, le motif de la mort d'amour (que l'on rencontre notamment dans les *Déc.* IV 5 ; 6 ; 8) demeure pour ainsi dire en arrière plan. Par ailleurs, le thème des amours tragiques de Pyrame et Thisbé est présent en filigrane dans le monologue d'Euryale⁸⁷, mais il fait l'objet d'un traitement légèrement parodique. On pourrait s'attendre en effet à ce que Piccolomini suive le schéma ovidien, selon lequel la mort présumée (ou ici, présumée imminente) d'un des amants suscite immédiatement les propos de suicide de l'autre. De suicide il est bien question dans le monologue d'Euryale, mais l'articulation des deux moments inspirés du mythe inclut une pause méditative sur les infortunes de l'amour⁸⁸. Le registre pathétique est momentanément désebrayé, au profit de cet appendice démonstratif, dont l'insertion renouvelle et démythifie le schéma ovidien.

La référence à Pyrame et Thisbé, présente dans ce passage et déjà au tout début de la nouvelle, contribue à dessiner un horizon d'attente que le récit déçoit. En effet, cantonnée dans cette scène aux paroles des personnages, la mort reste encore de l'ordre du symbole :

At sic fatus lacrimarum flumen supra frontem et mulieris tempora fluit : quibus tanquam rosarum aquis excitata mulier quasi de graui somno surrexit [...].⁸⁹

⁸⁵ « [...] pallida facta et amisso verbo ac oculis clausis : per omnia similis mortue videbatur : nisi quod adhuc calor pulsusque manebat. » (« Blanche, muette, les yeux clos, elle offrait tous les signes de la mort, mis à part la chaleur de son corps et les battements de son cœur. » p. 58).

⁸⁶ « Si abeo inquit mortis sum reus qui feminam in tanto discrimine deseruerim. [...] Heu quam optabilius erat in huius me pocius gremio quam istam in meo sinu defecisse. » (« Si je pars en laissant cette femme dans une telle situation, je me rends coupable de sa mort. [...] Il était bien plus souhaitable de mourir sur son sein que de la voir mourir entre mes bras ! » p. 58).

⁸⁷ « [...] nisi me audis : en iam latus meum aperiet gladius et ambos habebit exitus vnus. » (« Si tu ne m'entends pas, voici une épée pour me percer le flanc, une mort unique nous ravira tous les deux. » p. 59).

⁸⁸ « Heu amor infelix quam plus fellis quam mellis habes. Non tam absinthium est amarum quam tu. Quot me iam discriminibus obiecisti : quot mortibus meum caput deuouisti. Hoc nunc restabat meis in brachiis feminam exanimares. » (« Oh, misérable amour ! Combien tu renfermes plus de fiel que de miel ! L'absinthe n'est pas plus amère que toi ! A combien de périls m'as-tu déjà exposé ? A combien de morts m'as-tu voué ? Il ne te manquait plus que ça : faire s'évanouir Lucrèce entre mes bras. » p. 58).

⁸⁹ « A ces mots, il verse un torrent de larmes qui vont couler sur le front et les tempes de la jeune femme. Comme ranimée par de l'eau de roses, Lucrèce sortit de son profond sommeil [...]. » (p. 59).

Les larmes d'Euryale ont la faculté de ramener Lucrece à la vie tout comme l'eau du baptême fait renaître le croyant — mort symbolique donc, suivie d'une résurrection tout aussi symbolique à travers l'investissement profane d'un rite spirituel chrétien⁹⁰.

En outre, on remarque rétrospectivement que la perte de connaissance est elle-même anticipée dans la première scène où les amants se retrouvent chez Lucrece :

Lucrecia quamuis ordinem ispa dedisset primo congressu stupuit : nec Eurialum sed spiritum se videre putabat vt que virum tantum ad ea pericula iturum sibi non suadebat.⁹¹

L'incrédulité que suscite la vision de l'amant se manifeste comme un accès de stupeur — une sorte de sidération au sens médical — ôtant la parole⁹². De cette brève sidération au premier évanouissement — cette petite mort — à la perte de conscience qui suit le départ d'Euryale — antichambre de la mort dont elle ouvre le récit —, du premier épisode de deuil à la dernière réclusion volontaire, il y a un *crescendo* dans la représentation de la démesure et du caractère morbide qui caractérisent la passion de Lucrece.

2.2.2. Anticipations discursives : prédictions d'un destin tragique

Par le qualificatif « discursif », nous faisons référence aux passages où une voix (celle d'une instance extra- ou intradiégétique) énonce les événements à venir — comme c'est le cas dans le prologue, qui anticipe le dénouement de la fable — ou qui pourraient advenir : c'est le

⁹⁰ L'eau de rose est utilisée depuis l'Antiquité pour des usages médicaux et cosmétiques. Par ailleurs, le symbolisme de cette fleur appartient au domaine profane (voir le *Roman de la rose*, où la fleur représente la femme objet de la quête) et au domaine sacré (voir la « rosa candida » du *Paradis* de Dante) : liée dans l'iconographie chrétienne au sang versé du Christ lors de la Crucifixion, la rose « paraît souvent être le symbole d'une renaissance mystique » ; « la parenté sémantique du latin *rosa* avec *ros*, la pluie, la rosée », expliquerait l'association de la rose et de l'idée de régénération (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (dir.), *Dictionnaire des symboles*, cit., *ad vocem* « rose »). Ces associations symboliques, cohérentes avec le thème baptismal, contribuent à accréditer notre interprétation.

⁹¹ « Lucrece, bien qu'elle eût elle-même tout arrangé, demeura pétrifiée par cette première rencontre ; elle pensait voir non Euryale mais son fantôme, en femme qui ne pouvait croire qu'un homme aussi important s'exposât à autant de dangers. » (p. 35).

⁹² Chez Euryale, en revanche, l'incrédulité émerveillée suscite une parole prolixie (voir *supra* et *Historia*, p. 60). Peut-être l'idée s'exprime-t-elle que le langage donne un pouvoir sur le réel, si le narrateur revient, dans la scène de l'évanouissement, sur le mutisme de Lucrece : Euryale soulève alors un corps « muet » (« mutum corpus »).

cas des procédés de prédiction dans le discours direct des personnages ; entrent aussi sous ce titre les anticipations par le jeu de l'intertextualité (l'onomastique et les autres références littéraires contribuant comme on l'a dit à structurer un horizon d'attente).

On a vu que le jeu des citations virgiliennes situe Lucrèce sous le signe tragique de Didon, et que dans son premier monologue, le personnage se situe sous le patronage de la Médée ovidienne (*Métamorphoses*, VII, 17- 29), dont elle répète les mots et mentionne en conclusion la mésaventure. Dès le commencement du récit, le jeu de l'intertextualité place l'histoire des amants à l'enseigne des archétypes du *peregrinus amor*, anticipant la séparation des protagonistes et la mort de Lucrèce.

Dans sa dernière lettre, Lucrèce prédit sa mort prochaine⁹³. Mais il est plus remarquable que la prédiction des développements et de l'issue funeste de l'histoire d'amour, soit véritablement complète au début du premier échange épistolaire :

Si amare incipiam nec modum nec regulam seruabo. Tu diu his esse non potes : nec ego te postquam in ludum venerim possem carere. Tu me nolles abducere : et ego nollem manere. [...] Quid Dido infelix que profugum recepit Eneam : num illi peregrinus amor interitum dedit. [...] Vos viri solidioris estis animi : furoremque magis compescitis. Femina vbi furere incipit : sola potest morte assequi terminum. [...] Postquam receptus est ignis nec famam curamus nec vitam : vnicum remedium est si copia sit amati. Nam quo magis caremus magis cupimus : nec discrimen timemus vllum : dum nostre libidini satisfiat.⁹⁴

⁹³ « Nam nisi me abducas mors illi me auferet. Sed nolis tu esse crudelis meque morituram relinquere [...] » (« [...] si tu ne me prends pas avec toi, la mort m'enlèvera à [mon mari]. Mais ne te montre pas cruel, ne me laisse pas mourir [...] » p. 61)

⁹⁴ « [...] si je commence à t'aimer, je ne respecterai plus règle ni mesure. Toi, tu ne peux rester longtemps à Sienne et moi, une fois venue aux jeux de l'amour, je ne pourrais plus me passer de toi. Tu refuserais de m'emmener et je refuserais de rester. [...] Et la malheureuse Didon qui recueillit Enée en fuite ? Son amour pour un étranger lui a-t-il apporté autre chose que la mort ? [...] Vous, les hommes, vous êtes dotés d'un esprit plus solide, et vous maîtrisez davantage votre passion. Mais quand une femme brûle d'amour, elle ne connaît d'autres limite que la mort. [...] Une fois que nous avons accepté d'aimer, nous ne nous soucions plus ni de notre réputation, ni de notre vie : l'unique remède réside en la présence de l'être aimé. Car plus il nous manque, et plus nous le désirons, et nul danger ne nous rebute, pourvu que notre désir soit satisfait. [...] si tu m'aimes comme tu le prétends, tu ne dois pas me demander ce qui serait ma mort. » (p. 24).

Les dynamiques psychologiques de la passion sont anticipées avec précision dans ce discours qui mobilise références à la littérature antique, motif de la maladie d'amour, ainsi que quelques *topoi* des écrits contre les femmes.

Au titre des anticipations discursives déterminant l'éclairage tragique de la nouvelle, il faudrait mentionner aussi tous les *topoi* rhétoriques de l'amour que Lucrèce et Euryale démythifient en les instrumentalisant à des fins conatives dans leurs discours à des tiers — puis dont les « faits » illustrent la vérité : nous traiterons de ce phénomène, qui correspond à des anticipations inconscientes, à travers un exemple précis : le motif de la maladie d'amour.

2.3. La mort de Lucrèce : modalités et significations

2.3.1. La maladie d'amour : un motif démythifié et revivifié

Le thème de la maladie d'amour apparaît d'abord dans l'*Historia* comme un *topos* rhétorique instrumentalisé par Euryale. Inséré dans une lettre, il fait partie de la stratégie de conquête : il doit amadouer Lucrèce et contribuer à la circonvenir⁹⁵. Plus tard dans le récit, Euryale le mobilise, de façon stratégique, comme un argument dans le discours persuasif qu'il adresse à Pandalo :

Nihil consulcius est postquam amor ossibus hesit quam furori cedere. Nam qui aduersus tempestatem nititur sepe naufragium facit et qui obtemperat procelle superat.⁹⁶

La passion nécessite des remèdes, tout comme une maladie. Le conseil qu'Euryale prodigue à son propre profit, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui d'Ovide :

Dum furor in cursu est, currenti cede furori ;
Difficiles aditus impetus omnis habet.

⁹⁵ « Index tibi esse potuit vultus meus sepe lacrimis madidus : et que te vidente emisi suspiria. [...] Tu mihi et somni et cibi vsum abstulisti. Te dies noctesque amo : te desidero : te voco : te expecto : de te cogito : te spero : de te me oblecto. » (« Mon visage souvent trempé de larmes, les soupirs poussés en te voyant ont pu te l'indiquer. [...] Tu m'as ôté le goût de dormir et de manger. Nuit et jour je t'aime, je te désire, je t'appelle, je t'attends, je pense à toi, je t'espère, et me plais en cette compagnie. » p. 19).

⁹⁶ « Rien de plus avisé, une fois l'amour profondément ancré dans les os, que de s'abandonner à sa passion. Car bien souvent, celui qui lutte contre la tempête fait naufrage, et celui qui se soumet à l'orage sort vainqueur. » (p. 50).

Stultus, ab obliquo qui cum descendere possit,
Pugnat in aduersas ire natator aquas.⁹⁷

Pour montrer à son interlocuteur qu'il a bien compris sa situation et ce qu'on attend de lui, Pandalo explicite le *topos* en filigrane dans le discours d'Euryale :

Medendum est huic egritudini nec alia cura est nisi quam tu monstrasti.⁹⁸

S'ouvrir à ce cousin de Ménélas est chose si risquée qu'au début de la nouvelle, Euryale y avait renoncé (p. 30). Mais le désir étant insatiable et les amants prêts à prendre des risques de plus en plus importants, le jeune homme se ravise et se décide à recourir aux services de Pandalo. Le dialogue est introduit par un commentaire du narrateur, où apparaît déjà le thème de l'*aegritudo amoris* :

[...] peritosque medicos imitatus : quibus mos est in periculosis egritudinibus anceps adhibere medicamentum et vltima potius experiri quam sine cura morbum relinquere. Aggredi Pandalum statuit remediumque suscipere quod antea refutarat.⁹⁹

L'imprudence du malade porte le masque ironique du discernement du médecin : le traitement du thème, rendu presque objet de dérision, dénote une distance critique. Instrumentalisé par l'amant, le *topos* rhétorique de l'amour maladie est vidé de sa signification profonde ; fait objet d'ironie par le narrateur, il tend à être décrédibilisé. Mais, comme l'a montré P. Galand-Hallyn, « [l]e tragique naît de ce que l'humaniste, pour constituer sa narration, a pris au pied de la lettre les figures de la rhétorique amoureuse qui, du même coup, redevient parole véridique » :

⁹⁷ OVIDE, *Remèdes à l'amour* (texte et traduction de H. Bornèque, Paris, Les Belles Lettres, 1961²), v. 119 – 122 : « Quand un fou a un accès, laisse passer l'accès de folie : il est difficile d'aborder directement tout ce qui est impétueux. Insensé le nageur qui peut traverser un fleuve en dérivant obliquement et qui lutte contre le courant ! »

⁹⁸ « Il faut soigner cette maladie, et il n'est d'autre remède que celui que tu m'as indiqué. » (p. 54).

⁹⁹ « Imitant les grands médecins qui dans les graves maladies prescrivent un médicament dangereux et recourent à des solutions extrêmes plutôt que de laisser la maladie suivre son cours, Euryale décida d'aborder Pandalo et d'accepter un remède qu'il avait d'abord rejeté. » (p. 49).

[...] la répétition des mêmes *topoi*, employés dans des conditions différentes, tend à justifier rétrospectivement la duplicité rhétorique attribuée d'abord aux personnages. Ce qui paraissait feinte ou lieu commun galant devient réalité.¹⁰⁰

En effet, dans la dernière partie de la nouvelle (la séparation), les *topoi* rhétoriques d'abord mobilisés à des fins pratiques dans le discours des amants, deviennent des motifs narratifs (la démesure, la maladie, la mort d'amour¹⁰¹) : ainsi les « faits » réhabilitent-ils la rhétorique spacieuse des amoureux, illustrant du même coup les thèmes rhétoriques traditionnels, polarisés axiologiquement, de l'aveuglement et de la folie.

Au moment de la séparation, chacun des amants est affecté par la maladie. Ni Euryale ni Lucrèce ne présentent cependant les symptômes traditionnels de l'*aegritudo amoris*¹⁰² : Piccolomini renouvelle le thème en éliminant ses aspects cliniques. Au vrai, le désir impossible à satisfaire, la tristesse, le dégoût de la vie, n'évoluent pas en une maladie : ils constituent un terrain propice aux infections véritables — avec une « rationalisation » du *topos* :

Infelix penitus qui cum arderet amore februm quoque cepit ignibus estuare. Cunque iam vires amor extenuasset : adiectis morbi doloribus parum supererat vite. tenebaturque spiritus medicorum remediis potius quam manebat.¹⁰³

[...] nunquam visa ridere [...]. Quo in statu dum aliquam diu perseuerat egritudinem incidit : et quia cor suum aberat : nullaque menti dari consolatio poterat [...].¹⁰⁴

Sous ce rapport, la maladie de Lucrèce rappelle celle de Lisabetta da Messina :

[...] non cessando il pianto e le lagrime, infermò [...].¹⁰⁵

¹⁰⁰ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », cit., p. 54.

¹⁰¹ Au sujet du premier et du dernier, voir *infra*.

¹⁰² A l'exception de la faiblesse et de la maigreur du visage pour le jeune homme : « De là il partit pour Sienne, quoique encore faible et le visage amaigri. » (« Exinde Senas venit quamuis adhuc debilis extenuatusque faciem. » p. 64).

¹⁰³ « Lui qui brûlait déjà d'amour, il connut en outre les feux de la fièvre. L'amour l'ayant déjà privé de ses forces, les souffrances de la maladie s'attaquèrent au peu de vie qui lui restait, et c'était aux médicaments qu'il devait d'être encore vivant. » (p. 64)

¹⁰⁴ «[...] plus jamais on ne la vit sourire [...]. Persistant dans cet état, elle tomba malade et, comme son cœur l'avait déjà quittée, rien ne pouvait consoler son âme. » (p. 65)

Les remèdes des médecins n'agissent pas sur cette maladie psychique qui affecte l'esprit et le cœur : la présence de l'être aimé, même par la médiation d'une lettre, est en revanche un remède efficace :

Cesar [...] omnesque curas Appollinis adhiberi iubebat. Sed nulla valentior duit medela quam Lucrecie scriptum : quo viuentem illam et sospitem cognouit. Que res febres aliquantisper imminuit Eurialumque surgere in pedes fecit [...].¹⁰⁶

Soumis à un renouvellement qui le « psychologise », le motif traditionnel de l'*aegritudo amoris* apparaît davantage comme un écho de lui-même que comme une présence effective. (D'ailleurs, si la maladie de Lucrèce a une issue fatale, celle d'Euryale se distingue aussi de la tradition par son caractère passager.) Mais il demeure qu'en fin de compte, la nouvelle « exalte l'esthétique, mais aussi la profondeur [du maniérisme amoureux], [...] lui redonnant sa valeur significative [...] »¹⁰⁷.

2.3.2. La mort d'amour : Lucrèce martyre profane ?

a) Aboutissement du *furor* tragique : la mort comme sacrifice

Comme les nouvelles de la *Déc.* IV, l'*Historia* montre le conflit qui oppose les règles sociales et les « lois » de la passion. A travers les subterfuges grâce auxquels Lucrèce trompe la vigilance de son mari, la jeune femme semble d'abord faire triompher les secondes ; mais en fin de compte, elle se trouve comme broyée par ce conflit dans lequel elle incarne la fidélité sans partage et sans faille à l'amour. Sa mort relève aussi d'une certaine religiosité à l'égard de l'amour : associée au rite du deuil dont elle constitue l'aboutissement et peut-être le point paradoxal de perfection, la mort de Lucrèce se présente comme un sacrifice sur l'autel de la passion. Dans cette perspective symbolique, la destruction du personnage le consacre à

¹⁰⁵ « [...] elle sombra dans les pleurs et les larmes, tomba malade [...]. » (*Déc.*, IV, 5, 20)

¹⁰⁶ « L'Empereur [...] ordonn[ait] qu'on mît en œuvre toutes les ressources de la médecine d'Apollon. Mais nul remède ne fut plus efficace qu'une lettre de Lucrèce lui apprenant qu'elle vivait, qu'elle était saine et sauve. Cela fit tomber sa fièvre au bout de quelque temps et le remit sur pied. » (p. 64).

¹⁰⁷ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », cit., p. 55.

cet au-delà de l'expérience commune — cette transcendance du quotidien — qu'est la passion selon les amants ; à la manière d'un suicide, l'anéantissement de Lucrece réalise pleinement son refus des limites imposées par son sort et sa condition.

Lorsqu'Euryale apprend la mort de Lucrece, le jeune homme prend le deuil ; ce rite finit quand il se marie avec une autre femme. Au contraire, le deuil que Lucrece observe n'a pas la nature momentanée d'un deuil véritable, et n'en assure d'ailleurs pas la fonction : elle prend le deuil, mais « ne fait pas le deuil » de son amour. Aussi rend-elle « une âme rétive », « révoltée contre son sort »¹⁰⁸ (« indignantem animam exalauit ») : il ne lui est pas possible de renoncer à son amant et à l'intensité de la passion, ni d'accepter l'abandon d'Euryale et le retour à la médiocrité du quotidien. L'amour a fait naître Lucrece à une dimension particulière : celle de la démesure, d'un *furor* tragique. Les personnages emploient d'ailleurs ce substantif latin pour désigner la passion, mobilisant à tour de rôle le champ sémantique de la folie (*furor, insanio*)¹⁰⁹. Aboutissement du *furor*, le sacrifice est, plus précisément, l'acmé de l'*hybris*, ou encore l'expression d'une révolte contre une norme — qui fait de Lucrece une héroïne tragique¹¹⁰. Dans la perspective réaliste propre au genre nouvelle, cette norme, enfreinte mais non abolie, correspond à l'ensemble des règles sociales en vertu desquelles les amants ne peuvent jouir librement de leur amour (indignité d'une existence vouée à l'amour, disparités sociales séparant les amants, état matrimonial de Lucrece, ...).

b) Valeur incertaine du sacrifice

Les amants de la *Déc.* IV sont des martyrs de l'amour : broyés dans le conflit qui oppose les « lois » de la passion et les règles sociales, plusieurs personnages succombent sans abjurer leur amour. Leurs dépouilles reçoivent une sépulture honorable, voire une sépulture commune, selon un schéma issu de la littérature courtoise et chevaleresque¹¹¹ (IV 1, 7, 8, 9) :

¹⁰⁸ Nous citons ici la traduction de S. Stolf (PAPE PIE II, *Les deux amants*, cit., p. 101).

¹⁰⁹ « [...] furor cogit sequi peiora. [...] vincit et regnat furor potensque mente tota dominatur amor. » (« [...] la folie me pousse à suivre le pire. [...] La folie triomphe et impose sa loi, l'amour tout-puissant règne en maître dans mon âme. » p. 15) ; « Vos viri [...] furoremque magis compescitis. [...] Non amant sed insaniunt mulieres [...] » (« Vous, les hommes, [...] vous maîtrisez davantage votre passion. [...] Une femme n'est pas amoureuse, elle est folle. » p. 24) ; « Sed nosco illius furorem [...] » (« Mais je connais la passion de Lucrece. » p. 51).

¹¹⁰ J.-F. CHEVALIER, « Tragique », in *Le Dictionnaire du littéraire*, cit..

¹¹¹ M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 133.

ces tombeaux représentent une reconnaissance posthume de la valeur de l'amour de la part de la communauté. Dans la mort de Lucrece, qui incarne la fidélité parfaite à l'amour, il y a également une dimension martoriale. Mais à la différence des récits de la *Déc.* IV, nulle reconnaissance ne vient sanctionner le sacrifice : celui-ci reste secret et Lucrece demeure un personnage incompris et isolé — par rapport à sa famille¹¹², et aussi à son amant, qui suit une autre voie.

L'honorable mariage d'Euryale avec une femme vertueuse, qui marque la fin de la période de deuil et donc un nouveau bonheur — *clavus clavum trudit* —, met également en question la valeur du sacrifice de Lucrece. L'affliction du jeune homme n'est certes pas mince, mais... la vie continue, et ses imprudences ne lui coûtent nul honneur. En effet, Euryale est un personnage à qui la dimension tragique est étrangère : il ne partage pas la démesure de Lucrece : face à celle-ci, il incarne au contraire une certaine tempérance. L'art de la mesure prend chez lui la forme d'oscillations constantes entre les raisons du désir et celles de la prudence ; de façon didactique, ces va-et-vient se manifestent dans la structure de tous les discours du personnage (à l'exception du dialogue avec Pandalo ; voir *supra*). En effet, à différents stades de l'action, les paroles d'Euryale (prononcées *in petto* ou à voix haute) mettent en scène la confrontation des voix de la prudence et des émotions. Il ne s'agit pas d'un débat : les deux discours ne se situent pas dans un rapport dialectique. Au contraire, les raisons de la sagesse et de la passion sont simplement juxtaposées comme deux discours inconciliables : trois passages construits selon une logique similaire (p. 34-36, p. 60-63, p. 66-67), les font se succéder toujours dans le même ordre. Dans le premier monologue d'Euryale, la didascalie qui sépare les deux séquences d'arguments met en évidence l'impuissance ou la défaillance de la prudence face à la passion¹¹³. La configuration textuelle trois fois répétée tend à cristalliser un antagonisme entre les raisons de l'intellect et celles de la chair, la

¹¹² « Lucrecia interim domi manere. venestras claudere mestas induere vestes : nunquam exire statuit. Mirari omnes : nec causam noscere. [...] domestici qui eam sepe incubantem lectulo et nunquam letam videbant egritudini imputabant et quicquid remedij afferri poterat perquirebant. » (« En l'attendant, Lucrece décida de rester à la maison, toute fenêtre close, de ne plus porter que des vêtements de deuil, sans jamais sortir. Tout le monde s'en étonna, sans en deviner la cause. [...] Les domestiques, qui la voyaient souvent couchée et jamais heureuse, imputaient son état à la maladie et recherchaient tout ce que l'on peut trouver comme médicaments. » p. 30-31).

¹¹³ « En Euriale [...] quid tu te his nugis inuiscas interum. At cum se frustra niti videret quid tandem ait ? Incassum miser amori repugno [...] » (« 'Enfin, Euryale, [...] pourquoi t'engluer à nouveau dans ces niaiseries ?' Puis, voyant qu'il luttait en vain : 'Mais enfin, à quoi bon résister inutilement ?' p. 17).

dimension charnelle de la passion étant comme on l'a vu prépondérante sous le calame de Piccolomini.

Le sacrifice de Lucrece fait d'elle un personnage incarnant la fidélité immaculée à l'amour. Mais ce n'est pas une valeur qui ferait fleurir les vertus véritables comme dans la tradition courtoise — tout au plus s'agit-il d'une valeur uniquement subjective, présentant quelque caractère délectable, mais ne méritant pas d'être désirée universellement. Non seulement le martyre de Lucrece n'a que la valeur incertaine d'un sacrifice sans reconnaissance, mais encore le destin d'Euryale insinue-t-il le soupçon de sa vanité. Il apparaît que lorsqu'il redéfinit le tragique pour le genre de la nouvelle humaniste, Piccolomini illustre la profondeur des motifs littéraires traditionnels à l'œuvre notamment dans la nouvelle antérieure. Mais on a vu aussi que l'*Historia* « corrige » le Boccace de la *Déc.* IV, héritier (dans une certaine mesure) de la tradition courtoise, sur le plan de l'idéologie de l'amour.

c) La passion tragique : une question de genre

Un certain opportunisme et un certain détachement garantissent contre le comportement mortifère que représente la consécration de l'existence à l'amour. Différemment de ce que l'auteur affirme dans le prologue, l'*Historia* montrerait alors surtout la nécessité de mesurer ses passions¹¹⁴ — mais encore faut-il en être capable. Cet art est mieux possédé par Euryale que par Lucrece : comme dans les nouvelles de *Déc.* IV, la passion tragique s'avère un thème plutôt féminin que viril. La dissymétrie entre les destins des amants relève-t-elle d'un défaut de nature ? est-elle placée à l'enseigne de « la faute de la fortune » (« il peccato della fortuna ») que Boccace voulait amender par ses récits (*Déc.*, Prologue, 13) ?

¹¹⁴ Dans la lettre que Piccolomini adresse à Sigismond de Tyrol le 13 décembre 1443 (R. WOLKAN (éd.), *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, I. Abteilung : Briefe aus der Laienzeit (1431-1445), I. Band : Privatbriefe*, Vienne, 1909 ; la lettre 104 est reproduite dans E. S. PICCOLOMINI, *Historia de duobus amantibus*, cit., p. 112-117), il affirme qu'« il ne faut pas trop réprimer les jeunes hommes afin qu'ils ne deviennent pas mous et paresseux, mais [qu']il faut leur permettre quelque récréation, et leur concéder parfois leurs plaisirs, afin qu'ils acquièrent du caractère et du cœur, afin qu'ils distinguent le bien du mal, afin qu'ils découvrent les ruses du monde, et qu'une fois devenus hommes, ils sachent les éviter. » (« Adolescentes insuper non sunt numium cohibendi, ne languidi et inertes fiant, permittendusque his est aliquis ludus, indulgendum est aliquantisper voluptati eorum, ut animum et cor sumant, ut sciant malum et bonum, ut versutias mundi noscant illasque, cum viri facti fuerint, evitare sciant. ») Les passions de la jeunesse sont profitables : elles contribuent à forger un tempérament et représentent un moment fondamental de découverte du monde.

Lucrèce soutient que les femmes, contrairement aux hommes, ne savent pas maîtriser leur passion, mais elle n'évoque pas les causes de cette disparité (p. 24-25). Si dans la satire du couple italien, les commentaires auctoriaux blâment la réclusion domestique imposée par les maris excessivement jaloux, ce thème est aussi lié au lieu commun de la ruse et de la concupiscence des femmes (p. 29). Au vrai, le thème décaméronien de la détresse féminine que l'enfermement peut engendrer n'est pas abordé dans l'*Historia*, et il ne serait pas fondé de rapporter même partiellement à ce schème social la plus grande vulnérabilité féminine à la passion. Néanmoins, au croisement des schèmes tragiques et du motif littéraire de la « mal mariée », quelque intérêt pour la condition matrimoniale des femmes s'exprime dans cette nouvelle, conjointement à quelques *topoi* misogynes. Peut-être peut-on interpréter dans cette perspective le destin tragique de Lucrèce. J.-F. Chevalier écrit que

[l]e rôle de la *catharsis* (purification par la terreur et la pitié) attribué par Aristote [...] au spectacle tragique correspondrait [...] à un moyen de sentir la structure du monde et de reconnaître et accepter la condition humaine.¹¹⁵

On peut ajuster cette affirmation à l'*Historia* en substituant à l'idée de condition humaine celle de condition sociale : dans le cas de Lucrèce, celle-ci se présente *grossomodo* comme une double impossibilité d'épanouissement, puisque les relations au sein du couple marié sont toujours mauvaises (voir *supra*). Ce constat nous semble contribuer à créer le ton mélancolique que la critique a parfois évoqué au sujet de cette nouvelle.

3. La passion rationalisée : potentialités pragmatiques

La nouvelle dessine la phénoménologie d'un amour, dont le lecteur peut tirer des connaissances ayant valeur spéculative ou pratique. Thème de la fiction, moteur de l'action, l'amour est également objet d'une connaissance rationalisée sous la forme de prédicats généraux — règles générales ou normes psychologiques plutôt qu'universaux de l'amour — : nous observerons de quelle manière ceux-ci s'inscrivent dans le récit et quelle sont les significations de cette inscription.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 607.

On a vu qu'une visée pédagogique tend à se manifester à travers l'insertion de nombreuses sentences de sagesse dans la narration. Outre la moralité dans laquelle l'auteur condense la « thèse » que la nouvelle illustre, le désir est l'objet de prédicats généraux de la part du narrateur :

[...] vt omnes minus spei habemus quam cupiditatis.¹¹⁶

Nam ita est : ex amoris flamma sic mens hominis alienatur vt parum a bestiis differat.¹¹⁷

Mais la veine sentencieuse, qui contribue à faire de la nouvelle un genre instructif, n'est pas l'apanage du seul narrateur. Le récit rassemble un grand nombre de sentences¹¹⁸ concernant l'amour, prononcées le plus souvent par les personnages : ceux-ci font de l'amour l'objet de leur discours, au gré peut-être d'un mouvement de recul et d'objectivation.

En amont et en aval de leur signification dans le contexte narratif, et parallèlement à celle-ci, ces « vérités générales » ont une portée extralittéraire. A ce titre, l'*Historia* contient une sorte de *somme* sur la question. Cette référence à un genre littéraire médiéval dont on peut considérer qu'il correspond globalement au traité encyclopédique¹¹⁹, est certes extrêmement générale : nous ne nous référons pas à la forme ni donc au genre en tant que tel, mais bien plutôt à une *forma mentis* qui se dégage de ces *summae*, *compendia* et autres *tractati*, dont on trouve un écho dans l'*Historia*. Pour sa tendance à la compilation, on peut en effet rapprocher l'esprit de notre nouvelle de celui des *summae sententiae*, qui, d'abord florilèges d'extraits des Pères de l'Eglise, deviennent dès le XII^e siècle des essais d'élaboration systématique nourries de sources hétérogènes¹²⁰. Par l'énonciation rationalisante d'aspects variés de l'amour, l'*Historia* partage la tension des sommes vers la totalisation des connaissances sur

¹¹⁶ « [...] car chacun de nous espère moins qu'il ne désire. » (p. 17)

¹¹⁷ « Car il en va ainsi : l'esprit de l'homme est à ce point aliéné par le feu de l'amour qu'il ne diffère plus qu'à peine de l'animal. » (p. 34)

¹¹⁸ Nous employons ce terme dans l'acception large, d'énoncé disant « de manière concise une évidence, une vérité chargée d'expérience ou de sagesse, et renfermant parfois une moralité » (TILF, *ad vocem* « sentence »).

¹¹⁹ J.-P. Genet, dans son article « scolastique » du *Dictionnaire du Moyen Age* (cit.) propose de considérer la somme comme un « genre littéraire global, que l'on pourrait aussi bien dénommer 'traités', et non comme titre 'authentique' — pour autant qu'il y en ait, car les titres donnés à une œuvre dans l'*incipit* ou l'*explicit* peuvent différer d'un manuscrit à l'autre et sont le plus souvent attribués *a posteriori*. »

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1305.

un sujet — ou plutôt l'ambition de certaines d'en dégager et présenter l'essentiel, de façon cohérente avec l'extension du récit.

Nous ne présenterons pas de relevé exhaustif ni de classement thématique de toutes les sentences consacrées à l'amour présentes dans la nouvelle : pour ceci, nous renvoyons au texte lui-même. Il est intéressant en revanche de considérer ces sentences dans le contexte particulier de leur production par les personnages, c'est-à-dire à travers leurs enjeux pragmatiques, qui renseignent sur la *psyché* des personnages ; mais il faut aussi les considérer dans leur nature de sentences de sagesse, et voir comment leurs enseignements s'articulent avec l'intrigue.

3.1. Valeur intradiégétique : des usages de la connaissance

3.1.1. Guide pour l'action

Sosie, personnage inspiré du type du serviteur maître du jeu de la comédie latine antique, agit conformément à la raison. Contrairement aux amoureux, il fonde son action raisonnée sur sa connaissance de l'amour :

Sensit dolos Sosias : secum frustra inquit amantum conatibus obsto : nisi astu prouideo et hera peribit et dominus infamiam subibit. Ex his malis sacius est vnum auertere Amet hera. nihil nocebit si clam fit. [...] Parum enim refert non agere et sic agere vu nemo sciat : *Commune malum libido est : Nec homo est quem pestis hec non agitet. Et ille castior habetur qui caucius agit.*¹²¹

Cette sentence (peut-être créée *ad hoc*) clôt le monologue du serviteur ; elle cristallise ses motivations psychologiques à un moment donné de l'action, et contribue à le camper comme un homme pragmatique et expérimenté, détenteur d'une connaissance empirique de l'âme humaine, en vertu de laquelle il favorise la voie du compromis avec une morale probablement plus sociale que transcendante. Ce personnage incarnant une sagesse pratique est d'ailleurs

¹²¹ « Sosie aperçut le stratagème, et se dit en lui-même : « C'est en vain que je m'oppose aux efforts de ces amants. Si je n'y veille avec astuce, ma maîtresse courra à sa perte, et l'infâmie s'abattra sur mon maître. De tous ces maux, il suffit d'en éviter un. Laissons ma maîtresse aimer, cela ne nuira en rien pourvu qu'on l'ignore. [...] Il importe peu qu'elle ait, ou non, agi ainsi, pourvu que nul n'en sache rien. *C'est un mal répandu que le désir. Il n'est d'homme que ce fléau ne tourmente, et l'on tient pour le plus vertueux celui qui agit avec le plus de précaution.* » (p. 32) C'est nous qui soulignons.

celui qui relaie la voix du narrateur notamment à travers la reprise des métaphores de la maladie et de la servitude¹²².

De la même manière, les délibérations d'Euryale au sujet de l'amour (premier monologue, p. 17-18) débouchent immédiatement sur l'action :

« Amor vincit omnia et nos cedamus amori.

Hec vbi firmata sunt lenam querit cui ceras ad nuptam ferendas commitat.¹²³

3.1.2. Instrumentalisation à des fins persuasives

C'est dans le style direct des dialogues et monologues qu'apparaissent les nombreuses sentences de l'*Historia*. Elles y sont mobilisées en fonction d'objectifs persuasifs que se fixent les personnages-orateurs. En effet, les dialogues sont généralement engagés dans un but pratique précis, si bien que la visée conative (d'au moins un) des interlocuteurs tend à dominer l'échange. P. Galand-Hallyn (dont nous reprenons ici largement les analyses) a parlé au sujet des discours des personnages de « duplicité sophistique »¹²⁴ : les amants exercent une habileté rhétorique efficiente mais opposée à l'idéal de la parole « sincère et transparente » caractéristique de l'humanisme du XV^e siècle, dont se réclame le prologue de la nouvelle¹²⁵.

Ainsi les confidences de Lucrèce à Sosie (messenger choisi pour sa nationalité — la même qu'Euryale) semblent le fruit d'une stratégie bien élaborée. Après la *captatio benevolentiae* que représente l'éloge de la race germanique, et une argumentation serrée dans laquelle Lucrèce feint de se rendre aux raisons de Sosie et invoque une fureur amoureuse qui

¹²² « Qui dulce malum blandiendo nutrit : duri et insolentis domini seruituti se dat : nec cum vult excutere iugum potest. » (« Mais celui, charmé, qui nourrit ce doux mal s'expose à servir un maître cruel et orgueilleux et, quand il le veut, il ne peut plus secouer son joug. » p. 14).

¹²³ « 'L'amour triomphe de tout, obéissons-lui nous aussi.'

Une fois cette décision prise, il se mit en quête d'une entremetteuse pour faire parvenir des lettres à une femme mariée. » (p. 18).

¹²⁴ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », cit., p. 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 48. P. Galand-Hallyn indique que cet idéal oratoire de l'humanisme, signe de la réconciliation de la rhétorique et de la philosophie, domine l'éloquence des *Carmina* d'Enea Piccolomini, contemporains de l'*Historia*, et encore, six ans plus tard, du *De liberorum educatione*, « traité de pédagogie fondé, comme tous ceux du premier humanisme, sur Cicéron et Quintilien, et faisant sienne leur morale du *uir bonus dicendi peritus* », au sujet de laquelle P. Galand-Hallyn renvoie à W.H. WOODWARD, *Vittorino da Feltre and other Humanist Educators*, Cambridge University Press, 1905, p. 134 et suiv.).

la rendrait irresponsable, l'acmé du discours est la menace de suicide. Dans la tragédie de Sénèque qui sert de modèle au dialogue, cette menace « semble dictée [à Phèdre] autant par le désespoir que par le désir d'émouvoir la nourrice » ; chez Lucrèce, les mêmes propos semblent tenir davantage de la rouerie féminine¹²⁶ : il s'agit certes d'exprimer avec emphase l'intensité de son sentiment¹²⁷, mais davantage encore d'éperonner le serviteur afin qu'il prodigue son aide avec la plus grande diligence (p. 13-16).

Le discours par lequel Euryale corrompt Pandalo (p. 49-52) rentre sous le même titre : il s'agit d'« un discours complexe, où se mêlent flatteries, considérations philosophiques, *exempla*, promesses »¹²⁸. Nombreuses sont les sentences sur l'amour dans ce discours dont se dégagent deux idées principales. Premièrement, le *topos* de l'amour comme mal universellement partagé (soutenu d'exemples bibliques), celui de la naissance d'un sentiment réciproque comme signe d'humanité, visent à minimiser la faute d'Euryale, au même titre que le cliché selon lequel on ne choisit pas de qui l'on s'éprend : au gré de celui-ci, la responsabilité est déplacée des acteurs au destin — c'est *grossomodo* la stratégie rhétorique de Francesca da Rimini dans le chant II de l'*Enfer*. Deuxièmement, les obstacles dressés devant l'amour le rendent plus ardent :

Incensi preterea pectoris et amoris incubiti ea natura est vt si quis prohibeat magis ardeat : nulla re magis curatur ista pestis quam dilecti copia. [...] contra vero plerosque nouimus qui post concubitum et amplexus passim concessos mox furere desinerunt.¹²⁹

¹²⁶ Pour les détails de l'analyse, voir P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal », cit., p. 50.

¹²⁷ « [...] Lucrèce, ne pouvant plus contenir son ardeur, chercha longtemps à qui s'en ouvrir. Car à brûler en silence on se consume davantage. » (« [...] Lucretia nec ardorem compescere potens : diu secum cogitauit cui se patefacere. Nam qui tacitus ardet magis vritur. » p. 13.) Le commentaire universalisant de l'auteur veut motiver l'action de Lucrèce par une « grande vérité psychologique » qui est un *topos* littéraire ; celui-ci nous semble en partie inadapté au contexte : il est évident que ce n'est pas dans le but d'apaiser ses ardeurs que la jeune femme veut entretenir Sosie. On peut mettre la présence de cette sentence au compte d'une coquetterie rhétorique qui tendrait à faire fi du contexte narratif. Mais peut-être Piccolomini entend-il suggérer par ce commentaire décalé, avec une certaine ironie, qu'il s'agit là du faux motif dont Lucrèce se sert pour justifier momentanément à ses propres yeux le fait d'entreprendre Sosie : la sentence ouvre en tous cas une fenêtre sur la *psyché* trouble de l'amoureuse et sa mauvaise foi, sur le mode de la suggestion et de l'hypothèse invérifiable.

¹²⁸ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal », cit., p. 50. P. Galand-Hallyn relève en outre d'autres exemples d'éloquence trompeuse et efficace dans les échanges épistolaires des amants (*Ibid.*, p. 51-52).

¹²⁹ « En outre, la nature d'un cœur enflammé et pénétré d'amour est telle que, plus on le contrarie, plus il s'enflamme, et rien n'apaise plus ce mal que la présence de l'être aimé. [...] beaucoup d'autres, après nombre étreintes et baisers, cessèrent bientôt de s'aimer. » (p. 49-50).

Le début du discours, où Euryale s'en tient encore à des considérations générales sur la *psyché* humaine, prépare sa requête finale :

[...] obsequere nostro furori ne dum obpugnatur magis incendatur. Cura vt semel conuenire possimus : quo facto mox humiliabitur ardor tollerabiliorque reddetur.¹³⁰

Les normes psychologiques servent à présenter un rendez-vous galant entre les amants comme une nécessité thérapeutique. Notons au passage qu'il ne s'agit d'ailleurs pas forcément de faire de Pandalo une dupe : on peut considérer que l'unique argument véritable avancé par Euryale, est le titre de comte promis en salaire à l'entremetteur, et que tout le reste de l'argumentaire vise à permettre à ce dernier de balayer ses scrupules moraux afin qu'il saisisse l'offre qui lui est faite, ou simplement à maquiller toute la tractation pour lui donner un aspect moralement acceptable.

Les monologues présentent quant à eux un caractère délibératif et persuasif affirmé : la mobilisation de telle norme psychologique, tel adage de sagesse populaire, telle sentence issue des lettres antiques, relève de l'argumentation et s'inscrit dans le même type d'éloquence insidieuse. De la lecture du monologue de Lucrèce, pour lequel Piccolomini imite de façon presque littérale le discours délibératif de la Médée ovidienne (*Métamorphoses*, VII, v. 11 - 71) — qui est « un modèle de mauvaise foi » —, il ressort que, pour le personnage, « la rhétorique sert non à prendre conscience de la vérité, mais à se mentir à soi-même, à se voiler la réalité. »¹³¹ Ainsi lorsque, par exemple, Lucrèce affirme que « personne n'accuse un pécheur qui pêche avec tant d'autres »¹³², il semble qu'il s'agit pour elle de minimiser sa faute et ses possibles conséquences, peut-être pour surmonter la peur du châtement et stimuler son courage. La sentence est instrumentalisée, s'adresse plus à la volonté qu'à l'intellect, persuade plus qu'elle ne convainc : tout comme la sentence inspirée de Virgile (« omnia vincit amor ») mobilisée par Euryale, elle peut être dictée par la mauvaise foi, a une fonction d'aiguillon psychologique et vaut avant tout par sa faculté d'inciter à l'action.

¹³⁰ « Satisfais notre amour de peur que, contrarié, il ne s'enflamme davantage. Veilles à ce que nous puissions nous rencontrer une seule fois, ce qui apaisera notre ardeur et la rendra plus supportable. » (p. 51).

¹³¹ P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal », cit., p. 49.

¹³² « Nemo errantem arguit qui cum multis errat. » (p. 11).

Dans le discours direct, on voit que les sentences de sagesse appartiennent le plus souvent à l'éloquence trompeuse de personnages dont les intentions ne sont ni sincères ni loyales : elles y sont matière d'une argumentation sans transparence visant à manipuler les uns ou les autres afin que ceux-ci réalisent des actions malhonnêtes aux regards de la morale. Le sens de ces énoncés gnomiques revêt donc une importance secondaire par rapport à leur fonction argumentative au sein d'une éloquence de l'obscurité.

3.2. Valeur rhétorique

Comme procédé littéraire, le monologue est une convention permettant de dévoiler la vie de la conscience des personnages. On peut considérer que, dans l'*Historia*, le monologue est doublement conventionnel : au gré des circonstances auxquelles sont confrontés les personnages, le cheminement de leur pensée agence divers *topoi* littéraires relevant de genres variés : seul cet agencement en un tout hétérogène sur le plan idéologique, est neuf — le génie de l'*Historia* résidant parfois dans la maîtrise de la suture.

On peut considérer que la nouvelle comporte non seulement une somme sur l'amour, mais aussi une somme sur la rhétorique *de amore* : ainsi présente-t-elle, de l'*inuentio* à la *dispositio* à l'*elocutio*, des modèles de discours de séduction, de discours visant à mettre en garde contre la passion, ou à lui faire céder (voir notamment l'échange épistolaire entre les amants et leurs monologues). Ceci n'est pas pour surprendre si l'on se rappelle la place centrale qu'occupe la rhétorique dans la culture humaniste des héritiers de Pétrarque, lequel, précisément, avait ramené à la vie cet art antique.

Une remarque s'impose ici, concernant un aspect particulier du magistère rhétorique de Piccolomini. Durant sa vie et après sa mort, cet humaniste fut un modèle quant aux différents champs de l'art épistolaire ; parmi ceux-ci, le domaine de l'épistolographie amoureuse n'est pas en reste. Quelques mois avant la rédaction de la nouvelle (on l'a indiqué en introduction), en réponse à une requête de son ancien élève Sigismond de Habsbourg, Enea composait un modèle de lettre d'amour : l'épître fictive d'Hannibal, roi de Numidie, à la fille du roi d'Épire (nommée Lucrèce) — qui témoignait déjà de son intérêt pour ce domaine de l'éloquence¹³³. L'édition vénitienne de Stagnino (1483) et plusieurs autres, révèlent par

¹³³ Voir *supra*. On peut lire cette lettre adressée à Sigismond de Tyrol en décembre 1443 dans E. S. PICCOLOMINI, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, cit., p. 12, p. 38 ; IDEM, *Historia de duobus amantibus*, cit., p. 114-117 ; Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 13-14.

ailleurs que la présence au cœur du récit d'un échange épistolaire composé par Piccolomini, était un élément de valorisation de la nouvelle : après M.-L. Doglio, F. Duval rappelle en effet que « [m]oins de vingt ans après la mort de Pie II, de nombreux imprimeurs ont présenté l'*Historia de duobus amantibus* avec la mention explicite en manière de sous-titre : 'Cum multis epistolis amatoriis' »¹³⁴.

3.3. Valeur méta- et extralittéraire

3.3.1. *Scenarii* alternatifs

Comme si les *topoi* devaient être mis à l'épreuve de la fiction, le récit confirme certaines sentences, comme l'idée que l'amour contrarié représente un danger mortel. Au contraire, d'autres « lois psychologiques » sont infirmées : c'est le cas par exemple de l'apaisement du désir par sa satisfaction¹³⁵. Par leur simple mobilisation dans le discours, les sentences démenties par les faits demeurent potentiellement réalisables, matière d'autres histoires — au sens de récits de fiction et d'expériences réelles¹³⁶. Toutes les sentences

¹³⁴ E. S. PICCOLOMINI, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, cit., p. 12, p. 38 ; la citation est tirée d'Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques*, cit., p. 25.

¹³⁵ Le démenti est répété : « [...] nec venus hec sacietatem vt Hamoni cognita Thamar perperit : sed maiorem sitim excitauit amoris. » (« Vénus ne fit pas naître en eux la satiété que connut Amnon pour sa sœur Tamar, mais au contraire une soif d'amour encore plus grande. ») (p. 39) ; « [...] itur in venerem : tensis velis : fessamque nauigio Cithaream nunc Ceres reficit nunc Bachus. » (« Toutes voiles tendues, ils voguent vers Cythère, et quand Vénus est lasse de naviguer, Cérès et Bacchus lui redonnent des forces tour à tour. »)(p. 47) ; « Stringebat hic stringebat illa : nec post venerem lassı iacebant. Sed vt Antheus ex terra validior resurgebat : sic post bellum alacriores isti rubustioresque fiebant. » (« Il l'étreignait, elle l'étreignait, jamais lassés ni terrassés par les plaisirs de Vénus. Pareils à Antée qui au contact de la terre se relevait plus fort encore, les deux amants puisaient dans leurs ébats une fougue et une ardeur nouvelles. ») (p. 60-61)

¹³⁶ C'est aussi le cas du récit « alternatif » qu'Euryale fait à Pandalo avec l'intention de minimiser la responsabilité des amants ; il s'agit véritablement de la trame d'un roman sentimental centré sur l'analyse psychologique et la représentation de l'intériorité des personnages : « Amaui putans amari : quis enim tam saxeus est aut ferreus : qui non amet amatus. Sed postquam fraudes noui meque dolis irretitum : ne meus sterilis esset amor : nisus sum omnibus artibus illam incendere : vt par pari referetur. Ardere nanque nihilque vrere tum rubor erat : tum anxietas animi que me die noctuque mirumimmodum cruciabat : et eram adeo introrsus vt egredi nullo pacto valerem. Factum est igitur vt me continuante par sit amor amborum. » (« J'ai aimé, croyant l'être, car il faut un cœur de pierre ou de marbre pour n'aimer pas quand on vous aime. Mais ensuite j'ai vu mon erreur et j'ai compris que j'étais tombé dans un piège. Craignant d'aimer sans retour, je me suis efforcé par tous les

qu'égraine Piccolomini dans l'*Historia*, constituent les prémices d'autres *scenarii* littéraires ou extralittéraires, la poétique « agglomérative » de l'*Historia* suggérant à chaque page l'existence parallèle d'autres possibles — aucun agencement de faits n'est nécessaire : dans la digression sur la Fortune (p. 44), le narrateur n'a-t-il d'ailleurs pas affirmé combien est grande l'importance du hasard ?

3.3.2. Sous le patronage d'Ovide : l'amour, mode d'emploi

Des monologues et répliques d'Euryale et de Sosie émergent en outre sous forme embryonnaire un art d'aimer et un art de ne plus aimer. Ainsi les discours d'Euryale proposent-ils, selon une construction binaire, des arguments susceptibles de dissuader d'aimer, des raisons de céder à la passion et des moyens de s'en libérer. Dans le discours qu'Euryale tient à Pandalo, il y a d'ailleurs peut-être un clin d'œil à l'Ovide des *Remedia amoris* :

Nihil consulcius est postquam amor ossibus hesit quam furori cedere. Nam qui aduersus tempestatem nititur sepe naufragium facit et qui obtemperat procelle superat.¹³⁷

Dum furor in cursu est, currenti cede furori ;
Difficiles aditus impetus omnis habet.
Stultus, ab obliquo qui cum descendere possit,
Pugnat in aduersas ire natator aquas.¹³⁸

La métaphore maritime de Piccolomini semble être une variation de l'image fluviale chez Ovide. Par ailleurs, on peut considérer aussi que les commentaires relatifs aux tares traditionnellement attribuées aux femmes, relèvent des remèdes traditionnels à l'amour ;

moyens d'embraser son cœur pour qu'elle partage mon amour. Me sentir brûler et me consumer en vain faisaient ma honte et mon angoisse ; cela me tuait jour et nuit, mais j'étais trop avancé pour en aucune manière avoir la force de reculer. Or il arriva qu'à force de persévérance l'amour fut partagé. » (p. 50-51)).

¹³⁷ « Rien de plus avisé, une fois l'amour profondément ancré dans les os, que de s'abandonner à sa passion. Car bien souvent, celui qui lutte contre la tempête fait naufrage, et celui qui se soumet à l'orage sort vainqueur. » (p. 50).

¹³⁸ OVIDE, *Remèdes à l'amour*, cit., v. 119 – 122 : « Quand un fou a un accès, laisse passer l'accès de folie : il est difficile d'aborder directement tout ce qui est impétueux. Insensé le nageur qui peut traverser un fleuve en dérivant obliquement et qui lutte contre le courant ! »

Piccolomini mobilise d'ailleurs de semblables *topoi* misogynes dans sa lettre à Ippolito Porro, connue sous le nom de *De Remedio amoris* (1446)¹³⁹. On remarque encore que, dans le premier dialogue de Sosie et Lucrèce, les avis du serviteur se présentent comme de véritables sentences dans la tradition des *Remedia amoris* :

Extingue ignem : Non egre amorem pellit qui primis obstat insultibus [...].¹⁴⁰

Pars sanitatis est velle sanari.¹⁴¹

Plus tard dans le récit, lorsque l'incendie est tel qu'il ne reste qu'à composer avec lui, les conseils pratiques de Sosie relèvent d'un art d'aimer prudemment — trait d'union entre une sagesse souhaitable mais toujours défaillante, qui voudrait que l'on tienne la passion en respect, et les raisons du cœur et de la chair :

Parum enim refert non agere et sic agere vu nemo sciat : Commune malum libido est : Nec homo est quem pestis hec non agitet. Et ille castior habetur qui caucius agit.¹⁴²

Les réflexions d'Euryale et de Sosie, à la portée extralittéraire, s'inscrivent dans le sillage et sous le patronage de l'Ovide des œuvres érotiques à vocation pratique. Ainsi des conseils sont-ils prodigués, des raisons sont-elles formulées dans la nouvelle, qui visent des buts opposés. Leur ensemble idéologiquement hétérogène voire aporétique, constitue — comme l'*Ars amatoria* et les *Remedia amoris* considérés ensemble — une somme pratique sur la question¹⁴³.

¹³⁹ Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques* cit., p. 6 ; voir aussi E. S. PICCOLOMINI, *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, cit., p. 13.

¹⁴⁰ « Eteins ce feu : on chasse facilement l'amour, si l'on résiste aux premiers assauts. » (p. 14)

¹⁴¹ « Vouloir guérir, c'est déjà en partie être guéri. » (p. 15)

¹⁴² « Il importe peu qu'elle ait, ou non, agi ainsi, pourvu que nul n'en sache rien. C'est un mal répandu que le désir. Il n'est d'homme que ce fléau ne tourmente, et l'on tient pour le plus vertueux celui qui agit avec le plus de précaution. » (p. 32).

¹⁴³ Selon l'auteur des *Remèdes*, cet ouvrage ne s'oppose pas à l'*Art d'aimer* et aux *Amours*, mais les complète (OVIDE, *Remèdes à l'amour*, cit., v. 3-40) : « Parce tuum uatem sceleris damnare, Cupido, / [...] / Nec te, blande puer, nec notras prodimus artes, / Nec noua praeteritum Musa retexit opus / [...] mouit Amor gemmatas aureus alas / Et mihi : « propositum perforce, dicit, opus. » (« Garde toi, Cupidon, de condamner ton poète [...]. Ni toi, enfant caressant, ni notre art n'est trahi par nous, et une nouvelle muse ne prend pas le contrepied de mon

Cette étude montre notamment que l'intérêt de Piccolomini pour la psychologie des amants est indissociable de son intérêt pour leur rhétorique. Leur *psyché* se laisse entrevoir sous le chatoiement d'un art oratoire qui n'a nullement pour fonction de dévoiler la nudité de l'âme : à travers le style direct et ses enjeux pratiques, émergent différentes strates de conscience des personnages. Par ailleurs, il apparaît que le réseau des sentences sur l'amour, qui à divers égards seraient de nature à contredire la logique du récit, crée autour de l'*Historia* le voisinage virtuel d'autres histoires possibles. L'écriture est ouverte aux suggestions variées et parfois inconciliables que lui offrent le monde et la littérature.

œuvre passée. [...] L'Amour doré agita ses ailes brillantes et me dit : « Mène à bonne fin le nouvel ouvrage que tu veux écrire. »).

C. Exemplarité et dimension métalittéraire

1. « Authenticité des faits » et exemplarité du récit

1.1. L'*Historia* comme relation de faits avérés

1.1.1. Un *topos* préfaciel — véridique, vraisemblable et extraordinaire

Dans le prologue et la conclusion, l'authenticité postulée des faits narrés semble un facteur du pouvoir de démonstration de la nouvelle :

Non tamen vt ipse flagitas fictor ero : nec poete vtemur tuba dum licet vera referre.

Quis enim tam nequam est : vt mentiri velit cum vero se potest tueri. [...] nec fingam quando tanta est copia veri. Quid enim est toto terrarum orbe amore communius [...]. Nec vetustis aut obliteratis vtar exemplis : sed nostri temporis ardentes faces exponam. Nec Troianos aut Babilonios sed nostre vrbis amores audies. Quamuis ex amantibus alter sub Artheo natus fuerit celo : forsitan et hinc sugere aliquid vtilitatis licebit.¹

Habes amoris exitum Mariane mi amantissime non ficti neque felicis. Quem qui legerint periculum ex aliis faciant : quod sibi ex vsu siet [...].²

C'est un *topos* rhétorique du genre nouvelle : les pétitions d'authenticité renforcent la portée démonstrative et pédagogique du récit et lui confèrent la force de l'exemple. Si on leur prête foi, la matière de l'*Historia* relèverait de l'avéré, et non pas de ce qui pourrait se passer en vertu de quelque probabilité ou de quelque nécessité, ce qui est le propre de la matière de

¹ « Cependant, je ne ferai pas, comme tu m'en presses, œuvre de fiction ; je n'embouche pas non plus la trompe poétique, puisqu'il m'est donné de rapporter des faits réels.

Qui, en effet, a l'esprit assez mal tourné pour mentir quand il peut se protéger du bouclier de la vérité ? [...] Dans une telle abondance de faits vrais, je n'aurai pas recours à la fiction : qu'y a-t-il en effet de plus répandu dans le monde entier que l'amour ? [...] Sans voir recours à des exemples anciens et oubliés, j'étalerai au grand jour les ardentes flammes de notre temps. Ni troyennes ni babyloniennes, les amours que tu entendras sont de notre cité, bien que l'un des amants soit né sous un ciel nordique. Peut-être ressortira-t-il de cette histoire quelque utilité. » (p. 5).

² « Voilà, mon très cher Mariano, la fin d'un amour véritable et malheureux. Que les lecteurs en fassent ainsi l'expérience par procuration, et en tirent profit. » (p. 66)

poésie³. Il est vain, écrit Piccolomini, de faire œuvre d'imagination lorsque une profusion de faits réels s'offre comme matière au récit. Cette dernière remarque, apparemment cursive, peut sembler infirmer l'idée aristotélicienne selon laquelle l'histoire est inférieure à la poésie car celle-ci est plus universelle et philosophique⁴ et accréditer la dimension didactique et exemplaire de l'Histoire.

Ainsi le récit, relation présumée — on devrait même dire *soi disant* relation — de faits advenus, se prévaut du privilège du réel : l'extraordinaire. Au début de la nouvelle, Piccolomini revendique cette prérogative lorsqu'il évoque la naissance simultanée d'un amour réciproque entre Euryale et Lucrèce :

*Quis nunc Tisbes et Pirami fabulam demiretur : inter quos noticiam primosque gradus vicina fecit. Et quia domos habuere contiguas tempore creuit amor. hi nunquam se prius viderant : nec fama cognouerant. Hic franco : illa etrusca fuit : nec lingue commercium intercessit : sed oculis tantum res acta est : cum alter alteri placuisset.*⁵

Prétention d'authenticité encore, congruente pour une relation de faits avérés, libre à ce titre de passer outre l'exigence de vraisemblance qui correspond traditionnellement à l'imaginaire du réalisme littéraire ? Dans le récit ovidien, l'élément fabuleux (la coloration en noir des mûres souillées du sang de Pyrame) détone sur la trame amoureuse et, tout en autorisant l'insertion du récit dans les *Métamorphoses*, confère à celui-ci son *serpentelement* singulier. Ce n'est pas le fabuleux que Piccolomini vise dans la fable ovidienne, mais le caractère prévisible de l'amour des jeunes voisins ; le rapprochement des deux récits souligne le caractère imprévisible de la passion, susceptible de surgir — aussi — de circonstances *a priori* inaptés à en stimuler la naissance. Au gré de cette vérité psychologique,

³ Nous nous référons à la distinction de l'histoire et de la poésie définie par Aristote dans la *Poétique* (chapitre 9).

⁴ *Ibid.*, IX : « C'est pourquoi la poésie est quelque chose de plus philosophique et qui a plus de valeur que l'histoire : la poésie exprime plutôt le général, l'histoire le particulier. »

⁵ « *Est-il quelqu'un dorénavant pour s'étonner de la fable de Pyrame et Thisbé*, qui doivent au seul voisinage de s'être connus et d'avoir fait les premiers pas, et à la proximité de leur maison d'avoir vu leur amour grandir avec le temps ? Mes héros, eux, ne s'étaient jamais vus auparavant, ni ne se connaissaient de réputation. Lui venait de Franconie, elle de Toscane ; ils n'avaient échangé aucun mot, mais par le seul jeu du regard, il advint qu'ils se plurent l'un à l'autre. » (p. 10)

l'extraordinaire, apanage du réel extralittéraire — et souligné comme tel —, migre vers le vraisemblable littéraire, critère de cohérence interne de la fiction.

En tant que corollaire de la suspension de l'incrédulité du lecteur, le présupposé de l'authenticité des faits rend possible une grande part de la littérature narrative : il n'est bien entendu pas l'apanage du seul genre nouvellistique. « La fiction [...] n'ignore pas tout à fait ce contrat de véridicité. Le premier roman grec s'ouvrait, on s'en souvient, sur l'affirmation, peut-être exacte, que cette histoire d'amour s'était effectivement passée à Syracuse. »⁶ Dès le *Novellino* s'impose néanmoins dans la littérature « italienne » une poétique « réaliste » qui mobilise personnages référentiels et cadres spatio-temporels (assez) bien définis à travers, notamment, la mention d'événements historiques, l'onomastique, la toponymie. Mais c'est surtout avec Boccace que la prétention d'authenticité se trouve mise en scène, que le statut aléthique de l'histoire racontée se trouve thématiqué, réfléchi et problématisé, au gré d'une écriture qui revient sur elle-même. Aussi peut-on considérer que la présence de ce *topos* dans le prologue de l'*Historia* a valeur d'hommage au *Décameron*. On remarquera aussi qu'il n'est pas accompagné de la spécification du canal par lequel l'histoire est arrivée à l'auteur : en revanche, la lettre à Kaspar Schlick fait référence à une garantie externe de l'authenticité du récit.

1.1.2. « *Historia* » : une question de genre ?

Qui cherche sous la plume de Piccolomini l'indication précise et univoque d'un genre littéraire auquel l'auteur souhaiterait rattacher sa nouvelle, ressort légèrement déçu. Le titre, qui fait se côtoyer le sujet du récit et une indication de genre, n'est pas l'œuvre de l'auteur : mais les éditeurs anciens et modernes de la nouvelle ne font que reprendre le terme *historia* par lequel Piccolomini désigne lui-même sa nouvelle dans les lettres à Kaspar Schlick et Mariano Sozzini⁷. Toutefois, cette indication auctoriale demeure relativement imprécise au

⁶ G. GENETTE, *Seuils*, cit., p. 209-210.

⁷ E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, cit., p. 3, p. 5-6.

sein des classifications quelque peu confuses et non homogènes des genres narratifs entre Moyen Age et Renaissance⁸.

La théorie médiévale des *genera narrationum* distinguait l'*historia* de l'*argumentum* et de la *fabula*, et la définissait comme un récit narratif « gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota »⁹. Même abstraction faite de la question des fins de l'écriture, l'emploi du terme *historia* par Piccolomini ne correspond pas exactement à ce premier type de *narratio in negotiis* : l'auteur prend ses distances par rapport à cette classification traditionnelle, puisqu'il vante au contraire, comme on l'a vu, le caractère récent des événements racontés, opposant sa nouvelle aux « uetustis aut obliteratis exemplis ». De la catégorie ancienne des *genera narrationum*, qui correspond à la *narratio aperta* du *De inventione* de Cicéron et à la *narratio delucida* de la *Rhétorique à Herennius* pseudo-cicéronienne, Piccolomini ne retient que le statut aléthique des faits narrés. S'il emploie le terme *historia* pour désigner un récit d'événements récents, on peut considérer qu'à défaut d'une forme latine de *novella*, pleine de la résonance de son sens étymologique, qui indique — *topos* du genre littéraire — la nouveauté des faits racontés¹⁰, *historia* vaut pour équivalent du terme vulgaire.

⁸ C. Villa (citée par L. BATTAGLIA RICCI, « Una novella per esempio. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento », in *Favole parabole istorie*, cit., p. 31- 53, p. 52 n. 34) estime notamment que « la distinction médiévale entre *fabula* et *historia* ne parvient pas à s'organiser en un système cohérent, car le Moyen Age tend à ne pas distinguer ce qui relève de la *fabula* ou de l'*historia* aussi nettement que nous le faisons, et a par conséquent des idées plus nuancées et moins précises sur la question. » (« [...] la distinzione medievale tra *fabula* e *historia* non si riesce ad organizzare in un sistema coerente perché il Medioevo non tende a distinguere con la nettezza a noi consueta quella che è *fabula* da quanto è *historia* e viceversa, e ha di conseguenza idee assai più sfumate e imprecise sul problema [...]. »)

⁹ C'est nous qui soulignons. Voir notamment M. PICONE, « L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione », in *La Novella italiana*, actes du colloque de Caprarola (19-24 septembre 1988), Rome, Salerno, 1989, p. 119-154, p. 120-121 (republié dans ID., *Boccaccio e la codificazione della novella*, cit., p. 11-25, p. 12-13) ; E. MALATO, « Favole parabole istorie », in *Favole parabole istorie*, cit., p. 17-29, p. 20.

¹⁰ E. Malato (« La nascita della novella italiana », in *La Novella italiana*, cit., p. 3-45, p. 25) écrit : « La novella infatti — di qui il nome, nel senso di fatto nuovo, nuovamente accaduto o conosciuto e degno di essere comunicato — si caratterizza e si motiva appunto per la « novità » del fatto narrato e in qualche modo l'« eccezionalità » del caso novellistico, che lo rende meritevole di narrazione [...]. » (« La nouvelle, en effet (d'où son nom, dans le sens de fait nouveau, nouvellement advenu ou connu et digne d'être transmis) se caractérise et est motivée par la 'nouveauté' du fait raconté et en un sens par le caractère 'exceptionnel' de l'événement novellistique, qui le rend digne d'être narré [...]. »)

Il importe de remarquer aussi que cet emploi du terme *historia* n'est pas davantage conforme aux usages d'(i)storia dans le *Décameron*. Dans son recueil, Boccace l'utilise rarement (une douzaine de fois seulement) : d'une part pour faire référence à un genre littéraire, d'autre part pour désigner un certain type de propos des personnages. La première acception semble plus ou moins cohérente avec la définition médiévale du récit historique mentionnée par M. Picone et E. Malato¹¹. Dans le second cas¹², le terme indique la relation orale d'événements récents dans le monde de la fiction, avec la particularité que « l'exposition de la séquence des faits [y] apparaît de première importance [...]. »¹³, comme par exemple lorsque, dans le contexte d'un jugement, Simona raconte les événements ayant précédé la mort de Pasquino (IV, 7). Le genre *historia* tel que le conçoit Piccolomini semble participer d'une migration vers le champ littéraire de cette seconde acception du terme vulgaire, relevant de l'extralittéraire et à ce titre étrangère à la tripartition rhétorique que l'on a évoquée.

Que dire de la première occurrence décameronienne du terme *istorie* (*Déc.* pr. 13), qui a fait couler des fleuves d'encre ? Si avec L. Battaglia Ricci, on estime que les termes juxtaposés dans le prologue « définissent, de différents points de vue, ces entités textuelles que [Boccace] désigne comme *novelle* : *favole*, ou textes élaborés sur le plan formel, produits de l'*inuentio* littéraire [...], *istorie*, ou récits d'événements réellement advenus, fragments de chronique noire ou rose [...] et précisément en tant que tels [...] offerts comme *parabole* [...] »¹⁴, alors, c'est de plein droit que l'on peut assimiler l'emploi d'*historia* chez Piccolomini à celui-ci : non pas genre à proprement parler, mais trait générique, caractère au gré duquel cette nouvelle peut être rapprochée d'autres textes.

Quant aux livres conclusifs de la *Généalogie des dieux païens*, consacrés à une défense de la poésie, ils excluent par vocation le récit historique du champ de questionnement,

¹¹ « sì come noi nelle antiche storie de' Cipriani abbiamo già letto » (« Ainsi que nous l'avons lu dans les histoires antiques de Chypre ») (V 1, 3), « io producerei le istorie in mezzo » (« je citerais des histoires au beau milieu ») (IV intr., 34), « Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai [...]. » (« Ensuite, on peut fort bien constater que ces nouvelles ne sont pas dites dans une église, où il ne faut parler qu'avec un esprit et un langage très décents, encore que dans les textes sacrés on trouve en quantité des récits de faits plus graves que ceux qu'ej'ai racontés [...]. ») (Concl. 7).

¹² « con parole molte la istoria narrò » (II, 7, 64), « ogni precedente istoria avendo raccontata » (IV, 7, 17).

¹³ E. MALATO, « Favole parabole istorie », cit., p. 20.

¹⁴ L. BATTAGLIA RICCI, « Una novella per esempio. », cit., p. 52-53.

ou bien ils le marginalisent. En effet, ce genre narratif est toutefois mobilisé pour définir la troisième espèce de *fabula* (XIV 9) :

Species vero tercia potius hystorie quam fabule similis est. Hac aliter et aliter usi poete celebres sunt. Nam heroici, quantumcunque videantur hystoriam scribere, [...] longe tamen aliud sub velamine sentiunt quam monstretur. Comici inputer honestiores, ut Plautus atque Terrentius, hac confabulandi specie etiam usi sunt, nil aliud preter quod lictera sonat intelligentes, volentes tamen arte sua diversorum hominum mores et verba describere [...]. Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse potuere vel possent.¹⁵

Le domaine poétique est un *continuum* aux extrémités duquel se trouvent deux pôles : *hystoria* et *fabula*. Dans ce passage non plus, l'*hystoria* ne correspond pas vraiment à la définition donnée par la tradition rhétorique : en traçant cette carte de la poésie, Boccace ne retient déjà qu'un seul trait de celle-là — l'authenticité, ou plutôt la semblance d'authenticité, des faits racontés.

A plusieurs lustres de l'expérience de l'*Historia de duobus amantibus*, le terme *historia* réapparaît sous la plume de Piccolomini, dans les *Commentaires*, au sujet de la *Déc.* III 3 : ici, il côtoie *fabula* et *fabella* — se situant dans un rapport d'inclusion avec le premier terme, d'exclusion avec le second. *Fabula*, qui sert à désigner la nouvelle de Boccace (« Bocaccii fabulam »), semble être employé comme un terme indéfini (« récit », « nouvelle ») ; *fabella* pourrait quant à lui faire référence à un type particulier de narration, puisqu'il est mis en balance avec *historia* :

[...] fabellam siue historia fuit [...].

Certes nous ne sommes pas ici dans un écrit spéculatif portant sur la poésie et on ne saurait attendre de ce chapitre des *Commentaires* un semblable souci d'analyse ; on constate toutefois que Piccolomini n'hérite pas de la carte poétique de la *Généalogie*, ou bien qu'il hérite d'une forme extrêmement rigidifiée de celle-ci. Au vrai, il semble s'inspirer plutôt de la classification binaire énoncée par Pétrarque dans les *Sen.* XVII 3-4. Lorsque, au début de ces

¹⁵ « La troisième sorte est plus proche de l'histoire que de la fable. Les poètes célèbres en ont usé différemment. Même s'ils semblent écrire l'histoire, les poètes épiques [...] signifient sous ce voile tout autre chose que ce qu'ils montrent. Les auteurs comiques moraux, tels Plaute et Térence, ont usé également de cette fabulation : ils ne donnent rien à comprendre que ce que dit la lettre, mais ils veulent par leur art décrire les mœurs et les propos des humains [...]. S'ils ces faits ne sont pas réels, ils ont pu ou auraient pu l'être, car ils sont ordinaires. »

mêmes années 1370 où Boccace continue d'écrire la *Généalogie*, le « Père de l'humanisme » traduit en latin l'histoire de Griselda, il écrit :

Quisquis ex me queret an hec vera sint, hoc an historiam scripserim an fabulam respondebo illud Crispi [...].¹⁶

Nescio an res ueras an fictas que iam non historie sed fabelle sunt [...]. [...] et dicam tibi quid de hac historia, quam fabulam dixisse malim, mihi contigerit.¹⁷

Pétrarque emploie *fabella* et *fabula* comme des synonymes, désignant un récit d'invention, par opposition à la relation de faits réels qu'est l'*historia*. L'unique critère discriminant est le statut aléthique des faits racontés, ou, vice versa, le champ opératoire de l'imagination en amont du récit.

On peut s'étonner du caractère quelque peu théorétique de cette classification binaire qui, tout en prétendant scruter l'amont du récit, ne semble pas tenir compte de la réalité de l'écriture narrative comme phénomène humain. Il nous semble probable que, pour Pétrarque comme pour Piccolomini, il ne s'agisse pas tant de poser réellement la question qu'ils semblent poser et laissent sans réponse — celle de la nature du matériau — que d'indiquer un type de récit bien particulier : un récit *en tension* entre la relation de faits advenus et le récit d'imagination, c'est-à-dire, précisément, ce troisième type de poésie que Boccace décrit dans la *GDG XIV 9* — description dont nous pensons, avec L. Battaglia Ricci¹⁸, qu'elle correspond point par point au travail de l'auteur du *Décaméron*. L'apparent caractère rudimentaire et superficiel de l'alternative pétrarquienne témoigne en réalité d'un intérêt non point pour la véritable authenticité des événements, mais pour le statut, caractérisé par l'ambiguïté, de ces faits vraisemblables. L'intérêt des deux auteurs s'adresse fondamentalement à la rhétorique du récit, et le péri-texte qui encadre le récit novellistique est investi comme lieu privilégié d'une réflexion sur l'essence et les moyens de la littérature narrative.

1.2. L'*Historia* comme anecdote

¹⁶ p. 68-69 : « A tous ceux qui me demanderont si ces faits sont authentiques, c'est-à-dire si j'ai écrit une histoire ou un conte, je répondrai par ce mot de Salluste [...]. »

¹⁷ p. 96-97 : « Je ne sais si ce sont des faits authentiques ou imaginaires ; ce n'est plus une histoire mais un petit conte [...]. [...] je te dirai ce qui m'est arrivé au sujet de cette histoire que je préférerais appeler 'conte' [...]. »

¹⁸ L. BATTAGLIA RICCI, « *Una novella per esempio.* », cit., p. 51.

Les pétitions d'authenticité réitérées en marge du récit trouvent des points d'ancrage solides dans le corps de la narration (surtout au début et à la fin, comme dans le *Décameron*). Selon ce modèle, l'*Historia de duobus amantibus* est caractérisée par un ancrage spatio-temporel bien précis, dont — on l'a vu — la proximité géographique et historique est objet de valorisation dans le prologue. Cet ancrage, dont nous étudierons les modalités textuelles, permet de rapprocher la nouvelle de l'anecdote.

1.2.1. L'embranchement sur l'Histoire

En ouverture du récit, le cadre spatio-temporel est établi par embrayage sur un événement politico-historique récent, retenu par la mémoire collective : à savoir, le séjour à Sienne, du 12 juillet 1432 au 25 avril 1433¹⁹, de la troupe impériale, en attente des conditions favorables au couronnement de l'empereur Sigismond par le pape Eugène IV. L'intrication de l'histoire avec l'Histoire européenne est censée accréditer l'authenticité de la première, contribuant à l'illusion référentielle.

En 2006, D. Pirovano a consacré un article (« Letteratura e storia », cit.) à la coprésence dans l'*Historia* de sources poétiques et de données historiques. Il considère dans la nouvelle sa dimension de chronique²⁰, dont il relève les éléments afin de les confirmer, les compléter, les enrichir à l'aide de véritables chroniques siennoises et autres documents historiques contemporains ou légèrement postérieurs aux événements de 1432-1433. D. Pirovano montre que la configuration du réseau spatial urbain dans la nouvelle est cohérent avec la topographie siennoise réelle ; que la première mission diplomatique d'Euryale trouve un modèle dans une mission romaine dont des écrits d'historiens font état ; que l'itinéraire de Rome en Bohême évoqué par Piccolomini correspond précisément à la route parcourue par la troupe impériale après le couronnement. La présence de ces références sporadiques à des

¹⁹ D. PIROVANO, « Letteratura e storia nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXIII, fasc. 604, 2006, p. 540-555 ; p. 545 et p. 554.

²⁰ Pirovano promeut la nouvelle au statut de source historique. En effet, lorsqu'il tente de situer dans la ville réelle le palais ayant servi de résidence impériale, il doit choisir entre plusieurs hypothèses avancées par différents historiens : le critère discriminant est alors la congruance avec les indications données par Piccolomini dans l'*Historia* (*Ibid.*, p. 547-548).

éléments historiques attestés hors-texte — c'est-à-dire dans les chroniques ou ouvrages d'historiographie — et présents dans la mémoire collective des contemporains de Piccolomini²¹, assure, conformément à une technique d'écriture établie par l'exemple décaméronien, des effets de réel, au même titre que la présence de personnages secondaires tout aussi réels — Eugène IV, Sigismond, et surtout Berto, que Pirovano identifie avec le chancelier de la République Berto di Antonio, et Caterina Petrucci, dame siennoise décédée peu après l'arrivée de l'empereur et dont le fils alors âgé de deux ans fut fait chevalier par Sigismond, comme l'indique Piccolomini et comme en témoigne le registre de la basilique San Domenico²².

Ajoutons par ailleurs, à côté des effets que créent ces références historiques qui n'ont d'autre fonction que dénoter le réel, à l'instar du baromètre de Flaubert et de la petite porte de Michelet, que l'embranchement sur les événements siennois de 1432-1433 motive la chaîne événementielle : l'Histoire prédétermine le récit, elle crée une ligne de prévisibilité en renouvelant le schéma traditionnel du *peregrinus amor*.

1.2.2. La mesure du biographisme

Dans les paragraphes qu'il consacre aux personnages référentiels — Sigismond, Eugène IV, Berto, et Caterina Petrucci —, Pirovano les désigne comme ceux dont « les noms

²¹ « [...] Enea Silvio Piccolomini [...] sapeva comunque di poter facilmente ottenere l'effetto di realtà, nella sua novella. Non gli mancava certo una circostanziata conoscenza della topografia di Siena e per di più non saranno stati pochi i racconti dei suoi concittadini su un evento così vistoso per la storia del Comune, indubbiamente uno dei fatti più appariscenti degli ultimi anni di storia locale, come dimostra del resto l'attenzione degli storici contemporanei, da Tommaso Fecini a Pietro de' Rossi a Sigismondo Tizio ; a questi racconti si saranno aggiunte le memorie proprio dell'amico Schlick, col quale Piccolomini fu in stretta collaborazione nella cancelleria imperiale di Federico III. » (*Ibid.*, p. 544 : « [...] Enea Silvio Piccolomini [...] savait en tout cas pouvoir facilement obtenir l'effet de réel dans sa nouvelle. Une connaissance circonstanciée de la topographie siennoise ne lui faisait certes pas défaut, et de plus, les récits de ses concitoyens devaient être nombreux sur un événement si important dans la vie de la cité — indubitablement l'un des faits les plus extraordinaires des dernières années de l'histoire locale, comme en témoigne l'attention des historiens contemporains, de Tommaso Fecini à Pietro de' Rossi à Sigismondo Tizio ; à ces récits se sont probablement ajoutés les souvenirs de l'ami Kaspar Schlick, avec qui Piccolomini collabora étroitement au sein de la chancellerie impériale de Frédéric III. »).

²² *Ibid.*, p. 552-553.

[ne sont] pas transformés »²³ : l'article est sous-tendu par l'idée que l'*Historia* tient du récit à *clef*²⁴ ; s'inscrivant dans une tradition critique qui remonte au XVIII^e siècle²⁵, D. Pirovano apporte de nouveaux éléments accréditant l'idée que le personnage d'Euryale est un double littéraire du chancelier impérial Kaspar Schlick : il souligne la mention de ce nom dans la liste des membres du cortège entré dans Sienne en juillet 1432, que donne la *Cronaca* de Tommaso Fecini²⁶ ; Pirovano signale aussi la présence du chancelier à une mission diplomatique à Rome (coïncidant dans la nouvelle avec le premier séjour d'Euryale dans la cité papale), attestée dans l'*Historia ab inclinatione Romani imperii ad annum 1440* de Flavio Biondo et dans les *Historiarum florentini populi libri septimi epitome* du Pogge, ainsi que

²³ « Gli unici nomi non trasformati, a parte quelli dell'imperatore Sigismondo e di papa Eugenio IV, sono Berto, un amico di Menelao, e Caterina Petrucci. » *Ibid.*, p. 552.

²⁴ « Se la marcata, vistosa ed esibita tecnica del riuso, in particolare dei classici latini, che caratterizza la scrittura dell'*Historia* non può sottrarre il lettore da un viaggio nella memoria letteraria, la presenza di personaggi storici (fra cui le ricerche sempre più puntuali finiscono per annoverare gli stessi protagonisti della novella) e le precisazioni spazio-temporali disseminate nella narrazione gli danno l'illusione della realtà e della storia vera, in cui si iscrive la « storia » di quei due amanti. » *Ibid.*, p. 555 : « Si la technique du remploi, prononcée, visible et exhibée, qui caractérise l'écriture de l'*Historia* plonge nécessairement le lecteur dans un voyage en mémoire littéraire, le présence de personnages historiques (au nombre desquelles des recherches toujours plus précises finissent par mettre jusqu'aux protagonistes de la nouvelle) et les indications spatio-temporelles disséminées dans la narration lui confèrent l'apparence du réel et de l'histoire vraie, au sein de laquelle s'inscrit l'"histoire" de ces deux amants. »

²⁵ Voir notamment S. F. HAHN, *Collectio monumentorum, veterum et recentium ineditorum*, Mayer, Brunsvigae, 1724-1726 ; G. VOIGT, *Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius der Zweite und sein Zeitalter*, Berlin, Reimer, 1856-1863 ; G. ZANNONI, « Per la Storia di due amanti di Enea Silvio Piccolomini », in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei : classe di scienze morali, storiche e filologiche*, VI, 1890, p. 116-127 ; L. DI FRANCIA, *Novellistica*, vol. I, cit. (où l'on lit, p. 311 : « E' ormai ammesso da tutti i critici, dopo la felice congettura del Hahn, confermata con nuovi argomenti dal Voigt, che il fatto esposto nella novella ha un fondamento storico, e che reali sono per lo meno i personaggi principali. Infatti non è difficile riconoscere in Eurialo il barone Schlick, che accompagnò veramente in Italia l'imperatore Sigismondo per l'incoronazione. » : « Tous les critiques admettent désormais, après l'heureuse conjecture de Hahn, que Voigt a confirmée par de nouveaux éléments, que le fait exposé dans la nouvelle a un fondement historique, et que les personnages principaux (au moins) furent réels. Il est facile, en effet, de reconnaître en Euryale le baron Schlick, qui accompagne vraiment l'empereur Sigismond en Italie pour son couronnement. ») ; A. FRUGONI, « E.S. Piccolomini e l'avventura senese di Gaspare Schlick », in *Rinascita*, IV, 1941, p. 229-249 (publié ensuite dans *ID.*, *Incontri nel Rinascimento*, Brescia, La Scuola, 1954, p. 25-42) ; Æ. S. PICCOLOMINI (PIUS II), N. VON WYLE, *The Tale of two Lovers Eurialus and Lucretia*, E. J. Morrall (éd.), Amsterdam, Rodopi, 1988, p. 21.

²⁶ D. PIROVANO, « Letteratura e storia », cit., p. 550-552.

dans une lettre de créance de Sigismond au pape Eugène IV²⁷ ; et encore l'attestation par les biographes de Schlick de son investiture, lors de la cérémonie de couronnement, au titre de chevalier, qui coïncide avec les aventures d'Euryale dans la nouvelle ; il remarque par ailleurs, en s'appuyant sur les travaux de Morrall, que les deux personnages ont le même âge en 1432 (trente-deux ans, un âge bien précis, mais qui ne semble pas investi d'une valeur symbolique particulière) ; enfin, par voie de conséquence, Pirovano voit dans l'évocation du mariage d'Euryale avec une femme de son rang, « belle, honnête et sage », une allusion transparente à l'épouse de Kaspar Schlick, Agnès von Oels²⁸.

Avant Hahn et les critiques du XIX^e et du XX^e siècle, la lettre à Kaspar Schlick peut sembler suggérer une telle identification d'Euryale au chancelier. La lettre que Piccolomini adresse à cet ami et protecteur ce même 3 juillet 1444, finit ainsi :

Scripsique duorum amancium casus nec finxi. Res acta Senis est : dum Sigismundus imperator illic degeret : tu etiam aderas : et si verum his auribus hausit operam amori dedisti. Ciuitas veneris est. Aiunt qui te norant : vehementer quod arseris : quodque nemo te gallior fuit. Nihil ibi amatorie gestum te inscio putant. Ideo historiam hanc vt legas precor et an vera scripserim videas : nec reminisci te pudeat si quid huiusmodi nonnunquam euenit tibi : homo enim fueras.²⁹

Quelques mois avant la descente de Sigismond en Italie, Piccolomini s'était rendu au Concile de Bâle pour y défendre les intérêts de l'évêque de Fermo, le cardinal Domenico Capranica, dont il demeura le secrétaire jusqu'au printemps 1434³⁰. Il n'avait donc pas été le témoin direct des événements siennois : c'est pour ce motif qu'il demande à Schlick de juger de la vérité historique de l'*Historia. In litteram*, ce paragraphe insinuerait-il que le chancelier n'est pas appelé en tant que témoin, mais bien en tant que principal protagoniste de l'histoire d'amour ? Comme nous l'avons dit en introduction, nous ne pensons pas que ce soit tout à fait

²⁷ *Ibid.*, p. 553-554.

²⁸ *Ibid.*, p. 555.

²⁹ « J'ai donc écrit l'aventure de deux amants, sans rien inventer. L'action se passe à Sienne, à l'époque où l'Empereur Sigismond y séjournait ; tu t'y trouvais toi aussi, et si mes oreilles ont recueilli le vrai, tu t'es consacré à l'amour. Sienne est la ville de Vénus. D'après ceux qui te connaissent, tu as brûlé de transports ardents, et personne ne fut plus 'coq' que toi. Selon eux, il n'y eut à Sienne aucune intrigue amoureuse nouée à ton insu. C'est pourquoi je te demande de lire cette histoire, et de voir si j'ai écrit la vérité. Que tes souvenirs ne te fassent pas rougir si pareille aventure t'arriva un jour, car tu as été homme. » (p. 3).

³⁰ *Ibid.*, p. 543-544.

le cas. Il s'agit plutôt d'inscrire la nouvelle sous le patronage de Kaspar Schlick, qui partage avec le commanditaire le privilège d'être l'inspirateur du récit. A travers ce qui nous semble être plutôt une invitation à se projeter dans le récit, c'est la dimension universelle de la fiction, la force du vraisemblable, qui sont mises en lumière au profit spécial mais non exclusif du chancelier. Celui-ci incarne le lecteur par excellence susceptible de s'identifier au personnage principal : par excellence, Schlick est le lecteur invité à mettre sa propre expérience de 1432-1433 en regard de la fiction.

L'article de Pirovano va au delà de ce que promet son introduction : l'embranchement de l'histoire sur l'Histoire génère sur le plan poétique des effets de réel caractéristiques du réalisme, mais sur le plan de l'histoire de l'écriture, il semble confirmer l'existence d'un noyau biographique en amont de la mise en intrigue. Cette donnée est relayée par la tradition manuscrite, presque tous les manuscrits et éditions anciennes de l'*Historia* lui adjoignant la lettre à Schlick ; une partie de cette tradition a même accentué le biographisme et l'historicité du récit, en identifiant explicitement le personnage d'Euryale au chancelier³¹. La lettre à Schlick, que les éditeurs modernes joignent pareillement à celle adressée à Sozzini, contribue à définir le champ opératoire de l'invention dans la genèse de l'*Historia*.

Par l'existence d'un noyau minimal de biographisme à son amont, l'*Historia* se rapproche d'une branche de la littérature biographique que les humanistes de la première

³¹ *Ibid.*, p. 541 n. 7 et p. 542, que nous citons : « [...] di questa identificazione si trova un'esplicita dichiarazione in alcuni manoscritti quattrocenteschi di ambito germanico dell'*Historia* : per esempio nel ms. 3328 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, alla fine del testo compare l'annotazione 'Explicit historia ipsi Caspari Slik euenta et obsui honorem et preces quamuis mutatis edicta nominibus Videte quomodo caute ambulet' ; e una simile nota si trova anche nel ms. Codex Latinus Monacensis, 70, della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, e ancora nel ms. Poet. et Philol. Fol. 35 della Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda. » La note 10 précise en outre que « Tra l'altro in Inghilterra l'identificazione è esplicita sin dal titolo di alcune edd., come ad es. : *The history of the amours of Count Schlick, Chancellor to the Emperor Sigismund, and a Young Lady of Quality of Siena*, London, James Woodward, 1708. » (« On trouve une déclaration explicite de cette assimilation dans certains manuscrits de l'aire germanique du XV^e siècle : par exemple, dans le ms. 3328 de la Österreichische Nationalbibliothek de Vienne apparaît à la fin du texte la l'annotation suivante : 'Explicit historia ipsi Caspari Slik euenta et obsui honorem et preces quamuis mutatis edicta nominibus Videte quomodo caute ambulet' ; et on trouve une note similaire dans le ms. Codex Latinus Monacensis, 70, de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, et également dans le ms. Poet. et Philol. Fol. 35 de la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart. »)

moitié du XV^e siècle remettent à l'honneur : l'anecdote historique³². La nouvelle partage sa prétention à l'authenticité et sa nature de narration d'un petit événement situé en marge de l'Histoire officielle : la tradition a estimé que l'*Historia* prétend dévoiler — mais en déguisant les noms — les amours secrètes d'une importante figure politique telle que Schlick. Elle évoque aussi, comme incidemment, le tempérament de l'empereur Sigismond comme homme privé — amateur de femmes³³, et se montrant d'une affabilité familière avec ses dignitaires³⁴. Ainsi, on retrouve chez l'auteur de l'*Historia* cet intérêt pour les paroles et les actes apparemment insignifiants des grands hommes, dans lesquels se révèlent leur personnalité intime — intérêt qui a inspiré au Pogge son recueil, perdu, des plus fameux actes, paroles et traits d'esprit de ce même Sigismond³⁵. Selon T. Klaniczay, le chef-d'œuvre de ce genre est le *De dictis et factis Alphonsi regis* (1455) ; un peu comme Panormita relatera des éléments apparemment insignifiants, tels que des habitudes privées du roi de Naples, afin que « ressort[e] la figure vivante et convaincante »³⁶ du Magnanime, Piccolomini trace, à travers les quelques scènes où apparaît Sigismond, un portrait vivant de l'empereur³⁷.

³² T. KLANICZAY, « Le culte humaniste des grands personnages », in *L'Époque de la Renaissance*, vol. I, cit., p. 531-545.

³³ « Erat Sigismundus licet grandeus in libidinem pronus : matronarum alloquiis ad modum oblectabatur et femineis blandimentis gaudebat. Nec suavius illi quicquam fuit illustrium aspectu mulierum. Vt ergo has vidit desiliens equo : inter manus earum exceptus est : et ad comites versus : Similes ne vnquam his feminas vidistis. Ego dubius sum an facies humane sint. angelici vultus sunt : celestes certe. Ille oculos humi deiicientes vt vericundiores fiant : sic pulciores redduntur. » (« Bien que d'un âge avancé, Sigismond était enclin au plaisir : seule la compagnie des dames le comblait de satisfaction et il se délectait de leur charme. Rien ne lui fut plus agréable que la vue de ces illustres femmes. Aussitôt qu'il les vit, il sauta de cheval, et elles le prirent dans leurs bras ; alors, se tournant vers ses compagnons, il dit : « Vîtes-vous jamais femmes aussi belles ? Pour moi, je ne suis pas sûr que ce sont là des figures humaines, mais bien plutôt des visages angéliques, célestes assurément. » Baissant les yeux vers le sol, elles deviennent d'autant plus charmantes qu'elles rougissent légèrement. » p. 6-7.)

³⁴ Voir par exemple la scène où l'empereur, passant sous les fenêtres de Lucrece, taquine Euryale à cause d'un possible amour avec Lucrece — anticipant involontairement la suite des événements (p. 12).

³⁵ T. KLANICZAY, « Le culte humaniste des grands personnages », cit., p. 536.

³⁶ *Ibid.*, p. 537.

³⁷ L'intérêt de Piccolomini pour les anecdotes concernant les souverains est confirmée dans la seconde moitié des années 1450 : durant son séjour à la cour de Naples, l'ambassadeur de Sienne rédige un commentaire sur le *De dictis et factis Alphonsi regis* du Panormita (voir F. TATEO, « Le storie parallele di Enea Silvio Piccolomini », in ID., *I Miti della storiografia umanistica*, cit., p. 121-135).

A travers le personnage de Nisus, ami intime prompt à favoriser les amours d'Euryale, on peut considérer que Piccolomini met encore en scène l'amitié et les mœurs privées des proches de Sigismond. Dans sa dimension d'anecdote, l'*Historia* ne révèle pas le dessous de la politique impériale : son champ d'investigation est essentiellement celui de la vie privée et intime. La tradition manuscrite a mis au premier plan la propension de la nouvelle à flatter la curiosité des lecteurs pour l'intimité des personnages politiques, la dimension exemplaire et la portée universelle de la nouvelle trouvant leur contrepoint et leur pendant dans la singularité de la chronique privée. Car en effet, les pétitions d'authenticité et l'ancrage historique de la nouvelle établissent un double régime de l'utilité cognitive : sur eux repose la singularité des faits (avérés dans des circonstances bien précises qui ne peuvent pas se répéter en vertu de la nature non-circulaire du temps) et leur possible universalité (des faits semblables peuvent se reproduire, dans d'autres circonstances et avec d'autres acteurs, en vertu à la fois du caractère linéaire du temps et d'une certaine nature de l'homme).

2. « Authenticité » et littérature

On peut se demander quel sens ont ces prétentions d'authenticité dans le contexte des — oh combien nombreuses — réminiscences littéraires à l'origine de l'*Historia de duobus amantibus*. Les réminiscences, citations, références littéraires témoignent, dans le corps du récit, d'un rapport d'émulation avec les Anciens se jouant sur le terrain de la réécriture et de la *varietas*. Les lecteurs (le savant Sozzini en premier) sont appelés à reconnaître des schèmes et des modèles littéraires — autant de paradigmes que l'*Historia* suit ou dont elle s'éloigne, et dont la connaissance multiplie les perspectives ouvertes par la nouvelle. Comment cette poétique s'articule-t-elle avec les affirmations des marges épistolaires quant à l'authenticité des faits racontés ? La clef est selon nous la dimension métalittéraire de la nouvelle.

L'auteur prétend raconter des amours siennoises bien réelles (peut-être celles de Kaspar Schlick), à travers le prisme virgilien, c'est-à-dire *arracher au présent son secret intemporel*, pour utiliser les mots de J. de Romilly³⁸. Tout en présentant sa nouvelle comme une sorte de roman sentimental à clef, Piccolomini invite ses lecteurs à constater que le présent et le réel, s'ils présentent des différences avec la fiction antique, concordent néanmoins avec ses grandes lignes. La poésie antique recèle une vérité : c'est une profession

³⁸ J. DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, cit., p. 167.

de foi qu'Enea exprime dans plusieurs lettres s'inscrivant dans le cadre de la défense humaniste de la poésie latine³⁹. En ce qui concerne *Enéide* IV, cette vérité n'est pas d'ordre historique, comme Boccace l'avait montré en son temps ; et elle ne se situe pas davantage sur le plan de l'allégorie (ce qui confirme aussi en grande partie la lecture de Boccace dans la *Généalogie des Dieux païens*⁴⁰). L'actualité de la poésie antique tient ici à la connaissance de la psychologie et des comportements humains dont elle est porteuse.

Jouant avec les codes de la pétition d'authenticité et de l'embrayage sur l'Histoire, Piccolomini affirme par antiphrase la valeur cognitive, et peut-être l'utilité pratique, du récit fondé sur la recomposition du réel et sur sa stylisation à travers le filtre de la littérature. Dans le prologue, il feint de prendre ombrage du vraisemblable, mais les réminiscences littéraires témoignent de ce que la vraisemblance garantit, en amont et en aval du récit, l'ouverture de la nouvelle sur le réel à travers sa dimension paradigmatique postulée et sa dimension didactique.

3. Les limites de la portée pratique

C'est en tant que « lieu » où se rassemblent et interfèrent diverses représentations littéraires de l'amour, que la *res ficta* peut prétendre à une possible vérité, et à une possible influence sur les comportements des lecteurs invités à vivre l'aventure par procuration. Dans deux récits brefs, Piccolomini illustre la portée pédagogique des nouvelles de Boccace. Le premier appartient au livre IV des *Commentarii* et est inspiré de la *Déc.* III 3 (voir *supra*). Quant au second, il s'agit d'une lettre de 1443, soit un an avant la rédaction de l'*Historia*.

Le 20 septembre, Enea Silvio écrit à son père au sujet d'un fils qu'il a eu lors d'un séjour à Strasbourg, pour lui demander de prendre soin de l'enfant comme d'un petit-fils. L'évocation de la nuit d'amour où le garçon a été conçu fait l'objet d'un bref récit dans lequel apparaît une référence au *Décameron* :

uicit cupido, incalui, mulierem arsi multisque blandimentis adorsus sum. sed ut asperis cautibus unda repellitur freti, sic uerba hec mea contempsit triduoque suspendit. [...] instabat

³⁹ Voir notamment le *De educatione liberorum*, écrit de pédagogie adressé à Ladislas de Hongrie en 1450.

⁴⁰ Pour démontrer aux détracteurs de la poésie que les fables antiques ne sont pas ineptes, Boccace prend précisément l'exemple du chant IV, dont il fait un commentaire qui n'est pas une véritablement une allégorie (*Généalogie des dieux païens* XIV, xiii).

nox sequentique die recessura mulier erat. timeo, ne abeat preda. rogo, in noctem ne ostio camere pessulum obdat. dico me intempesta nocte uenturum. negat nec spem ullam facit. insto. semper idem responsum est. itur dormitum. mecum ego : « quid scio, an illa ut iussi fecerit. » recordor Zime Florentini. forsitan illius amicam hec imitabitur. « temptandum est » inquam. postquam silentium undique sentio, thalamum mulieris accedo. clausum ostium est, sed non firmatum. aperio, ingredior, muliere potior.⁴¹

« Zima le Florentin » est le personnage principal de la *Déc.* III 5. Il courtise une femme mariée, mais se heurte à son silence. Aussi résolut-il de parler à la place de la dame, en indiquant, comme il souhaiterait qu'elle le fît, le moyen de la rejoindre et le signal du moment propice. Après quelques hésitations, la femme suit à la lettre les indications de Zima. Cette nouvelle permet à Piccolomini personnage de ce bref récit autobiographique d'imaginer le scénario de la conquête amoureuse, et lui procure l'audace nécessaire pour réaliser cette entreprise galante.

Les deux brefs récits témoignent de l'intérêt particulier de Piccolomini pour les nouvelles « comiques » d'adultère du *Décaméron*⁴² ; ils montrent aussi qu'Enea les considère porteuses d'enseignements pratiques, car nourries de la connaissance du monde humain. Cet enseignement d'ordre psychologique concerne précisément la ruse, et la duplicité féminine, qu'elle soit habileté (ou coquetterie, ou jeu galant) dans la lettre à Silvio Piccolomini, ou encore rouerie dans les *Commentarii*. Lorsqu'il se trouve dans la position du séducteur puis

⁴¹ *Enee Silvii Piccolominei Epistolarium seculare*, cit., p. 178 [189], traduction de S. Stolf : « Le désir [Cupidon] eut le dessus, je m'enflammai, je brûlai pour cette femme, et l'assaillis de mille flatteries. Mais de même que les âpres écueils du détroit de Sicile repoussent les vagues, de même elle méprisa mes discours et hésita pendant trois jours. [...] La nuit allait tomber et la femme partirait le jour suivant. Je crains que la proie n'échappe. Je demande que la porte de sa chambre ne soit pas verrouillée. Je dis que je viendrai au milieu de la nuit. Elle refuse et ne me laisse rien espérer. J'insiste. Toujours la même réponse. On va dormir. Je me dis : 'Est-ce que je sais si elle fera comme je le lui ai demandé.' Je me rappelle de Zima le Florentin. Peut-être imitera-t-elle l'amante de celui-ci. 'Il faut tenter', me dis-je. Quand je m'aperçus que tout était silencieux, je me dirige vers sa chambre. La porte est fermée, mais sans verrou. J'ouvre, j'entre, je possède la femme. »

⁴² On retrouve d'ailleurs dans l'*Historia* un motif de la *Déc.* III 5 : Euryale prête un cheval au mari de sa maîtresse, comme Messer Francesco Vergellesi emprunte le palefroi de Zima. L'intérêt de Piccolomini pour la nouvelle comique (ici, précisément, pour le *motto*) est également documenté dans la *Chrysis* par une réminiscence de *Déc.* VI, 4 : le cuisinier Antrax dit (v. 369-371) : « Sed huius quid si crus alterum uoro gruis ? / Facile hoc genus auis dicam monopodum, / que semper in pratis uno consistit pede. » (« Et si je mange une cuisse de cette grue ? / Je dirai bien que cet oiseau est monopède, / Car, dans les prés, il se tient toujours sur un pied. » E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, cit., p. 27).

dans celle de la dupe, la lecture de Boccace fournit au personnage principal une connaissance exacte de la psychologie féminine, qui lui permet de s'affirmer avec à-propos dans deux situations de confrontation avec l'autre sexe, en déjouant le piège des apparences.

La revendication préfacielle d'une utilité pratique de l'*Historia* est tout à fait cohérente avec ces deux récits (l'un légèrement antérieur, l'autre bien postérieur). Néanmoins, concernant l'*utilitas* de la fiction, le prologue présente un paradoxe, à savoir : si par son caractère pédagogique, la nouvelle est destinée aux jeunes gens en premier lieu, ceux-ci ne sont pas aptes à en accueillir la leçon :

Iuuenes animos res ita delectat et tenera corda deposcit. Senes autem tam ydonei sunt amoris auditores quam prudentie iuuenes.⁴³

Le thème d'une partielle et double inadéquation du récit à ses lecteurs privilégiés, met en question sa faculté à exercer une influence sur leurs comportements, la réception étant fondamentalement toujours tributaire de ses circonstances et de la disposition d'esprit des lecteurs. Cette idée est illustrée dans la nouvelle proprement dite, au gré d'une mise en abyme entre le niveau du discours enchâssant et celui du récit enchâssé.

En effet, l'*Historia* se présente aussi comme une fable sur l'incrédulité à l'égard de la profondeur de la poésie des Anciens. On a vu avec P. Galand-Hallyn le traitement des *topoi* de la littérature sur l'amour dans l'*Historia* : leur vérité, d'abord méconnue par les amants, se révèle ensuite dans les faits. Plusieurs récits antiques dont l'issue funeste serait de nature à mettre les amants en garde, sont soumis à un traitement globalement similaire : d'abord instrumentalisés à des fins rhétoriques et érotiques (pour séduire), ces récits sont revivifiés par la dimension tragique de l'*Historia*.

En effet, dans les monologues et les dialogues, Lucrèce et Euryale mobilisent des récits antiques dans leur dimension exemplaire : dans leurs discours, ceux-ci tiennent lieu d'arguments. Ils visent généralement la persuasion du personnage même qui les prononce, ou de son interlocuteur. Ainsi la fonction conative est-elle dominante, par exemple, lorsqu'Euryale, afin de s'assurer l'aide de Pandalo, évoque l'exemple d'Eppia, « épouse d'un sénateur romain [qui] suivit un vulgaire gladiateur jusqu'[...] aux enceintes mal famées de

⁴³ « C'est un sujet qui réjouit les âmes jeunes, et qui réclame des cœurs tendres. La vieillesse est aussi apte à écouter le langage de l'amour que la jeunesse celui de la sagesse. » (p. 4)

Lagus » (p. 53), ou lorsque Lucrèce se rappelle à elle-même que Pâris n'a pas enlevé Hélène sans son consentement :

[...] multe hoc fecerunt alie. Rapi voluit Helena non inuitam asportavit Paris. Quid Adrianam referam vel Medeam. Nemo errantem arguit qui cum multis errat.⁴⁴

Cet exemple montre également que le patrimoine littéraire mobilisé est par ailleurs source de connaissances contradictoires. A cet égard, le premier échange épistolaire des amants est significatif. Dans la troisième lettre qu'elle adresse à Euryale, Lucrèce évoque les exemples antiques de femmes abandonnées par un amant étranger (Médée, Ariane, Didon, Phyllis de Rhodope) ou souffrant en vain de l'indifférence de l'homme aimé (Sappho), comme autant de raisons de ne pas répondre aux avances du jeune homme (p. 24-25) :

Monent me multarum exempla que per peregrinos amantes deserte sunt ne tuum amorem sequar. Iason Medeam decepit cuius auxilio vigilem interemit draconem et vellus aureum asportavit. Tradendus erat Theseus in escam Minothauro : sed Ariane consilio fretus euasit. Illam tamen desertam apud insulam deseruit. Quid Dido infelix que profugum recepit Eneam : num illi peregrinus amor interitum dedit. Scio quantum periculi sit amorem extraneum admittere : nec me tantis obiiciam discriminibus.⁴⁵

Dans sa réponse (p. 26-27), Euryale décline les exemples *a contrario* d'hommes abandonnés par leurs amantes (Troïlos, Déiphobos, les amants de Circé), puis d'hommes ayant délaissé leur patrie au profit de leur maîtresse (Marc Antoine, les Achéens). Il enchaîne :

⁴⁴ « Et puis, beaucoup d'autres femmes ont agi ainsi. Hélène se laissa enlever, Pâris ne l'emmena pas contre son gré. Pourquoi donc évoquer Ariane ou Médée ? Personne n'accuse un pécheur qui pêche avec tant d'autres. » (p. 11).

⁴⁵ « Les nombreux exemples de femmes abandonnées par leur amant sont autant de mises en garde pour ne pas répondre à ton amour. Jason trompa Médée qui l'avait aidé à tuer le vigilant dragon et à emporter la toison d'or. Thésée était sur le point d'être livré en pâture au Minotaure, mais il parvint à s'enfuir, avec l'aide d'Ariane qu'il abandonna cependant, seule, sur son île. Et la malheureuse Didon qui recueillit Enée en fuite ? Son amour pour un étranger lui a-t-il apporté autre chose que la mort ? Je sais combien il est dangereux d'aimer un étranger, je n'encourrai pas tant de risque. » (p. 24).

Quin potius alia sumamus exempla. Qualis amor Anthonii Cleopatreque fuit et aliorum quos epistole breuitas referri non sinit Si tu Ouidium legisti inuenistique post Troiam dirutam Achiuorum plurimos dum remeant peregrinis retentos amoribus nunquam in patriam reuertisse. [...] hec te rogo mi Lucrecia cogites : non illa que nostro sint amoru aduersa et que pauci fecerunt.⁴⁶

La juxtaposition des séries met en lumière le caractère « aléatoire et sophistique de l'argumentation par l'exemple »⁴⁷, la mobilisation des *exempla* étant toujours fonction des fins pragmatiques de la parole : dans le cas d'Euryale, il s'agit de circonvenir Lucrece — quant aux fins que poursuit cette dernière, certainement plus ambiguës, il n'y a peut-être pas lieu de trop se focaliser sur leur nature incertaine, dans la mesure où Piccolomini s'intéresse moins dans ce passage à la psychologie des personnages qu'au jeu de la rhétorique amoureuse.

L'argumentation d'Euryale dévoile en outre les mécanismes de cette rhétorique, dont on peut estimer qu'ils deviennent momentanément objet du discours. Dans un premier temps, la valeur de l'exemple est radicalement niée, Euryale contestant la validité du processus inductif qui concède de remonter de données particulières à des propositions générales :

Sed iniquum est ex paucarum consuetudine totum vulgus censere.⁴⁸

Puis il encourage Lucrece à considérer des exemples contraires à ceux qu'elle a évoqués :

Quin potius alia sumamus exempla.⁴⁹

L'usage délibératif des *exempla* que Lucrece fait — ou feint de faire — dans sa lettre, est mis en défaut par la réponse d'Euryale. Si dans les monologues et dans la lettre de Lucrece précédemment mentionnée, les récits exemplaires pouvaient sembler s'adresser à l'intellect,

⁴⁶ « Pourquoi ne pas prendre plutôt les exemples du contraire ? Comme l'amour d'Antoine et Cléopâtre, ou autres nombreux exemples que le brièveté requise dans une lettre m'interdit d'énumérer. Si tu as lu Ovide, tu as vu qu'après la chute de Troie de nombreux Achéens, retenus par des amours étrangères sur le chemin du retour, ne revinrent jamais dans leur patrie. [...] Je te demande donc, ma Lucrece, d'avoir en tête ces exemples, et non ceux qui sont contraires à notre amour [...]. » (p. 26-27).

⁴⁷ P. GALAND-HALLYN, « Rhétorique du bien et du mal », cit., p. 52.

⁴⁸ « Mais il est injuste de juger de l'ensemble d'après le comportement d'un petit nombre. » (p. 26).

⁴⁹ « Pourquoi ne pas prendre plutôt les exemples du contraire ? » (p. 26).

aux facultés d'analyse et de raisonnement, à l'instar de preuves, la remarque d'Euryale éclaire le fait qu'en réalité, ils relèvent d'une rhétorique du *mouere* : appelés à agir plutôt sur les sentiments et les émotions, ils servent davantage à persuader qu'à convaincre. La participation affective au récit agit comme un aiguillon psychologique : à ce titre, les *exempla* bien choisis, qui présentent des schémas d'action stimulants, sont susceptibles d'accroître l'audace et l'ardeur de celui qui les considère mentalement.

Ainsi, les personnages n'ignorent rien — leur discours l'atteste — des récits exemplaires antiques qu'ils renouvellent pour leur malheur (en premier lieu, *Enéide* IV). On peut considérer d'une part qu'il s'agit d'un constat quelque peu désabusé sur la psychologie humaine, et d'autre part, que la nouvelle comporte à ce titre un avertissement destiné aux lecteurs qui, comme Euryale, et surtout comme Lucrèce, ne tirent pas profit de leurs lectures.

Le bref récit des *Commentaires* de Pie II et l'*Historia de duobus amantibus* montrent la nouvelle liée au thème de l'authenticité des faits racontés ou de leur caractère fictionnel : la référence est au modèle pétrarquien des *Sen.* XVII 3-4, et à la discussion qui en découle sur la poétique de la nouvelle. Les pétitions d'authenticité, l'ancrage historique, s'inscrivent tout à fait dans l'esthétique réaliste de la tradition antérieure du genre. Tout aussi conforme à celle-ci est le thème préfaciel (et conclusif) de la vertu pédagogique de la nouvelle, d'où émergent des enseignements utiles dans la vie réelle. En revanche, il est particulièrement remarquable que le récit proprement dit donne une peinture nuancée de cette utilité.

En effet, le récit est véritablement investi de problématiques métalittéraires : Piccolomini y interroge la nature et la mesure de l'efficacité didactique des récits de fiction, rattachant le thème, pensons-nous, à la polémique concernant la poésie des auteurs païens. Dans l'*Historia*, les faits montrent la profondeur des fictions antiques (en premier lieu celle des modèles tragiques latins). Parallèlement, l'auteur considère la valeur exemplaire des récits de façon nuancée et avec lucidité (à travers les paroles d'Euryale notamment) : leur caractère exemplaire est de nature rhétorique, car du vaste patrimoine littéraire on peut tirer les enseignements les plus variés, et parce que la réception dépend de la disposition momentanée du lecteur — on a déjà rencontré cette idée dans le *Décameron* (Conclusion de l'Auteur) et dans la *Généalogie des dieux païens*.

On voit que le récit relativise la portée didactique revendiquée dans le prologue. Nous pensons qu'il ne faut pas pour autant minimiser l'intention pédagogique de l'auteur — *a fortiori* si l'on pense que l'autre volet de la dimension exemplaire (transmettre des

connaissances valables sur le monde extralittéraire), bien loin d'être fragilisé par le récit, est réaffirmé. De tout cela, on peut certainement déduire que le mélange des modèles — et à travers eux des genres, des perspectives, des points de vue — correspond à la recherche d'une vérité de la peinture sur l'amour, cueillie et stylisée au gré d'un nomadisme littéraire de bon aloi.

On voit aussi que Piccolomini investit le genre (récit proprement dit et marges) d'une dimension métadiscursive et métalittéraire : cet aspect, qui regarde la mise en intrigue autant que l'aval du texte (sa lecture), s'inscrit dans une tradition poétique qu'elle renouvelle et dont le *Décameron* constitue un moment fondamental.

PARTIE 4

VERS UNE DILUTION DE LA VISEE EDUCATIVE ?

Cette quatrième partie réunit nos études de trois nouvelles que rassemble l'hypothèse d'un émoussement de la visée éducative dans les nouvelles savantes du XV^e siècle. Dans deux nouvelles, la tension pédagogique est effectivement moins incisive que dans les récits que nous avons considérés dans les parties 2 et 3 : la *Ginevra* de Laurent de Médicis et la nouvelle méconnue du marchand Francesco Tedaldi témoignent de conceptions du genre nouvelle et de la mission du nouvelliste singulières au sein de notre *corpus*.

Formant les deux volets du chapitre VII, consacré aux récits d'aventures, nos études de la nouvelle de Bartolomeo Facio (qui s'appuie largement sur les travaux de ses éditrices scientifiques) et de la *Ginevra* font émerger un contraste saisissant entre deux manifestations radicalement différentes du sous-genre nouvelle d'aventures.

Chapitre VII

La nouvelle d'aventures

Ce chapitre réunit deux nouvelles datant de la seconde moitié du siècle : la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* de Bartolomeo Facio et, contemporaine ou postérieure, la *Ginevra* de Laurent le Magnifique. Par leur structure que marque la présence active de la Fortune, ces récits se prêtent particulièrement à être appréhendés comme des nouvelles d'aventure. Le *Décameron* illustre par plusieurs exemples la propension du thème aventureux à se manifester dans un mode narratif focalisé sur le monde extérieur, la succession hasardeuse des faits suscitant l'émerveillement : cette tendance que M. Baratto a nommée *racconto* est dirigée par une fascination pour l'exubérance de la Fortune¹.

Cette observation très générale pourrait laisser penser que, toute absorbée dans cette contemplation du cosmos dont les lois pèsent sur les personnages, la nouvelle d'aventures, définie par ses péripéties irrépétibles, est prédisposée à ne dispenser que des enseignements pratiques généraux (à savoir : le caractère imprévisible de la Fortune, impliquant la nécessité de la prudence et de la force vitale²), et que dans le cadre d'une semblable dilution de la dimension éducative, la visée exemplaire se trouverait bien émoussée ou serait tout à fait absente de ce genre de récit. Les deux études de ce chapitre montrent que la réalité est plus

¹ M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 93-124. Nous citons la p. 93 et traduisons : « [...] con esso [= il racconto], indichiamo un narrato risolto senza residui in un puro fluire di vicende, di fatti. È un tipo di narrazione che accoglie il mondo esterno nella sua eventualità : nelle possibilità che contiene di un sorgere continuo di eventi, spesso imprevisti. Non contano tanto le figure umane, i personaggi, quanto i fatti cui essi sono soggetti, e il susseguirsi di questi secondo un ritmo che è insieme di sorpresa e di casualità. [...] è il segno evidente di una curiosa adesione al reale [...]. » (« [...] par ce terme, nous indiquons un récit se résolvant sans résidu dans un pur flux d'événements, de faits. C'est un type de narration qui accueille le monde extérieur dans son caractère hasardeux : dans les possibilités qu'il contient de voir naître des événements à tout moment, souvent à l'improviste. Les figures humaines, les personnages, comptent moins que les faits auxquels ils sont soumis, et que la succession de ceux-ci, suivant un rythme de hasard qui cause la surprise. [...] le *racconto* est le signe évident d'une adhésion au réel pleine de curiosité [...]. »)

² Précisément, les péripéties qui caractérisent la nouvelle d'aventure ne constituent pas une chaîne d'événements entraînés mécaniquement par une première action.

complexe et qu'en ce qui concerne le récit d'aventures, Facio et Laurent de Médicis se sont nettement écartés du modèle décaméronien du *racconto*.

A. Aventure et exemplarité : la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia* de Facio

Comme on l'a vu dans notre chapitre consacré aux versions décaméroniennes des humanistes, Bartolomeo Facio traduisit la *Déc.* X 1 à l'attention de Luis dez Puig et, indirectement, d'Alphonse d'Aragon dans ses premières années à Naples. Dans ces mêmes années 1444-1448, — pour nous en tenir au domaine de la nouvelle — il soumit aussi à une révision stylistique un récit en latin dont il avait rédigé une première version avant 1443 (l'année de son premier séjour dans la cité parthénopéenne)³ : il s'agit de la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia*.

L'auteur introduit la nouvelle dans une lettre de dédicace adressée à son ami le comte ligure Carlo Ventimiglia, dont la famille joua un rôle non négligeable dans le Royaume de Naples⁴. Facio y présente la *De origine* comme la traduction d'un texte vernaculaire d'auteur inconnu d'un niveau culturel moins que modeste à en croire l'historiographe (§ 1 : « latinam historiam illam redderem, quae ab indocto homine, nescio quo, inepte atque incondite litteris tradita fuerat »). On retrouve comme chez Brunì et Piccolomini le thème de la commande satisfaite plus par amitié (et ici, par reconnaissance envers un guide dans les études humanistiques) que par réel intérêt pour un travail pour lequel l'auteur n'attend pas d'éloge (§ 1 : « magisque sane id feci ut tuae voluntari obsequerem quam quod ex ea re mihi laudem quaererem. Tu enim is es cui et pro coniunctione nostra et virtute tua ac litterarum studio summa omnia debere me existimem. »). La modestie de l'entreprise s'exprime également à travers le substantif *lucubratiuncula* (§ 4), où le suffixe diminutif indique le caractère négligeable de cet écrit.

Bien entendu, le prologue ne néglige pas, *a contrario*, les motifs de valorisation de l'œuvre. La gravité, inédite dans les temps modernes, de la Guerre de Cent Ans justifie le récit de ses origines (§ 2 : « quam quidem eo magis multi scire expectunt, quoniam nec

³ G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2000, p. 18-21. Cette édition richement commentée, notamment du point de vue philologique, historique et rhétorique, est la référence principale concernant la nouvelle de Facio et sa traduction vernaculaire par Iacopo Bracciolini. Nous en tirons nos citations et références, et reprendrons plusieurs points du commentaire des auteurs.

⁴ Concernant la problématique chronologique de la dédicace, voir *Ibid.*, p. 248-249.

gravius ullum aetate nostra bellum fuit nec certe grandius. »). La connaissance des causes du conflit franco-anglais est appelée à apporter d'autant plus de plaisir au lecteur que diverses personnes donnent diverses versions de ces éléments peu connus, sans que l'on sache de quels auteurs ces informations sont tirées (§ 2 : « Non erit iniocundum legentibus, ut puto, causam belli inter Gallos et Britannos agnoscere, praesertim cum ea res paucis nota sit eamque alii aliter narrent, prout ab his aut illis sine certo auctore acceperunt [...] »). Avec une grande érudition, G. Albanese a montré que ce prologue et le titre tendent à présenter la nouvelle comme un écrit historiographique (voir *infra*). Force est de constater pourtant que l'articulation de l'Histoire avec l'histoire racontée, issue d'une trame folklorique extrêmement diffuse dans les littératures vernaculaires européennes (voir *infra*), semble tout à fait artificielle — c'est sur ce *hiatus* que nous nous pencherons en premier lieu. Dans un second temps, nous concentrerons notre attention sur la dimension aventureuse de la nouvelle.

1. Nouvelle et Histoire

1.1. Le vraisemblable : mesure de l'Histoire, mesure de la nouvelle

G. Albanese a mis en lumière la grande proximité entre l'introduction épistolaire de la *De origine* et un « important manifeste programmatique de l'historiographie de Facio »⁵ : le prologue du *De bello veneto clodiano*, une histoire de la guerre de 1377 entre Gênes et Venise, fondée sur les annales génoises⁶. Nés d'un même souffle créateur, ces écrits témoignent de la formation de l'écriture narrative historiographique de l'auteur : le prologue de la nouvelle de fiction présente les lignes directrices de la méthodologie qui caractérisera les œuvres de l'historien. L'annonce sobre d'un sujet relevant de l'histoire récente — une guerre exceptionnellement grave et atroce (c'est là un thème de valorisation topique des prologues de l'historiographie gréco-latine) —, la mention de sources caractérisées par « un bas niveau de formalisation littéraire [qui] en autorise implicitement le remploi savant », et du critère à l'aune duquel Facio est intervenu pour corriger ces sources (le vraisemblable), sont communs aux prologues du *De bello veneto* et de la *De origine*⁷. L'historiographie respecte une exigence de crédibilité : c'est là l'essence de la méthodologie qui se construisait à la cour

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 27-29. La citation est p. 28 (« [i]l basso livello di formalizzazione letteraria che [...] ne autorizza il riuso dotto »).

d'Alphonse d'Aragon, précisément dans ces années 1440 où, au contact de Panormita, Facio révisait dans ce sens ses précédents écrits⁸. La position de Facio en faveur de ce critère de l'écriture se manifeste dans ses textes historiques, mais s'exprime également dans la seconde invective contre Lorenzo Valla, dans laquelle il reproche précisément à l'auteur des *Gesta Ferdinandi regis* de ne pas expurger de l'ouvrage des épisodes non conformes au vraisemblable, qui décrédibilisent l'œuvre : G. Albanese a également relevé une proximité remarquable, notamment lexicale, entre cette invective et le prologue de la *De origine*⁹.

Sous la plume de Bartolomeo Facio, historiographie et écriture novellistique convergent donc. La prose de la *De origine* correspond aux canons de simplicité, de limpidité, de facilité, de brièveté, que la rhétorique cicéronienne et pseudo-cicéronienne prescrit pour l'écriture de l'Histoire, tandis que d'un point de vue linguistique, l'imitation de Cicéron garantit le récit contre les « vulgarismes »¹⁰. Les interventions de Facio sur les sources de la *De origine* répondent à la même quête de crédibilité qui guide l'historiographie :

Correxī inter scribendum aliqua, quae mihi haud verisimilia videbantur, quo sibi plus fidei vendicet labor meus.¹¹

G. Albanese a montré que la nouvelle de Facio se rattache au vaste cycle narratif de « la jeune femme persécutée » — « un motif inoxydable dans l'histoire séculaire du folklore et du récit populaire et savant, en vers et en prose, du Moyen Age européen, caractérisé aussi par une circulation souterraine et dissimulée dans des textes littéraires »¹². La chercheuse donne un aperçu de ce *corpus* situé à cheval des traditions sacrée et profane, françaises et italiennes surtout, du XII^e au XV^e siècle, où se combinent parfois, en amont de notre nouvelle, le schéma

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48-p. 55.

¹¹ § 3 : « En écrivant, j'ai corrigé quelques choses qui ne me semblaient pas vraisemblables, afin que mon travail littéraire ait plus de crédibilité. »

¹² *Ibid.*, p. 35-36 : « Un *Motif* inossidabile nella secolare storia del folklore e della narrativa popolare e culta, in versi e in prosa, del medioevo europeo, caratterizzato da una circolazione anche sotterranea e coperta in testi letterari [...]. » G. Albanese a étudié le motif de « la jeune femme persécutée » dans la culture humaniste dans son article « Fra narrativa e rappresentazione teatrale : metamorfosi umanistiche della fanciulla perseguitata » (in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, actes du colloque international de Lecce (15-17 mai 1997), P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti (dir.), Galatina, Congedo, 2000, p. 85-108.)

de l'adolescente poursuivie par l'amour incestueux de son père et celui de la jeune fille sans mains¹³.

Au nom de la vraisemblance, les éléments surnaturels de ces sources (interprétés selon les textes dans un cadre de référence profane ou sacré) sont évacués de la *De origine*¹⁴ : notamment, la mutilation initiale de l'héroïne (voir la *Manekine* de Philippe de Rémi, au XIII^e siècle) et la restitution miraculeuse de ses mains, ainsi que le motif de l'enfant monstrueux (ou même l'état de contemplation extatique où sont plongés les personnages qui regardent la belle jeune fille dans *Le Roman du Comte d'Anjou* de Jean Maillart), sont absents du récit de Facio.

1.2. De l'origine fictionnelle d'un événement historique

Le prologue de la *De origine* présente la nouvelle comme une relation de faits authentiques inscrits dans un rapport de causalité avec le déclenchement de la Guerre de Cent Ans. Divers rapprochements peuvent d'ailleurs être faits entre la nouvelle et différents épisodes historiques en amont du conflit¹⁵ — mais Facio maintient les rapports du récit avec l'Histoire franco-anglaise sur le terrain de l'imprécision et de l'allusion, qui permet des identifications multiples et partielles.

Par ailleurs, si l'écriture de la *De origine* est comme on l'a vu informée par un modèle historiographique, l'auteur ne donne pas à la fiction l'apparence de l'Histoire. La nouvelle reprend également des éléments de l'esthétique du conte populaire.

Concernant les personnages, G. Albanese souligne deux traits typiques du conte merveilleux. Premièrement : à l'exception du roi d'Angleterre, les personnages ne portent pas de nom propre : l'héroïne est désignée par ses statuts successifs (« *filia* dans la partie du récit relative au *pater*, *neptis* dans la partie relative à l'*avunculus*, *virgo* dans la partie relative au *monisterium virginum*, *uxor et regina* dans la partie relative à son mariage avec le Dauphin, ensuite roi de France ») — or, comme le souligne la chercheuse, l'introduction de noms propres était chez Boccace un élément fondamental de l'historicisation du conte. Leur

¹³ G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 37-43. Voir aussi A. N. VESELOVSKIJ, *La Fanciulla perseguitata*, S. D'Arco Avalle (éd.), Milan, Bompiani, 1977, p. 35-101 (Il s'agit de la préface de la *Novella della figlia del re di Dacia*, édité en 1866 par A. Wesselofsky).

¹⁴ G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 37-44, et p. 46-47.

¹⁵ *Ibid.*, n. 10 p. 159.

absence chez Facio est d'autant plus significative qu'elle distingue la *De origine* de toutes ses possibles sources¹⁶. Secondement : à l'exception de l'héroïne, les personnages « sont tous restés figés dans leurs squelettiques fonctions de doublures d'une action 'magique', sans ancrage historique et sans identité, agies par des forces occultes et des puissances absolues, comme la force de l'amour ou de la colère [...]. »¹⁷ Concernant l'absence de psychologisation des personnages, la représentation du désir incestueux du roi d'Angleterre est remarquable : aucun combat intérieur ne traverse l'âme d'Eduardus, contrairement par exemple au roman *La Manekine*¹⁸.

G. Albanese a procédé à une analyse morphologique de la *De origine* en s'appuyant sur les travaux de Propp¹⁹. Cette étude a mis en évidence, au cœur de la nouvelle, un schéma de conte merveilleux : le récit de Facio peut en effet être décomposé en une série de fonctions identifiées par le folkloriste soviétique²⁰. Les aventures de la fille du roi d'Angleterre sont rythmées par une série d'épreuves assez répétitives. L'héroïne subit la persécution amoureuse de son père, du frère de l'abbesse de Valence, puis du Dauphin de France ; à chaque fois, elle répond en exhortant son antagoniste à la vertu. Avec l'intervention d'auxiliaires, la persécution par la mère du roi de France, dans ses modalités (les lettres) et ses conséquences (la fugue), est structurellement assez similaire à l'épisode qui force l'héroïne à fuir en secret la maison de son oncle pour échapper à la persécution paternelle. Si l'auteur recherche la variation dans les épreuves, *a contrario* il accuse leur caractère itératif à travers des reprises

¹⁶ *Ibid.*, p. 61-62. La citation est p. 62 : « [...] *filia* nella sezione narrativa relativa al *pater* ; *neptis* nella sezione relativa all'*avunculus* ; *virgo* nella sezione relativa al *monasterium virginum* ; *uxor e regina* nella sezione relativa al suo matrimonio col Delfino, poi re di Francia. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 62 : « [...] sono tutti rimasti [...] congelati nelle loro scheletriche funzioni di controfigure di un'azione 'magica', senza tempo né identità, agiti da forze occulte e poteri assoluti, come la forza dell'amore o dell'ira [...]. »

¹⁸ *Ibid.*, p. 62 .

¹⁹ *Ibid.*, p. 59-62.

²⁰ V. J. PROPP, *Morphologie du conte*, trad. C. Ligny, Paris, Gallimard, 1970 (première édition : Leningrad, 1928), p. 36-37 : « Par fonction, nous entendrons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa portée significative dans le déroulement du récit. [...] Les éléments constants, stables, du conte sont constitués par les fonctions des personnages, indépendamment de l'identité de l'acteur et de sa manière d'agir. Elles forment les parties constitutives fondamentales du conte. [...] Le nombre des fonctions connues dans les contes populaire merveilleux est limité. »

lexicales et syntaxiques d'un épisode à l'autre²¹. Le schéma répétitif du conte merveilleux n'est nullement émoussé : démultiplié, il semble au contraire faire l'objet d'une recherche esthétique dont, entre itération et variation, il ressort complexifié.

A cet égard, il y a peut-être un antécédent de cet intérêt pour l'esthétique du conte populaire dans la traduction pétrarquienne de la *Déc.* X 10. Il est en effet remarquable que la réécriture de Pétrarque accentue le caractère répétitif de la représentation des deux premières épreuves de Griselda (l'assassinat feint des enfants du couple). Pour l'épisode de la soustraction de la fille de Griselda, Pétrarque suit Boccace de très près²². Gualtieri dit à sa femme (le style indirect de la *Déc.* X 10 est transposé en discours direct dans la *De insigni obedientia*) que ses sujets se plaignent de son humble origine et qu'il faut leur complaire en sacrifiant l'enfant. Griselda ne manifeste pas de trouble et affirme sa soumission à la volonté du souverain. La mère reçoit ensuite la visite du garde que Gualtieri a chargé de la mission :

La donna [...] presala della culla e basciatala e benedetola, come che gran noia nel cuor sentisse, senza mutar viso in braccio la pose e dissegli : « Te', fa compiutamente quello che il tuo e moi signore t'ha imposto, ma non la lasciar per modo che le bestie e gli uccelli la divorino, salvo se egli nol ti comandasse. »²³

²¹ par exemple : « [...] *filiae suadere coepit uti eius coniugio contenta esset* [...] » (§ 11 : « Il commença à essayer persuader sa fille qu'elle devait être satisfaite de cette union ») : « [...] *vergini suadere coepit uti fratri nuberet* [...] » (§ 29 : « Elle commença à essayer de la persuader d'épouser son frère ») ; « [...] *ea ad se vocata : 'Filia', inquit, 'petit imperatrix uti ad se eas, futura filii alumna, quem modo peperit.'* » (§ 47 : « L'ayant appelée, 'Mon enfant, dit-elle, l'impératrice demande que tu ailles auprès d'elle, pour être la nourrice du fils dont elle vient d'accoucher.' ») ; « [...] *nutrice seorsum vocata cum uxore : 'Filia', inquit, 'Galliae rex, filii tui morum suavitate captus, pro singulari munere a me petit ut sibi eum tradam polliceturque se illum magnum et potentem inter proceres suos effecturum [...].'* » (§ 52 : « Ayant appelé la nourrice à part avec sa femme : 'Mon enfant, dit-il, le roi de France, charmé par la douceur des manières de ton fils, me demande comme un don singulier de le lui confier, et il promet de faire de lui l'un des ses plus grands et des plus puissants de ses barons.' »).

²² Nous comparons *Déc.* X 10, 27-37 au texte édité dans *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, vol. I, cit., p. 81-85.

²³ *Déc.* X 10, 31-31 : « [...] la dame [...] prit la petite fille dans son berceau, l'embrassa et la bénit ; malgré la grande douleur qu'elle ressentait en son cœur, sans changer de visage, elle la posa dans les bras du serviteur et lui dit : « Tiens, accomplis ce que ton seigneur et le mien t'a commandé ; mais n'abandonne pas cette enfant de sorte que les bêtes de proie et les oiseaux puissent la dévorer, sauf s'il te l'a expressément ordonné. »

La soustraction du second enfant se fait de la même manière (même discours de Gualtieri à sa femme, même réponse de celle-ci, même visite du garde, mêmes gestes et mêmes paroles de la mère) :

Dopo non molti dì Gualtieri, *in quella medesima maniera che* mandato aveva per la figliuola, mandò per lo figliuolo : e similmente dimostrato d'averlo fatto uccidere, a nutricar nel mandò a Bologna, come la fanciulla aveva mandata ; della qual cosa la donna né altro viso né altre parole fece che della fanciulla fatte avesse.²⁴

Boccace souligne le caractère itératif de l'épreuve par des moyens syntaxiques : la juxtaposition des substantifs *figliuolo/-a*, et la répétition des éléments de comparaison. En revanche, Pétrarque recourt à un moyen plus archaïque : il substitue à ce sommaire une scène véritable :

[...] nec lacrimulam tamen ullam nec suspirium dedit [...]. Sec, tranquilla fronte puellulam accipiens, aliquantulum respexit et, simul exosculans, bendixit ac signum sancte crucis impressit porrexitque satelliti et, « Vade », ait, « quodque tibi dominus noster iniunxit exequere. Unum queso : cura ne corpusculum hoc fere lacerent aut volucres, ita tamen nisi tibi contrarium sit perceptum. »²⁵

Illa eodem quo semper vultu, qualicumque animo, filium [...] in manus cepit signansque eum signo crucis et benedicens, ut filiam fecerat, et diuticule oculis inherens atque deosculans, nullo penitus signo doloris edito, petenti obtulit et, « Tene », inquit, « fac quod iussus es. Unum nunc etiam precor : ut, si fieri potest, hos artus teneros infantis egregii protegas a vexatione volucrum ac ferarum. »²⁶

²⁴ *Déc.* X 10, 37 : « Quelques jours après, Gualtieri, de la manière dont il avait procédé pour sa fille, envoya chercher son fils et, feignant pareillement de l'avoir fait tuer, il l'envoya à Bologne pour y être élevé, comme il y avait envoyé l'aînée. La dame ne laissa pas davantage paraître sur son visage ou dans ses paroles sa douleur qu'elle ne l'avait fait pour sa fille [...]. »

²⁵ p. 81-82 : « [...] elle ne laissa échapper ni la moindre larme, ni le moindre soupir [...]. Prenant sans trouble apparent la fillette, elle la regarda un instant et tout en la couvrant de baisers elle la bénit, elle fit sur elle le signe de la croix, elle la tendit au garde et lui dit : 'Va et exécute ce que notre maître t'a ordonné ; veille seulement, je te prie, à ce que les bêtes sauvages ou les rapaces ne déchirent pas ce petit corps, sauf si on t'a recommandé le contraire.' »

²⁶ p. 85 : « Avec sa physionomie habituelle, quels que fussent ses sentiments, elle prit dans ses mains cet enfant [...], elle fit sur lui le signe de la croix et le bénit, comme elle avait fait pour sa fille ; et restant longtemps sans

Pétrarque nous *montre* la scrupuleuse répétition de chacun des gestes de Griselda et de ses paroles — imitant l'esthétique du conte populaire.

Revenons à Bartolomeo Facio et à la *De origine*. Dans le contexte que nous avons évoqué, quel sens donner à l'artificielle articulation de la fiction et de l'Histoire qui se manifeste dans le prologue (§ 1-5) et dans l'épilogue (§ 66-68²⁷) ?

G. Albanese a mis en lumière l'existence, dans la première moitié du XV^e siècle, de plusieurs textes articulant la trame folklorique avec l'histoire des origines de la Guerre de Cent Ans²⁸ : ce n'est pas là une innovation de Bartolomeo Facio.

G. Albanese explique de façon plus que convaincante que le rapprochement des deux genres littéraires représente le moyen pour Facio d'intégrer à la littérature humanistique un genre vulgaire dépourvu de statut propre dans cette culture : la nouvelle se trouve ennoblée par son télescopage avec l'historiographie. L'« étiquette » historiographique représente « une sorte de passeport » autorisant la traversée des frontières culturelles²⁹.

Il faut néanmoins souligner que, si l'embrayage sur l'Histoire européenne constituait un « passeport » pour une trame issue de récits populaires, il ne devait échapper ni à l'auteur ni aux lecteurs que c'étaient là de « faux papiers ». Au vrai, cette articulation a tout d'une caricature de l'embrayage « traditionnel » de la nouvelle sur l'Histoire, tel qu'on l'a observé par exemple dans l'*Historia de duobus amantibus*. En général, l'ancrage historique contribue à l'illusion référentielle, souvent en « expliquant » certaines circonstances de l'action. Dans le *De origine*, ce rapport est inversé : l'action « explique » l'événement historique, dont elle est

pouvoir en détacher ses regards et le couvrant de baisers, sans laisser échapper le moindre signe de douleur, elle le lui présenta comme il le lui demandait. 'Tiens, dit-elle, fais ce qu'on t'a ordonné. Maintenant aussi je ne te demande qu'une chose, c'est que, si possible, tu protèges le corps délicat de ce magnifique enfant de l'outrage des rapaces et des bêtes sauvages.' »

²⁷ Les derniers paragraphes assurent l'articulation de l'histoire avec l'Histoire. Arrivée au terme de sa pérégrination, ayant retrouvé mari et statut, l'héroïne accouche d'un second fils. Le testament du roi de France stipule que son cadet, nommé roi d'Angleterre, devra chaque année rendre hommage à son frère aîné le roi de France, pour témoigner de l'unité historique des deux royaumes. Après plusieurs générations, un roi d'Angleterre, influencé par de mauvais conseillers, refuse de se plier à cette tradition — c'est le déclenchement de la Guerre de Cent Ans. L'allusion est bien sûr manifeste à une grande cause historique de cette guerre : le conflit autour du statut de la Guyenne.

²⁸ *Ibid.*, p. 42-44.

²⁹ *Ibid.*, p. 34-35 (les citations sont p. 35).

présentée comme la cause — au gré, nécessairement, d'une conception strictement littéraire du vraisemblable (le vraisemblable n'est pas le plausible).

Ce rapport de causalité n'est pas inédit dans la tradition humaniste du récit épistolaire en latin³⁰. Adressée par Pétrarque à Giovanni Colonna depuis Aix-la-Chapelle le 21 juin 1333, la *Fam.* I 4³¹, qui se distingue par son caractère autobiographique, fait référence au voyage que François réalisa cette même année à travers le nord de la France, les Flandres, le Brabant, l'Allemagne. Cette lettre est consacrée principalement à un récit légendaire concernant l'empereur Charlemagne, dont Pétrarque aurait pris connaissance lors de sa visite d'Aix-la-Chapelle, par le truchement des prêtres de la cathédrale qui lui auraient communiqué un texte ancien, puis par la lecture d'autres récits (aujourd'hui inconnus selon U. Dotti) plus récents et précis quant aux faits (§ 5-6). Ce récit, caractérisé par la présence d'un merveilleux profane³² insolite chez un auteur plutôt attaché au récit historique et plutôt réfractaire à la culture populaire, donne une vision grotesque de l'établissement de la capitale de l'empire à Aix-la-Chapelle par Charlemagne. Dans l'ensemble des *Fam.* I 4-5, l'intérêt pour la culture germanique est contrebalancé par la fierté de Pétrarque d'être italien, c'est-à-dire « latin »³³. Le récit s'inscrit dans cette logique de supériorité des « latins », en ravalant le prestige de Charles, fondateur de l'Empire carolingien d'Occident dont le Saint Empire Romain germanique se considérait héritier en même temps qu'il revendiquait le prestige du premier

³⁰ De façon plus générale, un grand antécédent classique est bien entendu l'histoire du jugement de Pâris, à l'origine de la Guerre de Troie.

³¹ G. Billanovich pense que cette lettre serait fictive (PETRARQUE, *Lettres familières*, vol. I (livres I-III), introduction et notes d'U. Dotti (trad. F. Labrasca), traduction d'A. Longpré, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 10-11, p. 361 ; G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, cit., p. 51-52.)

³² Nous adoptons les distinctions notionnelles établies par T. Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970) suivant la synthèse de J.-P. Aubrit (*Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 117-118). T. Todorov fonde sur la variété des modes de traitement du surnaturel sa distinction du merveilleux, de l'étrange et du fantastique. Contrairement au fantastique et à l'étrange, le merveilleux « n'induit aucune inquiétude, à peine la surprise, étant acquiescement à une logique surnaturelle qui coexiste avec la logique rationnelle sans la remettre en cause [...] ». (*Ibid.*, p. 118).

³³ En particulier, voir *Fam.* I 4, 1 : « Et licet multa utrobique magnifica viderim, me tamen italice originis non penitet ; imo, ut verum fatear, quo latius peregrinor, eo maior natalis soli subit admiratio. » (« Bien que j'aie vu dans ces pays chacun de ces pays des choses magnifiques, toutefois je ne suis pas mécontent de mon origine italienne ; bien plus, à dire vrai, plus je voyage, plus grande est l'admiration que j'éprouve pour ma terre natale. »). En matière de poésie, la référence reste « italienne » puisqu'« il n'y a pas de Virgile en Allemagne, mais de nombreux Ovide » (*Fam.* I 5, 6 : « ibi nullum Maronem esse, Nasones plurimos »)

Empire romain³⁴. A l'époque où Jean XXII n'a pas reconnu l'élection de Louis de Bavière par les princes électeurs, et a nommé Robert d'Anjou vicaire de l'Empire, ce sont les empereurs allemands que Pétrarque vise à travers la figure légendaire de Charlemagne³⁵. La légende merveilleuse est ici mise au service d'une intention polémique, que l'on ne saurait en revanche déceler chez l'auteur de la *De origine*.

Pour interpréter l'artificiel accolement par Facio de l'historiographie et de la nouvelle, la piste la plus sûre, déjà indiquée par G. Albanese, semble être la quête du plaisir du texte. De ce point de vue, l'auteur s'inscrirait dans l'héritage de Coluccio Salutati, qui avait écrit dans son éloge de l'Histoire :

[...] nichil ornatus, nichil floridius nichilque suavius in dicendo nichilque quod magis moveat vel delectet quam id quod historicum aspergatur [...].³⁶

Le brouillage des frontières entre Histoire et fiction accroît le plaisir de la lecture, au même titre que les rebondissements qui font le caractère épisodique et aventureux de la *De origine*.

2. La nouvelle d'aventures : Fortune et vertu

2.1. Permanence de schèmes décaméroniens

Le schéma circulaire, évoquant la roue de la Fortune, de la *De origine* n'est pas sans rappeler la structure des nouvelles de la deuxième journée du *Décameron*, « dans laquelle [...] on devise de ceux qui, tourmentés par le sort, finissent au-delà de toute espérance par se tirer

³⁴ *Fam.* I 4, 7 : « Carolum regem, quem Magni cognomine equare Pompeio et Alexandro audent [...]. » (« [...] le roi Charles, que l'on ose égaler à Pompée et à Alexandre en lui donnant le surnom de Grand [...] ».) ; § 10 : « [...] ex omnibus rex, alioquin, *ut aiunt*, sapientissimus [...]. » (« [...] ce roi, le plus sage de tous, à ce qu'on dit, sous d'autres rapports [...] ».)

³⁵ PETRARQUE, *Lettres familières*, vol. I, cit., n. 19 p. 364.

³⁶ G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 31. G. Albanese cite C. SALUTATI, *Epistolario*, F. Novati (éd.), vol. II, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1893, p. 295 : « [...] il n'y a rien de plus élégant, rien de plus précieux, rien de plus doux à entendre et qui émeuve ou divertisse davantage que ce qui est teinté d'Histoire. »

d'affaire »³⁷. En fin de course, les péripéties de ces nouvelles ramènent les héros à leur situation (géographique et sociale) de départ — mais avec un bilan caractérisé par un gain qui intervient comme une compensation de la Fortune. Dans la *De origine*, le mariage avec le roi de France et les enfants représentent ce gain. On retrouve aussi le thème de la perte de l'identité sociale, avec les déplacements *incognito*, les travestissements par lesquels l'héroïne dissimule son statut originel, qui comprennent toujours, comme l'a souligné M. Bardi au sujet de la *Déc. II*, le risque d'une perte définitive³⁸. Au cours des péripéties qui l'éloignent puis la rapprochent de son statut initial, l'héroïne vit l'existence humble des moniales puis sert le couple impérial en nourrissant leur enfant au sein ; les humiliations ne lui sont pas épargnées puisqu'elle est calomniée, et convoitée non pas comme épouse mais comme maîtresse.

Le caractère répétitif des épisodes rappelle encore l'histoire de la fille du sultan de Babylone (*Déc. II 7*)³⁹. On retrouve sous la plume de Facio le thème de la beauté source de mésaventures, occasion de corruption. Si le désir incestueux du roi d'Angleterre naît d'abord de la promesse faite à la reine de n'épouser qu'une femme dotée de toutes les vertus de sa première épouse, la convoitise érotique du frère de l'abbesse puis du Dauphin commence avec la vision de la « malheureusement belle »⁴⁰ héroïne. Tout comme Alatiel, celle-ci pleure sur les malheurs que sa beauté lui ont rapportés :

[...] la donna, che la sua sventurata bellezza piangeva [...]⁴¹

[...] pulchritudinem suam tanquam bonum hominibus perniciosum detestata [...]⁴²

³⁷ *Déc. II intr. 1* : « [...] incomincia la Seconda [giornata], nella quale, sotto il reggimento di Filomena, si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine. »

³⁸ M. BARDI, « Il volto enigmatico della fortuna. II Giornata », in *Prospettive sul Decameron*, G. Barberi Squarotti (dir.), Turin, Tirrenia Stampatori, 1989, p. 25-38, p. 29.

³⁹ Ce rapprochement, dont nous développerons quelques points, est de nature comparatiste : nous ne sous-entendons pas que la nouvelle de Facio pourrait avoir un rapport génétique avec la *Déc. II 7* — *a contrario*, c'est la nouvelle de Boccace qui entretient un rapport de cette nature avec la tradition en amont de la *De origine*. Notre intention est de mettre en lumière la qualité aventureuse de la nouvelle de Facio.

⁴⁰ *Déc. II 7, 7* : « [...] mi piace di raccontarvi quanto sventuratamente fosse bella una saracina, alla quale in forse quattro anni avvenne per la sua bellezza di fare nuove nozze da nove volte. » (« Aussi me plaît-il de vous raconter comme fut malheureusement belle une Sarrasine, à qui il advint, à cause de sa grande beauté, de connaître en l'espace de quatre ans environ et à neuf reprises de nouvelles noces. »)

⁴¹ *Déc. II 7, 75* : « [...] la jeune femme, laquelle pleurait sur sa fatale beauté [...]. »

On retrouve aussi le schéma itératif des liens successifs de soumission-protection. Mais alors qu'Alatiel passe de mains d'amant en mains d'amant, c'est à l'autorité de successives figures parentales que se soumet l'héroïne de Facio : à une mère morte et à un père indigne se substituent l'oncle (brièvement), le couple impérial, et auparavant l'abbesse du couvent de Valence, puis celle du couvent de Rome⁴³ — dans les derniers cas, la filiation symbolique se manifeste dans les substantifs *filia / mater*⁴⁴.

Dans cette nouvelle d'aventure qu'est la *De origine*, se manifeste une fascination semblable à celle du Boccace de la *Déc. II* (et pas seulement) pour le « merveilleux de la vie terrestre »⁴⁵ — reflet subjectif de la Fortune —, sur lequel Facio insiste vers la fin de la *De origine*. Au moment de l'agnition, le récit par l'héroïne des mésaventures dans lesquelles la Fortune l'a jetée (§ 54 : « fortuna me per varios labores iactatam ») suscite la stupéfaction de l'empereur (§ 55 : « admiratus imperator »). Lorsque par un nouveau heureux hasard, le bateau du couple royal croise dans le port de Marseille celui de l'oncle de l'héroïne, avec une nouvelle agnition (§ 62-64), la stupéfaction est partagée par l'oncle, qui découvre sa nièce en la reine de France, et par le roi de France, qui découvre en sa femme la reine d'Angleterre (§ 65 : « prae admiratione stupefactus, dux », « Admiratus rex »).

De la *Déc. II* à la *De origine*, le « merveilleux terrestre » demeure un thème lié au plaisir du récit ; mais chez Facio (et chez son traducteur toscan, Iacopo Bracciolini) il est également lié à la dimension exemplaire de l'histoire d'aventures.

2.2. Une dimension exemplaire : l'héroïsme au féminin

⁴² § 32 : « [...] maudissant sa beauté comme un bien pernicieux pour les hommes [...] »

⁴³ En raison d'un contexte social soumettant « l'éternelle mineure » à la tutelle de son époux (que l'on nous pardonne le caractère anachronique de cette réminiscence faisant référence au code Napoléon), on pourrait presque mettre le mari de l'héroïne, le roi de France, sous ce titre.

⁴⁴ § 38-39 ; § 47-48. Au § 52, l'empereur s'adresse à l'héroïne par le vocatif *filia*. Voir aussi § 48 : « Iamque non pro nutrice sed pro filia ab imperatrice habebatur. » (« Si bien que l'impératrice ne la considérait pas comme une nourrice mais comme sa fille. »).

⁴⁵ Au sujet de ce thème dans le *Décameron* et en particulier dans la nouvelle d'Alatiel, voir M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 93-97.

La confrontation avec la Fortune révèle le caractère indéfectible de la vertu de l'héroïne. La perte initiale de l'identité sociale héritée permet l'affirmation d'une identité propre qui se forge et se trempe dans les épreuves. Dans la *De origine*, cette identité personnelle est reconnue par la communauté, à travers l'émergence d'une renommée de vertu :

Illa vero in ieiuniis et orationibus, in abstinentia et castitate sese continuo exercere coepit ;
brevique omnes contubernales in admirationem sui vitae sanctitate pertraxit.⁴⁶

[...] tantamque mox de se opinionem morum probitate ac vitae sanctimonia concitavit ut
contubernales fama superaret.⁴⁷

Dans les couvents de Valence puis de Rome, l'héroïne incarne l'idéal de pureté et d'humilité de la moniale : il y a ici une reprise des valeurs religieuses informant les vies de Saintes en amont de la *De origine*. La renommée de sainteté de la fille du roi d'Angleterre lui vaut d'ailleurs d'être choisie comme nourrice auprès du couple impérial, avec le dénouement heureux que l'on connaît.

La patience (*patientia*) dont l'héroïne est la championne se distingue de la simple acceptation des événements d'une Alatiel voire d'une Griselda. Dans la première partie de la nouvelle (jusqu'au mariage avec le roi de France), la parole (mensongère si nécessaire⁴⁸ mais plus souvent véridique) est le véhicule d'une volonté hors du commun. Si les exhortations à la vertu que l'héroïne adresse à son père n'émoussent pas son désir, elles détournent l'abbesse de Valence de ses projets de soumettre la jeune femme à son frère, et transforment en outre les avances du Dauphin en une proposition de mariage : la manifestation éloquente de la vertu a brisé la répétition de la persécution érotique (les épreuves traversées dans la seconde partie du récit seront d'autres natures). Le discernement et la volonté de l'héroïne constituent une innovation par rapport à la tradition médiévale de la jeune femme persécutée :

⁴⁶ § 23 : « Mais elle commença à pratiquer constamment le jeûne et la prière, l'abstinence et la chasteté ; et en peu de temps, les moniales furent incitées à admirer la sainteté de sa vie. »

⁴⁷ § 46 : « [...] et bientôt elle fut si renommée pour ses mœurs et la sainteté de sa vie qu'elle dépassait les autres moniales en réputation. »

⁴⁸ Pour temporiser sa fuite, la jeune fille fait croire à son père qu'elle accepte de l'épouser (§ 14).

[...] l'eroïna medievale [...] si trasforma nel vero mito della civiltà del primo umanesimo : l'eroe *faber fortunae suae*, dotata com'è di una sua forza intérieure che è insieme salda etica e *prudentia* [...].⁴⁹

La *De origine* offre à l'admiration un modèle d'héroïsme féminin proprement humanistique, qui inscrit la nouvelle dans la lignée de la version pétrarquienne de la *Déc. X 10* (dont la trame relève de la même tradition folklorique). Cette nouvelle héroïne est un personnage à imiter et à *faire imiter* :

[...] a primis pueritiae annis sanctissimis praeceptis imbuta, religionem pietatemque fidem maxime colebat.⁵⁰

Il y a ici un conseil pour l'éducation des filles.

Par ailleurs, et toujours concernant la dimension exemplaire de la nouvelle, l'idée n'est pas absente du récit que la vertu est rétribuée sur terre : selon l'héroïne, les dernières péripéties traversées, qui lui restituent son mari et son rang, constituent une réparation dont elle doit grâce à la Providence divine (§ 58) — mais cette interprétation n'émane que d'une instance intra-diégétique : elle est mise à distance par l'auteur.

2.3. La traduction de Iacopo Bracciolini

S'inscrivant dans la volonté de Iacopo Bracciolini d'irriguer la littérature vernaculaire de culture humanistique, sa traduction en langue vulgaire de la *De origine* contribue à introduire la typologie épistolaire dans la tradition de la nouvelle en langue vulgaire⁵¹. La version est en effet contenue dans une lettre adressée à son ami Carlo Guasconi. Bracciolini, qui présente sa nouvelle comme une œuvre originale, s'y explique quant à la langue du récit : son choix de l'idiome florentin apparaît comme un renversement des positions pétrarquiennes en faveur du latin. Le cheminement que Bracciolini décrit, de l'ébauche en latin à l'œuvre en

⁴⁹ G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 57 : « [...] l'héroïne médiévale [...] se transforme dans le vrai mythe de la civilisation du premier humanisme : le héros *faber fortunae suae*, dotée comme elle l'est d'une force intérieure qui est à la fois éthique solide et *prudentia* [...]. »

⁵⁰ § 14 : « [...] dès les premières années de l'enfance, nourrie de très saints préceptes, elle vénérât intensément la religion, la piété, la Foi. »

⁵¹ L'unique étude existante de cette traduction, dont nous reprenons moult observations et conclusions, est celle de R. Bessi (G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 68-97).

vulgaire, va à contresens du parcours indiqué par Pétrarque dans la *Sen.* V 2⁵². La supériorité du latin est ici relativisée par l'affirmation du traducteur concernant la plus vaste diffusion (bien entendu auprès des *illiterati*), d'un texte en langue vernaculaire. Bracciolini renverse ici à l'avantage de l'idiome vulgaire un argument pétrarquien concernant l'écriture en latin⁵³. Au vrai, l'auteur semble viser principalement une audience municipale, puisqu'il espère en particulier être utile à ses vertueuses concitoyennes — car Florence regorge de dames intelligentes (§ 5 : « le nostre donne, delle quali gran copie n'abbiamo *nella nostra città* di perfetto ingegno »). Le renversement des positions pétrarquiennes, qui sous-tendent le classicisme de l'humanisme de la première moitié du XV^e siècle, semble correspondre à une visée militante en faveur du florentin : de ce point de vue, la nouvelle *Della origine della guerra tra Franciosi e Inghilesi* s'inscrit pleinement dans l'humanisme vulgaire. La prose de ce texte s'inspire d'ailleurs des modèles vernaculaires les plus prestigieux (*Décameron*, *Filocolo*, *Fiammetta* de Boccace, *Triomphe de la Renommée* de Pétrarque) et de modèles humanistiques (*De Mulieribus claris* de Boccace, *De infelicitate principum* du Pogge, etc.), tout en imitant indirectement (Bracciolini se rappelle ses propres traductions) des textes latins anciens (*Histoire auguste*) et « modernes » (*Historia florentina* du Pogge)⁵⁴.

Par ailleurs, le prologue présente la nouvelle comme la mise par écrit d'un récit oral, réalisé au sein d'un groupe d'hommes cultivés et amateurs de littérature (§ 1 : « Trovandomi, non è molti dì, a cena in compagnia d'alcuni huomini amatori assai delle lettere e che àno cognitione d'infinite cose »). Le sujet qui serait celui de la nouvelle, était apparu à l'occasion d'une conversation concernant l'actualité internationale : considérant le jeu des alliances et des inimitiés politiques, les convives s'étaient demandé si les luttes dynastiques opposant les

⁵² Voir p. 85-87.

⁵³ Dans la *Sen.* XVII 3, la traduction en latin permet à la nouvelle de Boccace de franchir les frontières de la péninsule. § 5 : « E benché più richiedessi el tempo ò dato opera alle lettere falla in lingua latina, nondimeno, giudicando che male contenterei chi sono ubligato, a narrare una cosa perché non la intendessino, sendo volgari, l'ò in nostro volgare scritta [...]. » (« Et bien que cela demande plus de temps, je me suis mis à écrire cette histoire en latin. Néanmoins, estimant que je ne satisferais pas ceux envers qui je suis obligé, en racontant quelque chose de telle manière qu'ignorant le latin, ils ne la comprissent pas, je l'ai écrite dans notre langue vulgaire [...]. »)

⁵⁴ Voir les notes de R. Bessi sur la nouvelle (G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 172-191). Dans le prologue, Bracciolini fait référence au *De mulieribus claris* : les apports du Boccace vulgaire et latin se trouvent réunis sous la même plume. Nous voyons ici un signe de la volonté de Iacopo Bracciolini de faire communiquer et s'interpénétrer les deux cultures.

York et les Lancastre (Guerre des Deux Roses) ne risquaient pas de raviver le séculaire conflit franco-anglais⁵⁵. S'éloignant de ce sujet d'une actualité brûlante, quelqu'un avait alors interrogé Bracciolini sur les causes de la Guerre de Cent Ans :

[...] sendo domandato se avevo appresso d'alcuno scrittore trovato la cagoine di questa crudele inimicizia, ricordandosi alcuno di loro che poco tempo innanzi m'avea udito molto distesamente parlare della varietà grande e assai aveva avuto el regno di Napoli, e maxime dopo la morte del re Manfredi a Benevento e Curadino, ultimo della stirpe di Federigo Barbarossa, e la possessione presa da Carlo Primo, chiamato di Francia da papa Urbano Quarto in favore della Chiesa, brevemente, per satisfaire al desiderio loro, raccontai el principio e l'origine d'essa [...].⁵⁶

On remarque plusieurs choses. Premièrement : une articulation du récit avec le discours qui n'est pas sans rappeler les *Sen.* XVII 3-4. Mais différemment du modèle pétrarquien, cette manière d'amener le sujet du récit comme au détour d'une conversation, est celle de nombreux dialogues (nous pensons notamment au début des *Prose* de Bembo, où des considérations météorologiques introduisent la discussion sur la question de la langue).

Secondement, Bracciolini se présente comme un lettré féru d'histoire « moderne » et considéré comme tel par les hommes cultivés : l'auteur reprend l'articulation de la trame fictionnelle et de l'Histoire telle qu'on l'a observée chez Facio ; si, comme on l'a vu, la terminologie des humanistes reste floue, il est néanmoins remarquable à cet égard que Bracciolini désigne la nouvelle par le substantif vulgaire *istoria* (§4).

⁵⁵ § 1-2. La conjoncture politique à laquelle les personnages font référence permet de dater le prologue : Facio l'aurait écrit (comme très probablement la traduction) entre le 3 juillet 1468 et le mois d'octobre 1470. A noter toutefois : la *De origine* arrive à Florence seulement en 1469 (G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 78 et p. 252-254 ; pour la datation et le détail de cette conjecture internationale, voir *Ibid.*, n. 21 p. 78).

⁵⁶ § 3 : « [...] comme on me demandait si je n'avais pas trouvé chez quelque auteur la raison de cette cruelle hostilité, quelqu'un se rappelant de m'avoir entendu longuement discourir, un peu plus tôt, des nombreuses et tumultueuses péripéties qu'avait connu le Royaume de Naples — surtout après la mort du roi Manfred et de Corradino, dernier survivant de la lignée de Frédéric Barberousse, et la prise du pouvoir par Charles I^{er} [d'Anjou], appelé de France par le pape Urbain IV au secours de l'Eglise —, brièvement, pour satisfaire leur désir, je racontai le début et l'origine de cette guerre. » Sur les événements auxquels Bracciolini fait référence, voir *Ibid.*, n. 9 p. 172-173.

Un écart remarquable par rapport à la lettre de Facio à Carlo Ventimiglia est l'insistance de Iacopo Bracciolini sur le thème de l'utilité de la nouvelle. Celle-ci présente différents aspects, car les enseignements que le lecteur est susceptible d'en tirer sont de natures diverses.

Premièrement : la nouvelle, affirme Bracciolini, est appelée à donner des connaissances historiques⁵⁷ ; c'est également un motif de plaisir pour le lecteur⁵⁸. Dans la conclusion, l'auteur énonce d'ailleurs deux leçons de l'« Histoire » (comprendre « *histoire* »). L'une est une leçon politique : l'épilogue montre qu'il est primordial pour les princes de s'entourer de bons conseillers (§ 144). L'autre (§ 143) est très générale (de petites causes peuvent avoir de grands effets), et ne va pas sans son volet didactique (en conséquence de cette disparité de dimensions, il faut être particulièrement attentif).

Deuxièmement : en soulignant le fait que l'histoire récente de l'Angleterre est un bel exemple de l'instabilité de la Fortune (§ 1 : « l'isola d'Inghilterra, grandissimo exemplo di fortuna »), l'auteur met en lumière une dimension illustrative de la nouvelle. Dans le corps du récit, le traducteur intensifie par des interventions discursives la prégnance de ce thème déjà présent au cœur de la *De origine*⁵⁹. R. Bessi a relevé des réminiscences boccaciennes qui relient lexicalement cette nouvelle à la deuxième journée du *Décameron*⁶⁰. Par ailleurs, l'une des interventions narratoriales concernant la Fortune retient particulièrement notre attention :

⁵⁷ § 3 : « [...] parendo inconveniente non sapere la cagione du sì lunga guerra [...] » (« car il ne paraît pas convenable d'ignorer la raison d'une si longue guerre ») ; § 4 : « [...] a te dirizo la recitata istoria, la quale son certo ti fia grata per cognitione della verità [...] » (« je t'adresse l'histoire que j'ai racontée, bien certain que tu te réjouira d'y trouver la connaissance de la vérité »)

⁵⁸ § 4 : « [...] io conosco, carissimo Carlo, quanto piacere pigli dello intendere le cose rimosse dall'età nostra [...] » (« je sais, très cher Carlo, combien la relation d'événements éloignés de notre temps te délecte »).

⁵⁹ § 7, § 52, § 82, § 92, § 96, § 142.

⁶⁰ § 133 : « [...] lo cui inonesto desiderio m'ha fatto sopportare incredibili affanni, e andare peregrinando per tutto il mondo, con felice, ma quasi impossibile e inaudito fine » (« [...] dont le désir inique m'a soumise à des tourments incroyables, et m'a fait errer par le monde entier, avec une issue inouïe qui était presque impossible ») ; § 122 : « [...] essendo venuto a Roma mosso da llacrimabile e trista cagione, senza averlo pensato, non che sperato, da noi allegro e contento ti parta. » (« [...] alors qu'il s'était dirigé vers Rome pour une raison triste et pitoyable, sans qu'il l'ait imaginé ni même espéré, qu'il prenne congé de nous dans la joie et l'allégresse. ») Dans le § 122, la traduction ne fait qu'amplifier une idée de la *De origine* (§ 59 : « praeter spem laetus a nobis abeas » : « que tu partes bien plus heureux que te ne l'espérais »).

[...] riservandola [= l'héroïne] a maggiore exemplo di fortuna, acciò che una cosa grandissima e forse delle maggiori siano state da gran tempo in qua avessi maraviglioso principio e inaudito [...].⁶¹

Par cette remarque, le traducteur explicite l'idée que l'exemplarité du personnage naît de la confrontation avec l'adversité du sort : de la dimension aventureuse de la nouvelle découle sa dimension exemplaire.

Précisément, — c'est le troisième aspect pédagogique mis en lumière par Bracciolini —, le prologue manifeste aussi, avec une insistance particulière, une visée exemplaire. L'héroïne, dont Carlo Guasconi est appelé à admirer des vertus si exceptionnelles qu'elles pourraient bien placer la fille du roi d'Angleterre en tête des figures féminines du *De mulieribus claris*⁶² — l'héroïne, disions-nous, est présentée comme un modèle pour les dames Florentines :

[...] sendomi ancora caro, che le nostre donne, delle quali gran copia n'abbiamo nella città nostra di perfetto ingegno, possino conoscere nel loro numero, così come fra gli uomini, essere stato ogni exemplo di virtù e di grandissimo consiglio nel pigliare partito di temperanza e continenza somma e pazienza nell'avversità, come appresso vedranno. La quale lezione fia loro utilissima, acciocché con l'exemplo altrui possino meglio formare la vita loro, e stimino la virtù sola essere quella che lle faccia nobile e degne e immortali, e non gli ornamenti vani, e questi beni della fortuna che sono brevissimi e caduchi.⁶³

⁶¹ § 82 : « [...] la préservant pour mieux illustrer la nature de la Fortune, afin que débute et commence merveilleusement quelque chose de grand — peut-être une des choses les plus grandes qui fussent advenues depuis bien longtemps ».

⁶² § 4 : « [...] vedrai tante virtù singolari, in una femina [...], che giudicherai esser degna di tenere el principato tra quelle nobile describe il Boccaccio. » (« [...] tu verras dans cette femme tant de vertus uniques, que tu la tiendras pour digne d'être la première des nobles dames évoquées par Boccace. »)

⁶³ § 5-6 : « [...] car j'avais à cœur aussi que nos dames (Florence ne manque pas de femmes intelligentes et sages) puissent savoir que parmi elles comme parmi les hommes certaines donnèrent les plus grandes preuves de vertu et de discernement en choisissant la tempérance et la plus parfaite continence et la patience dans l'adversité, comme elles le verront dans notre récit. Que cette leçon leur soit utile, afin que grâce à l'exemple d'autrui elles puissent mieux conduire leur vie, et afin qu'elles comprennent que seule la vertu les rend nobles et dignes et immortelles, et non pas leurs ornements vains et ces biens de Fortune qui durent un instant et sont caduques. »

Bracciolini incite les femmes à lire sa nouvelle comme un *exemplum* dans un sermon *ad status* profane. R. Bessi a montré que certains des écarts que présente la traduction par rapport au texte-source (dont Bracciolini ne maintient pas la sobriété), correspondent à des interventions narratoires soulignant les qualités exceptionnelles de l'héroïne : notamment, l'adjectivation soulignant ses qualités morales, le lexique la désignant parfois simplement à travers les vertus qu'elle incarne⁶⁴, le développement par Bracciolini de la rhétorique de la chasteté offensée (§ 61-64), l'amplification de l'expression de l'émerveillement suscité par les vertus de la jeune femme (§ 114), consolident l'héroïsme du personnage dont ils intensifient la nature exemplaire.

D'une manière générale, un aspect important de la traduction de Bracciolini, à côté d'une veine pathétique étrangère à la prose latine de Facio, est l'introduction au cœur du récit de nombreuses sentences concernant l'existence et l'ordre des choses⁶⁵. R. Bessi souligne en particulier la présence de quelques éléments de sagesse politique formant une rudimentaire *institutio principis* (§ 68, § 75) que complètent les leçons historico-politiques de la conclusion (voir *supra*). De telles interventions du traducteur décuplent les dimensions éducatives de la nouvelle. Il apparaît en effet très nettement, d'une part, que Facio n'a pas inscrit sa nouvelle dans la tradition décaméronienne du *racconto* et, d'autre part, qu'il a mis au premier plan la promotion d'un modèle de comportement, inscrivant sous ce rapport la *De origine* dans le sillage de la *De insigni obedientia* : le récit puise sa composante exemplaire au cœur même de sa dimension aventureuse. Nous verrons que la *Ginevra*, en tant que nouvelle d'aventures, est éloignée et du modèle du *racconto* et de l'« aventure exemplaire » que proposent un Facio ou un Bracciolini.

B. La *Ginevra* de Laurent le Magnifique : la riposte de la culture vernaculaire florentine

La *Ginevra* est une acquisition assez récente dans la connaissance de l'œuvre littéraire de Laurent le Magnifique. En effet, c'est seulement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que cette nouvelle, ainsi que celle que la critique désigne sous le titre *Giacoppo*, ont été découvertes par I. Del Lungo dans les archives médicéennes de Florence. L'abondance de corrections et de variantes trahit la nature de document de travail autographe du manuscrit

⁶⁴ § 53-54 : « [...] fece tentare di corrompere lo inviolabil corpo. Ma quella immensa virtù con tanta severità e con sì aspre parole riprendeva chi era mandato [...]. » (« [...] il fit tenter de corrompre ce corps inviolable. Mais cette immense vertu morigénait celui qu'on avait envoyé avec tant de sévérité et des paroles si âpres [...]. »)

⁶⁵ Voir G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine*, cit., p. 84-87.

exhumé — par ailleurs anonyme et anépigraphe. En 1865, Del Lungo publie les deux nouvelles sans nom d'auteur : à cette occasion, il leur attribue les titres en usage depuis cette date⁶⁶. Concernant l'identité de l'auteur, Del Lungo a d'abord pensé à Luigi Pulci, puis a attribué les textes à Laurent de Médicis, comme en témoigne sa seconde édition des nouvelles — beaucoup plus tardive (1923)⁶⁷. Cette attribution a été confirmée en 1930-1931 par R. Palmarocchi, qui s'appuie sur une comparaison avec les lettres autographes de Laurent⁶⁸.

Concernant la date de composition de la *Ginevra* et du *Giacoppo*, Del Lungo attribuait les récits aux dernières années de la vie de l'auteur. Opposant à ses motivations internes (maturité psychologique et stylistique) les arguments concrets du philologue, M. Del Piazzo propose une datation de vingt ans antérieure : le type de papier et la calligraphie sont similaires à ceux d'une chronique d'histoire contemporaine rédigée de la main de Laurent vers 1469-1470, contenue dans le même *codex* médicéen⁶⁹. Trente ans plus tard, sur la base d'une lecture autobiographique des nouvelles, T. Zanato a fixé aux premiers mois de l'année 1469 la composition du *Giacoppo*, et à 1471-1473 celle de la *Ginevra*⁷⁰. La datation tardive soutenue par M. Martelli s'appuie quant à elle sur l'histoire politique de la Toscane pendant la période laurentienne : l'hostilité émanant du *Giacoppo* à l'égard des Siennois et surtout des Franciscains, refléterait de façon particulière le contexte de la vie politique siennoise (éviction du gouvernement philo-medicéen) d'une part, et d'autre part de la lutte du Magnifique contre les prédicateurs Bernardino da Feltre et Domenico da Ponza, dans les années 1488-1489 — auxquelles remonteraient donc les récits⁷¹.

⁶⁶ *Giacoppo, novella e la Ginevra incominciata. Dall'originale da anonimo quattrocentesco nell'archivio medico*, Bologne, Romagnoli, 1865.

⁶⁷ I. DEL LUNGO, *Gli Amori del Magnifico Lorenzo*, Bologne, Zanichelli, 1923. Plus récemment, les deux nouvelles ont été publiées dans L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, P. Orvieto (éd.), Rome, Salerno, II, s.d. (imprimé en 1992), p. 811-842.

⁶⁸ R. PALMAROCCHI, « Studi e ricerche sulla vita di Lorenzo il Magnifico. Il problema dell'autografia », in *Archivio storico italiano*, série VII, vol. XIV, 1930-1931, p. 279-286.

⁶⁹ M. DEL PIAZZO, « Gli autografi di Lorenzo de' Medici nell'Archivio di Stato di Firenze », in *Rinascimento*, VIII, 1957, p. 213-260.

⁷⁰ T. ZANATO, « Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico », in *Studi di filologia italiana*, XLIV, 1986, p. 187-207.

⁷¹ M. MARTELLI, « Il *Giacoppo* di Lorenzo », in *Interpres*, VII, 1989, p. 103-124.

Ces deux nouvelles, qui constituent presque la seule incursion du Magnifique dans le domaine de la littérature narrative, sont restées à l'état de brouillon. A cet égard, on constate que le *Giacoppo* possède deux conclusions alternatives⁷², tandis que la *Ginevra* est restée inachevée — ce qui explique peut-être qu'elle n'ait pas été étudiée. La présence des deux textes dans le même manuscrit, ainsi que le commun état d'inachèvement, indique des écritures en parallèle, ou au moins *grossomodo* contemporaines. Concernant la juxtaposition d'une nouvelle « comique » de *beffa*, et d'une nouvelle plus grave à l'issue semble-t-il funeste, nous renvoyons à notre chapitre sur le diptyque de Leonardo Bruni⁷³. Nous ne traiterons ici que de la nouvelle de *Ginevra*, qui comme on l'a dit a été presque totalement négligée par la critique : nous verrons qu'en effet, celle-ci peut rentrer sous le titre de la nouvelle d'aventure qui nous intéresse en particulier dans cette étude⁷⁴.

Par le choix de la langue vulgaire, les nouvelles s'inscrivent hors de la tradition humaniste du genre. Elles ne présentent pas la forme épistolaire que nous connaissons bien désormais ; mais à cause de l'état d'inachèvement de l'écriture, cette donnée n'est pas

⁷² Celle que P. Orvieto ne place pas dans le récit (qui contient une attaque contre les religieux) est publiée p. 814-815 de Lorenzo DE' MEDICI, *Tutte le opere*, cit.

⁷³ L'histoire semble en effet se conclure par un échec et de la souffrance : § 6 : « Nacque questa sua *disavventura* da quello che appresso si dirà. » (« Sa mésaventure naquit de ce que nous allons raconter maintenant. ») ; § 11 : « Volle adunque la *disavventura* di Luigi [...]. » (« La mauvaise Fortune de Luigi voulut donc [...]. »). Voir p. 196-217.

⁷⁴ A notre connaissance, ni l'une ni l'autre nouvelle n'a fait l'objet d'une étude véritable, mais la *Ginevra* nous semble la plus mal lotie de ce point de vue. La note introductive de P. Orvieto (L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, cit., p. 813-817) porte plus sur le *Giacoppo*, car celui-ci fournit davantage d'éléments susceptibles de permettre l'établissement de la datation des nouvelles. Mais au vrai, c'était déjà le cas dans sa monographie sur le Magnifique (P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici*, La Nuova Italia editrice, s. d. (imprimé en 1976), p. 59-63), où Orvieto insistait surtout, outre les questions de l'attribution et de la datation, sur la dimension d'anticipation de la comédie du XVI^e siècle du *Giacoppo*. En outre, la nouvelle de *Giacoppo* a été publiée seule dans L. DE' MEDICI, *Scritti scelti*, E. Bigi (éd.), Turin, UTET, 1965² (1955), p. 603-618. Les francophones peuvent la lire aussi dans la traduction française de M.-H. Poli (n'excluant aucune des deux conclusions), dans le volume collectif *Conteurs italiens de la Renaissance*, A. Motte-Grillet (dir.), Paris, Gallimard, 1993, p. 227-236. Outre les quelques pages que ces chercheurs ont consacrées à la présentation des nouvelles du Magnifique, ne se signalent à notre attention qu'un article consacré au seul *Giacoppo* (M. MARTELLI, « Il *Giacoppo* di Lorenzo », cit.) et, non publié, le mémoire de maîtrise d'A. Williams (*Un'analisi delle due novelle di Lorenzo de' Medici* : mémoire réalisé en 2002-2003 sous la direction de J. Bartuschat au département d'études italiennes de l'Université Marc Bloch de Strasbourg).

significative d'une intention précise de Laurent. La *Ginevra* et le *Giacoppo* sont les œuvres d'un grand promoteur de l'idiome florentin, et voient le jour dans un contexte de revalorisation de la littérature en langue vulgaire. En effet, dès la prime adolescence, Laurent de Médicis s'était présenté comme un auteur en idiome florentin, dont les intérêts littéraires correspondaient davantage à ceux de l'oligarchie florentine qu'à la culture humaniste latinisante dont Côme et Pierre étaient les promoteurs⁷⁵. Plus tard, lorsqu'émerge une ligne laurentienne de politique culturelle, il revient aux lettrés médicéens de renouveler la littérature florentine vernaculaire en la « déprovincialisant » par un retour à ses nobles origines : le XV^e siècle fournit quelques modèles aux auteurs (vers 1467, la *Prolusione* de Landino à Pétrarque mentionne Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti, Buonaccorso da Montemagno, Matteo Palmieri), mais Laurent regarde surtout vers les XIII^e et XIV^e siècles⁷⁶.

L'écriture de la *Ginevra* est profondément marquée par ce programme culturel laurentien : dans un contexte littéraire où les nouvelles florentines en langue vulgaire se rattachent plus volontiers à la tradition populaire qu'au modèle savant du *Décameron*, Laurent veut manifestement redonner des lettres de noblesse au genre par une écriture qui fait de la *Ginevra* l'héritière d'une tradition prestigieuse. Cette opération s'inscrit bien entendu dans un rapport de spécularité avec la tradition humaniste de la nouvelle, qui avait basé l'ennoblissement culturel du genre sur le classicisme *stricto sensu* : si la tradition humaniste est opérante dans la *Ginevra*, c'est en tant que modèle contesté et corrigé⁷⁷. Nous verrons ce qu'il en est dans ce cadre culturel des dimensions éducatives de cette nouvelle.

1. Le récit d'une éducation amoureuse

Si, contrairement à ce que l'on a vu avec Piccolomini, nulle visée éducative n'est exprimée dans les zones liminaires de la *Ginevra*, il n'échappe pas que la nouvelle est parsemée d'interventions discursives du narrateur, qui sont autant d'observations sur le

⁷⁵ J. HANKINS, « Cosimo de' Medici as a Patron of Humanistic Literature », in *Cosimo « Il Vecchio » de' Medici, 1399-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, F. Ames-Lewis (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 69-94 ; A. C. DE LA MARE, « Cosimo and his Books », *Ibid.*, p. 115-154.

⁷⁶ P. ORVIETO, « Lorenzo de' Medici e l'umanesimo toscano del secondo Quattrocento », in *SLI* III, cit., p. 295-403.

⁷⁷ Si le rôle de la tradition humaniste n'est pas négligeable dans l'écriture de la *Ginevra*, il ne justifie pas selon nous que l'on parle d'humanisme vulgaire au sujet des nouvelles du Magnifique.

monde, de sentences de sagesse, à partir du récit. Nous reviendrons sur cet aspect qui, à l'instar de plusieurs autres éléments, contribue à suggérer l'existence d'un rapport génétique entre la nouvelle du Magnifique et l'*Historia de duobus amantibus* de Piccolomini.

Mais qui recherche dans la *Ginevra* une dimension didactique, la trouve en premier lieu dans la diégèse même : la nouvelle raconte un apprentissage — c'est-à-dire, plus précisément, une initiation sentimentale. Notons d'emblée qu'il s'agit d'un thème cher au Boccace des œuvres mineures (on pensera en particulier au roman *Filocolo*). L'éveil de l'adolescent à l'amour avait également suscité l'intérêt de Piccolomini, s'il avait contribué à l'apprentissage de l'art de la conquête amoureuse par Sigismond de Habsbourg, en lui fournissant un modèle épistolaire pour courtiser une jeune dame : dans sa lettre du 13 décembre 1443 au duc de Tyrol, il est certain que Piccolomini considère l'expérience amoureuse comme particulièrement enrichissante dans la formation humaine des garçons.

Les modalités de l'initiation de Luigi par Maffio, cet ami dont le héros sollicite l'aide pour conquérir sa bien aimée, constituent en effet le sujet de la *Ginevra*, dans laquelle le Magnifique s'intéresse à l'éveil d'un adolescent à l'amour. Aussi le narrateur souligne-t-il d'une part la totale inexpérience du héros⁷⁸ et d'autre part l'expérience de son professeur. Ce personnage, de cinq ans l'aîné de Luigi, détient une connaissance empirique du sentiment amoureux, au nom de laquelle son aide est sollicitée par le héros⁷⁹. Il s'acquitte de son rôle d'auxiliaire en assumant auprès de lui une véritable mission de pédagogue, inscrivant

⁷⁸ § 11 : « [...] trovando[si] con molti altri a questa festa et lei, sì come gli altri faceano, guardando, cominciò a sentire e colpi d'amore e a guatare un cibo mai più da llui gustato, el quale lui medesimo già in altri biasimato e spregiato havea [...]. » (« [...] alors qu'il se trouvait à cette fête avec beaucoup d'autres jeunes gens et que, comme les autres, il regardait la jeune fille, Luigi commença à sentir les coups de l'amour et à convoiter un mets qu'il n'avait jamais goûté, qu'il avait jadis blâmé chez les autres et méprisé [...]. ») ; § 15 : « La Ginevra [...] in segreto onestamente affectione gli portava ; della quale non si potendo Luigi, *perché mai più stato era innamorato*, avedere, grandissima passione portava [...]. » (« Ginevra [...] éprouvait en secret, et en toute chasteté, des sentiments pour lui ; ne pouvant pas s'en apercevoir puisqu'il n'avait jamais été amoureux auparavant, Luigi souffrait intensément [...]. »).

⁷⁹ § 19 : « [...] avendo fede nella prudentia et experientia tua, ché so che altre volte nel caso dove io mi truovo ti se' trovato, et non meno nell'amore et affectione che tu mi porti. » (« [...] ne me fiant pas moins à ton discernement et à ton expérience (car je sais que d'autres fois tu t'es trouvé dans ma situation) qu'à l'amitié et à l'affection que tu me portes. »)

l'expérience de Luigi dans un cadre rationnel, et accompagnant son élève dans les aspects pratiques de son apprentissage de l'art d'aimer.

La longue réponse de Maffio (§ 28-44) aux plaintes de Luigi (§ 18-27) dépeint d'emblée ce *praeceptor amoris* comme une figure d'autorité, qui considère l'amour avec une certaine distance : celle-ci s'exprime par le sourire que suscite en Maffio le spectacle de l'amoureux transi⁸⁰. L'initiateur fait aussi preuve du discernement que Luigi lui attribue dans sa première réplique. Ses premières paroles sont pour relativiser la prétendue singularité et la gravité de l'amour de Luigi : ce sont celles d'un sage. Maffio s'appuie sur sa connaissance empirique de la psychologie féminine et de celle de l'amoureux désirant ; il ne néglige pas de mobiliser des anecdotes tirées de sa propre expérience afin de conférer plus de crédit aux règles générales sur lesquelles reposent son raisonnement.

Le premier discours de Maffio à Luigi (§ 28-44) contient l'essentiel de son « enseignement théorique ». Outre une paraphrase dantesque sur laquelle nous reviendrons, celui-ci comporte plusieurs affirmations gnomiques concernant la psychologie des amoureux, et en particulier leur manque de clairvoyance et d'objectivité (§ 34, § 37). Dans la bouche du précepteur qui les dévoile au profit de son élève néophyte, ces affirmations ont une forte valeur didactique à l'intérieur du récit. A un autre niveau, elles thématisent et universalisent les états psychologiques de Luigi dont le récit montre les manifestations. Par ailleurs, la conception de l'amour que Maffio exprime recoupe en partie certaines affirmations du narrateur : c'est le cas lorsqu'il souligne la souffrance de l'amoureux⁸¹, ou encore lorsqu'il paraphrase la citation de l'*Enfer* concernant la nécessaire réciprocité de l'amour.

Dans ce discours bien bâti, qui va du général au particulier et fait remonter les conséquences aux causes, Maffio déchire pour Luigi le voile de l'apparente indifférence de Ginevra, en même temps qu'il l'invite à comprendre la situation objective qui interdit à la jeune fille de manifester son amour (§ 31-36). De plus, la mise en garde contre les difficultés

⁸⁰ § 28 : « Maffio, havendo le parole inteso le quali lui con molti sospiri e llagrima havea detto, et, come quello che pratico era, compreso onde apunto venivano, cominciò seco medesimo a sorridere [...] : – [...] l'essere io già stato nell'errore nel quale tu al presente se' avilupato fa ch'io conosco le tue pene essere molto maggiore che tu non m'hai detto, et, oltre di questo, ridermi di quello male del quale si suole el più delle [volte] campare. » (« Ayant écouté les paroles que Luigi avait prononcées avec moult soupirs et moult larmes, Maffio, parce qu'il était expérimenté et avait compris leur origine, commença à sourire tout seul [...] : — [...] m'étant trouvé dans l'erreur où tu te trouves maintenant, je comprends que tes peines sont bien plus grandes que tu ne me l'as dit ; et par ailleurs, si je souris, c'est de ce mal dont le plus souvent on guérit très bien. »)

⁸¹ § 28 : « [...] io conosco le tue pene essere molto maggiore che tu non m'hai detto [...]. » (« [...] je sais que ta peine est bien plus grande que tu ne me l'as dit [...]. »)

que Luigi ne manquera pas de rencontrer s'accompagne de quelques recommandations et préceptes à suivre — se montrer tenace, ne pas se décourager, tenter tout ce qui est en son pouvoir (§ 38-41). Maffio fait preuve d'un authentique sens pédagogique, en mettant un soin particulier à motiver son élève par des leçons d'optimisme⁸² :

« [...] non è egli più facile cosa, credendo essere benvoluto, ch'è cosa naturale fra gli huomini, trovare quello che l'animo cerca ? »⁸³

demande-t-il à Luigi. Susciter en lui la croyance qu'il est aimé de Ginevra est la première étape d'un programme didactique visant à faire du néophyte un amant accompli. On retrouve ici une fonction de l'éloquence que l'on a vue au premier plan dans la nouvelle de Piccolomini, à savoir : le discours logique vise peut-être moins l'établissement d'une vérité certaine que l'incitation psychologique à agir ou faire agir.

Commençant son enseignement, Maffio avait annoncé à l'élève sa future progression sur un parcours d'apprentissage⁸⁴ : Luigi est bien entendu un personnage en évolution. Au cours de son initiation, il devient de plus en plus autonome. Si la première stratégie galante est excogitée et en partie réalisée par Maffio (49-52), c'est ensuite à l'élève qu'il revient d'en trouver de plus efficaces. Et lorsque les échecs répétés découragent ce dernier, son maître l'incite vivement à chercher encore et lui fixe un délai au terme duquel il lui soumettra un autre plan (64-65). Ainsi encouragé, Luigi a l'idée de pénétrer nuitamment dans la chambre de sa bien aimée — et c'est ici que s'achève le fragment, laissant le jeune amant une main sur

⁸² § 37 : « [...] et benché alcuna volta [la Fortuna] si mostri contraria, non è però che poi infine ella non conduca l'uomo al fine desiderato. » (« [...] et bien que la Fortune se montre contraire, ce n'est pas pour autant qu'elle ne conduit pas au but désiré. ») ; § 42-43 : « [...] e domattina ti tornerò a vedere, forse con qualche buona conclusione, perché dice il Vangelo che chi cerca truova e chi picchia gli è aperto. Et anche ho speranza nella Fortuna, la quale non suole mai abandonare gli amanti [...]. » (« [...] et demain matin je reviendrai te voir, peut-être avec quelque bonne idée, car, comme le dit l'Évangile, celui qui cherche, trouve, et à celui qui frappe, la porte est ouverte. Et j'ai aussi confiance en la Fortune, qui n'abandonne jamais les amoureux [...]. »)

⁸³ § 39 : « N'est-il pas plus facile d'atteindre l'objet de son désir si l'on se croit aimé, ce qui est chose naturelle chez les hommes ? »

⁸⁴ § 29 : « [...] quelle cose le quali al presente difficile, anzi impossibili, ti paiono, sono quelle che tu più che. ll'altre giudicherai col tempo essere et possibili et facili [...]. » (« [...] ces choses qui te paraissent maintenant difficiles, impossibles même, ce sont celles qu'avec le temps tu jugeras les plus réalisables et les plus faciles [...]. »)

la bouche de Ginevra et s'apprêtant à lui parler (73). Le chemin jusqu'à cette chambre aura été ardu : Maffio aura été amené — *repetita iuvant* — à répéter et à corriger son élève⁸⁵.

2. Une étude psychologique

2.1. La tradition lyrique

Contrairement à ce que l'on a vu dans l'*Historia de duobus amantibus* — héritière sous cet aspect des nouvelles de *beffa* conjugale du *Décameron* —, les stratégies ingénieuses conçues par les amants pour se retrouver ne constituent pas ici un thème divertissant lié au plaisir du récit : celles que l'on voit mises en œuvre sont des plus communes, et la nature des autres nous reste inconnue⁸⁶. L'intérêt du narrateur concerne au contraire les étapes à travers lesquelles s'accomplit la transformation psychologique de l'amant par son propre désir — de la tranquillité à l'instabilité et au découragement, à l'action audacieuse. La dernière scène est un condensé de cette transformation *in fieri*, dans laquelle Luigi gravissant une échelle de corde pour pénétrer chez Ginevra, hésite, et vainc ses doutes :

Et benché a ogni scaglione fusse da molte e varie paure circondato, pure, come quello che dall'amore fatto era ardito, insino alla finestra si condusse ; et trovandola aperta, ché di state era, vide da un canto del letto la sua Ginevra suavemente dormire ; la quale vista, tanta alterazione gli dette e tanto lo invilì, che tre volte rimise el piè nella scala per tornarsi adrieto. Ma pensando poi e lungo tempo ch'egli aveva questa comodità aspettata [...], fece del cuore rocca e, preso partito, destramente della finestra scese.⁸⁷

⁸⁵ § 53 : « Et cominciò alcune lettere e imbasciate di qua e di là a portare, le quali la Ginevra [...] mostrò in modo tale havere per male, che non fuss[e] stato e ricordi che Maffio ogni [dì] dava a Luigi, credo Luigi più d'una volta hare' lasciato la 'mpresa [...]. » (« Et il commença à envoyer quelques lettres et quelques ambassades, ici et là, ce que Ginevra prit si fort en mauvaise part que, sans les leçons que Maffio lui répétait chaque jour, Luigi aurait plus d'une fois baissé les bras [...]. ») ; § 63 : « — Io veggo che tu non hai tenuto bene a mente e precepti ch'io ti decti [...]. » (« — Je vois que tu n'as pas gardé à l'esprit les préceptes que je t'ai enseignés [...]. »)

⁸⁶ § 62 : « [...] cominciò [...] a tentare nuove vie e modi. Et non ne potendo alcuno a perfectione condurre, più che mai disperato a Maffio se n'ando [...]. » (« [...] il se mit à essayer d'autres voies et d'autres manières. Mais ne parvenant à en mener aucune au terme souhaité, plus désespéré que jamais, il s'en alla trouver Maffio [...]. »)

⁸⁷ § 70 : « Et bien qu'à chaque degré il fût assailli de moult peurs diverses, toutefois, en homme que l'amour rendait hardi, il monta à la fenêtre ; et la trouvant ouverte, car c'était l'été, il vit d'un côté du lit sa Ginevra doucement endormie ; ce spectacle le troubla et le bouleversa tant que par trois fois il remit son pied à l'échelle

Si l'on veut rapprocher la narration des tendances repérées par M. Baratto, la *Ginevra* s'inscrirait plutôt dans le sillage de ces récits psychologiques que sont les *novelle romanzi* de Boccace, où « l'aventure est [...] située à l'intérieur du personnage ; elle ne porte plus la marque toujours semblable et répétitive de l'événement extérieur, mais acquiert le caractère de l'irréversible, c'est-à-dire de sa signification décisive dans la vie de l'individu⁸⁸. » Le prologue du *Comento* montre d'ailleurs un Laurent de Médicis admirant en Boccace le poète des affects et des mouvements psychologiques :

E considerando la opera sua del Decameron, [...] contenente tutte le perturbazioni che agli uomini possono accadere d'amore e odio, timore e speranza, tante nuove astuzie e ingegni, e avendo a sprimere tutte le nature e passioni degli uomini che si trovano al mondo, senza controversia giudicherà nessuna lingua meglio che la nostra essere atta a esprimere.⁸⁹

Mais au vrai, le lecteur de la *Ginevra* ne sait s'empêcher de penser aux œuvres mineures, surtout à l'*Elegia di Madonna Fiammetta* — l'ouvrage où Boccace va le plus loin dans l'exploration de la psychologie de son personnage.

Le récit de l'apprentissage inclut, comme on y a fait allusion, quelques interventions discursives par lesquelles le narrateur commente le récit. Ces interventions narratoriales articulant particulier et général sont généralement plus brèves que dans la nouvelle de Piccolomini. Parfois, il s'agit simplement d'une incise soulignant le caractère universel d'un état émotif⁹⁰ ; d'autres commentaires gnomiques du narrateur s'appuient sur des réminiscences littéraires — comme c'est le cas dans l'*Historia* de Piccolomini. A travers un

pour repartir. Mais se rappelant combien de temps il avait attendu cette occasion [...], il se mit du cœur au ventre et, déterminé, descendit adroitement dans la chambre. »

⁸⁸ M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 129 : « L'avventura è situata ora nel personaggio ; non ha più il segno uguale e ripetitivo dell'evento esterno, ma acquista il carattere dell'irreversibilità, cioè del suo decisivo significato nella vita dell'individuo. »

⁸⁹ L. DE' MEDICI, *Comento de' miei sonetti*, P. Orvieto (éd.), Roma, Salerno, 1992 (Nous citons le prologue).

⁹⁰ § 71 : « [...] alla proda dove la Ginevra era accostatosi, stette per alquanto tempo che mai ebbe ardire di tocarla : non tanto per paura che avesse d'essere sentoto, quanto per la riverentia che sempre essere suole in chi è veramente punto dagli amorosi strali. » (« [...] s'étant approché du côté où reposait Ginevra, il se tint un certain temps sans jamais oser la toucher : non par peur d'être entendu, mais à cause du respect qu'éprouvent toujours ceux qui sont vraiment frappés des flèches d'amour. »)

tel procédé, la fiction est renvoyée au miroir du réel et le réel au miroir de la fiction — mais à travers le filtre de la littérature ; l'autorité du narrateur se construit en s'appuyant sur d'autres autorités. Considérons l'exemple suivant :

Et volendo nel principio, *sì come el più fanno*, tenere el suo fervente amore celato, gli fu cagione di raddoppiargli l'amorose pene, *perché, come el nostro messer Francesco dice*, « *chiusa fiamma è più ardente* ». Ma non potendo, in ispazio di tempo, più tenere occulto quello che *mai a nessuno fu concesso celare, come e miseri amanti fanno* andò da uno ad un altro extremo et cominciò apertamente [...] a dimostrare quello che per insino allora [...] dimostro non havea.⁹¹

Aux quatre moments psychologiques que traverse le héros (désir de cacher son amour, tristesse engendrée par cette dissimulation, impossibilité de continuer à cacher sa passion, passage d'un extrême à l'autre) correspondent quatre « lois de la nature » ou *topoi* discursifs (voir passages que nous signalons en italique). Affermissant les liens entre fiction et monde réel, ce procédé souligne le caractère à la fois vraisemblable et ordinaire des événements narrés, et — *vice versa* — se présente comme une véritable analyse de la psychologie des amoureux. La citation de Pétrarque⁹² attire notre attention : le narrateur envisage ici ce fleuron de la poésie lyrique dans sa dimension didactique. Cette réminiscence fait partie d'un petit réseau de citations présentées comme autant de sources de connaissance, et qui sont autant d'hommages à la littérature italienne. C'est notamment à travers les mots de Francesca da Rimini et du Pétrarque du *Chansonnier* que le narrateur énonce ce que Luigi ignore de l'amour :

⁹¹ § 12 : « Et comme au commencement il avait voulu — comme c'est presque toujours le cas — garder son fervent amour secret, il vit redoubler le chagrin de son cœur car, comme le dit notre François, la flamme enclose est plus ardente. Mais avec le temps, ne réussissant plus à dissimuler ce que nul ne fut jamais autorisé à cacher, il passa — comme les amants malheureux — d'un extrême à l'autre, et commença à montrer au grand jour ce qu'il n'avait pas montré jusque là. »

⁹² *RVF* CCVII 66-77 : « Chiusa fiamma è più ardente ; et se pur cresce, / in alcun modo più non pò celarsi » (« La flamme enclose est plus ardente, et grandissant, / en aucune façon ne se peut plus celer ». Nous citons la traduction suivante : PETRARQUE, *Chansonnier (Rerum vulgarium fragmenta)*, texte de G. Savoca, introduction, traduction, commentaire de G. Genot, avec la collaboration de F. Livi, Paris, Les Belles Lettres, 2009). Le Magnifique paraphrase ensuite le deuxième vers.

[...] grandissima passione portava, credendo lei nel cuore quella medesima durezza havere che nel volto e ne l'apparentia dimostrava: non sapiendo che « Amore a null'amato amar perdona » et che « non è si duro cuore che, lagrimando, / pregando, amando, talor [non si] muova, / né si freddo voler che non si scalde. »⁹³

Il y a un écho entre cette citation dantesque et le discours de Maffio, qui bâtit en grande partie son raisonnement sur une paraphrase du vers de l'*Enfer*⁹⁴. La *Comédie* de Dante, le *Chansonnier* de Pétrarque sont les nouvelles autorités quant à la représentation de l'amour. Pour le XIII^e siècle, la poésie lyrique sicilienne et toscane est convoquée à travers la comparaison de la force d'attraction de l'aimant⁹⁵ ; pour le XV^e siècle, le Magnifique insère un *rispetto* de son cru : c'est la chanson que chante Ginevra à sa fenêtre, révélant son amour à Luigi (59-60).

A travers une stratification d'innombrables réminiscences antiques, un esprit humaniste *stricto sensu* irrigue en profondeur l'*Historia de duobus amantibus*. Le Magnifique revendique également pour la nouvelle une haute dignité culturelle à travers son inscription dans une tradition littéraire prestigieuse. Seulement, l'autorité des Anciens est remplacée par

⁹³ § 15 : « [...] il en souffrait intensément, car il croyait qu'elle avait dans le cœur la même dureté qu'exprimaient son visage et son attitude : il ne savait pas qu' 'Amour force tout aimé à aimer en retour' ni qu' 'il n'est de cœur si dur qu'en répandant des larmes, / en priant, en aimant, quelquefois on n'émeuve, / ni de si froid vouloir qu'il ne s'échauffe.' » Les citations sont tirées de l'*Enfer* (V 103 ; que nous citons dans la traduction de J. Risset : DANTE, *Divine comédie. L'Enfer*, traduction, introduction et notes de J. Risset, Paris, Flammarion, 1992). et du chansonnier de Pétrarque (CCLXV 12-14).

⁹⁴ § 32 : « E' natural cosa che ciascuna e ciascuno che si veda amare ami [...]. » (« C'est chose naturelle que celles et ceux qui se voient aimés aiment en retour [...]. »)

⁹⁵ § 9 : « Non mi pare necessario narrare se vi fu giovani o no, perché credo a ciascheduno essere noto che dove molte belle donne s'adunano, quivi facilmente ancora molti giovani convenire ; perché come *naturalmente è ordinato el ferro alla calamita trarre*, così e giovani [...] volentieri vanno drieto a quelle cose [...]. » (« Je ne crois pas utile de préciser si de jeunes hommes s'y rendirent, car je pense que chacun sait que là où de belles femmes se rassemblent, beaucoup de jeunes gens viennent aussi ; car tout comme par loi de nature l'aimant attire le fer, les jeunes [...] aiment courir après ces choses [...]. ») L'image de l'aimant attirant le fer est diffuse dans la poésie courtoise « sicilienne » (Pier della Vigna, *Però ch'Amore non si pò vedere* ; Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* ; nous nous en tenons aux majeurs : on peut trouver d'autres occurrences, chez des auteurs mineurs ou dans des poésies anonymes, dans *Poeti del Duecento*, G. Contini (éd.), Milan, Ricciardi, 1960, et *I Poeti della scuola siciliana*, R. Antonelli et alii (éd.), Milan, Mondadori, 3 volumes, 2008) et toscane (*Poi che 'l ferro la calamita saggia* de Monte Andrea, et *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* de Guido Guinizelli). Sa présence dans un sonnet comico-réaliste attribué sans certitude à Cecco Angiolieri (*Giùg[g]iale di quaresima a l'uscita*) témoigne aussi de sa diffusion.

des autorités modernes : la *Ginevra* s'inscrit dans un rapport d'émulation avec la tradition humaniste de la nouvelle, dont elle corrige le classicisme en s'affirmant comme l'héritière de non moins prestigieux « nouveaux classiques ».

Par ailleurs — cette remarque ne se veut pas un élément de datation — la substitution des poètes modernes aux autorités classiques correspond bien aux options culturelles du jeune Laurent qui, en s'imposant comme poète exclusivement vernaculaire, s'était éloigné des intérêts classicistes de Côme l'Ancien et de Pierre, pour embrasser plutôt (non sans mettre parfois entre ses écrits et la tradition vernaculaire la distance de l'ironie) les goûts de l'oligarchie florentine⁹⁶.

2.2. L'intériorisation de l'aventure

La Fortune est une présence de tout premier plan dans la *Ginevra*, où elle est nommée pas moins de huit fois. Au commencement du récit, le narrateur la présente d'ailleurs comme le principal acteur de l'histoire (le corollaire est que Luigi est présenté comme un personnage subissant l'action) :

Pareva dunque costui [= Luigi] dovere essere el più felice giovane che al mondo si trovasse, se la Fortuna, ch'è sempre di ciascuno bene invidiosa, non avesse, sotto spezie di maggiore felicità, ciascun suo ben turbato e fattolo del più lieto el più infelice huomo della terra sua.⁹⁷

En effet, force est de constater que les mouvements imprévisibles et incontrôlables du sort structurent fortement le récit. La succession de retournements de Fortune, se manifestant par l'alternance de l'espérance et du désespoir, est le plus puissant principe organisateur de la nouvelle : comme dans la *Déc.* II 4, ou encore dans le second moment de la V 1, les choses vont alternativement selon et contre les désirs du héros, favorisant et faisant obstacle à sa quête (dans la *Ginevra*, la conquête de la jeune fille). Les péripéties, qui forment le corps du récit, ne découlent pas de lieux propices à l'aventure, tels que la mer ou la forêt le sont dans le

⁹⁶ M. MARTELLI, « La cultura letteraria nell'età di Lorenzo », in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, G. C. Garfagnini (dir.), Florence, Olschki, 1992, p. 39-84, p. 40-41.

⁹⁷ § 5 : « Il semblait qu'il dût être le plus heureux jeune homme au monde, si, toujours jalouse le bonheur de chacun et semblant vouloir parfaire sa joie, la Fortune n'avait pas troublé tout son bonheur et fait de lui, du plus heureux, le plus malheureux des hommes. »

*Décameron*⁹⁸ : située dans le cadre urbain de la Pise de l'époque communale, l'aventure de Luigi est essentiellement intérieure. Dans le fragment, les faits objectifs, plutôt rares au demeurant, ne font pas l'objet de véritables scènes (à l'exception du tout dernier moment — interrompu). La narration polarise moins l'attention sur ces événements que sur leurs effets dans la conscience du héros, ses états émotifs et ses interprétations du réel. Les renversements de Fortune correspondent parfois à des événements extérieurs : c'est le cas lorsque, découragé, Luigi entend le chant d'amour de Ginevra (58-61), et encore lorsque ses tentatives de rencontrer la jeune fille échouent (61-62).

Cette notion de la Fortune-hasard est aussi traditionnelle que le *topos* de la Fortune-providence des amoureux énoncé par Maffio⁹⁹. Mais, dans une tradition qui n'est peut-être pas étrangère à la définition d'André le Chapelain, l'état amoureux est dépeint comme une activité mentale frénétique : imagination et fantasmes sont le lot de l'amoureux. Au commencement du récit, la mauvaise Fortune de Luigi, ce sont ces représentations vaines et infondées au gré desquelles il se croit haï de Ginevra (en réalité, celle-ci feint l'indifférence et l'indignation afin de préserver son honneur)¹⁰⁰. D'une façon générale, les tourments infligés par la Fortune commencent pour Luigi au moment où il tombe amoureux de Ginevra : au gré de l'intériorisation de l'aventure, l'action de l'Amour et celle de Fortune tendent fondamentalement à se confondre pour donner lieu à la mésaventure (§ 6, § 11 : « disaventura »).

D'ailleurs, Maffio met en équation l'absence de confiance des amants dans la vie et leur soumission particulière à la Fortune :

⁹⁸ Voir M. BARATTO, *Realtà e stile*, cit., p. 105-106.

⁹⁹ § 37 : « [...] benché alcuna volta si mostri contraria, non è però che poi infine non conduca l'uomo al fine desiderato. » (« [...] bien qu'elle se montre parfois contraire, à la fin elle ne nous en conduit pas moins au but désiré. »)

¹⁰⁰ § 22 : « Et per pruova Cupido [...] mi fa a una donna portare affectione, la quale in luogo d'uno sfrenato et ardente amore a me [al]trattetanto odio et malivolentia, come a me pare, porta [...]. » § 53 : « Et cominciò alcune lettere e imbasciate di qua e di là a portare, le quali Ginevra, perché di simile cosa schifa era, [...] ogni dì alla balia dicendo villania e minacciandola di farla cacciare, havea inmodo e lei e lui [= Luigi] invilito, che non pareva havessino ardire a tentare alcuna cosa. » Ce passage est probablement inspiré de la scène de l'*Historia de duobus amantibus* où l'entremetteuse est insultée et chassée par une Lucrece soucieuse de discrétion.

[...] gli amanti, come quelli che ogni [di] sentono mille mutationi che fa. Il loro la Fortuna, a quelle cose le quali più desiderano meno prestano fede ; perché veramente la Fortuna in ogni cosa domina, ma negli amanti ha la intera sua potentia più che altra cosa [...].¹⁰¹

Si l'on en croit le personnage de Maffio, les amoureux auraient une sensation très aiguë de l'instabilité du monde, et n'auraient pas de défense contre les coups du sort : ils se laissent entraîner dans le tourbillon de désespoir qu'il suscite. On remarque également qu'une telle conception pessimiste de la portée de l'action humaine — terriblement modeste en regard de la puissance du Sort — n'est pas sans rappeler l'*excursus* sur la Fortune de l'*Historia de duobus amantibus*¹⁰².

3. Emulation et correction : la *Ginevra* et l'*Historia de duobus amantibus*

Dans la *Ginevra*, la mauvaise Fortune l'emporte toujours sur la bonne : elle prédomine même *systématiquement* dans le fragment — comme pour illustrer la conception pessimiste de l'existence que le narrateur exprime au début du récit.

On se rappelle que la Fortune est dépeinte comme la personnification d'un sort envieux et perfide (§ 5). Dans les paragraphes suivants, le narrateur exprime une conception de l'amour extrêmement proche de celle que martèle le *Leitmotiv* de l'*Historia de duobus amantibus* :

[...] e giovani, *non so se per loro ventura o disventura*, volentieri vanno dietro a quelle cose che'l più delle volte più presto di infiniti affanni sono cagione che d'alcuna co[n]solatione o diletto, compensando un brevissimo e dolente piacere con lunghissimi e incomportabili affanni e dispiacere.¹⁰³

L'incise que nous soulignons marque à la fois une tonalité mélancolique (semblable à celle que la critique a souvent relevée dans la nouvelle de Piccolomini) et la distanciation du

¹⁰¹ § 37 : « [...] les amants, en hommes qui se sentent chaque jour soumis par la Fortune à mille bouleversements, désespèrent d'atteindre les choses qu'ils désirent davantage. Car vraiment, la Fortune domine en toute chose, mais chez les amants, elle exerce pleinement toute sa puissance plus que toute autre chose [...]. »

¹⁰² Voir p. 312-314.

¹⁰³ § 9 : « [...] les jeunes hommes — pour leur bonheur ou pour leur malheur, je ne sais — aiment poursuivre ces biens qui apportent généralement beaucoup plus d'angoisse que de satisfaction et de plaisir, rétribuant déboires et tourments longs et intolérables d'un plaisir bref et amer. »

narrateur dont nous avons observé les modalités dans le chapitre consacré à l'*Historia*. Par ailleurs, une telle conception de l'amour est abondamment relayée dans le récit : au fil des états émotifs du jeune amoureux, la souffrance — si l'on nous permet cette image — est comme une basse obstinée¹⁰⁴. L'ancrage temporel est également l'occasion d'une brève digression caractérisée par la même tonalité pessimiste :

E' usanza in Pisa, sì come in molti altri luoghi, alcuni di inanzi al carnevale stare in feste e in giuochi e in solazzi, perché men dispiacciono l'abstinenze che la quaresima si suol fare : benché el più delle volte el contrario avenga, ché quanto più l'uomo in feste si truova, tanto men volentieri si lasciono, e più dispiace quella vita alla quale più presto per necessità che per satietà d'altri piaceri l'uomo si inclina.¹⁰⁵

La tristesse qui naît de la privation des plaisirs est redoublée par l'expérience passée de la joie. Cette remarque concernant la cruauté du sort et la tristesse de l'existence, qui donne le ton de la nouvelle, n'est pas sans rappeler le *carpe diem* mélancolique de la *Canzona di Bacco* — un « canto carnascialesco », précisément ! Dans les deux textes, la célébration des fêtes précédant le carnaval et le carême est liée aux thèmes mélancoliques de la fugacité de la jeunesse et de l'instabilité de la Fortune¹⁰⁶. De manière plutôt métaphorique que synecdotique le narrateur anticipe dans cette citation le mouvement général du récit, du bonheur au malheur :

¹⁰⁴ « l'amorose pene » (§ 12 : « les chagrins de l'amour »), « come e miseri amanti fanno » (§ 13 : « comme font les amants malheureux »), « afflitto e passionato » (§ 16, § 58 : « affligé et en proie au tourment »), « La quale cosa a Luigi dava tanto maggiore passione che prima [...] » (§ 54 : « Ceci causait à Luigi une peine d'autant plus grande qu'auparavant [...] »), « el meschino Luigi » (§ 58 : « le pauvre Luigi »).

¹⁰⁵ § 7 : « Quelques jours avant le carnaval, il est d'usage à Pise, comme dans beaucoup d'autres villes, de se rendre à des fêtes, de jouer et se divertir, afin que l'abstinence que l'on observe pendant le carême soit moins déplaisante. Mais le plus souvent, c'est le contraire qui advient, à savoir : que plus l'on festoie, moins volontiers l'on quitte la fête, et plus l'on déteste cette vie à laquelle on est contraint par la nécessité plus que par une satiété d'autres plaisirs. »

¹⁰⁶ Nous citons le refrain en suivant l'édition de P. Orvieto (L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, cit.) : « Quant'è bella giovinezza / che si fugge tuttavia : / chi vuol esser lieto, sia / di doman non c'è certezza. » (Que la jeunesse est belle, / qui s'enfuit à tire d'aile ! / Celui qui désire être heureux, qu'il le soit : / on ne sait ce que sera demain. »).

Pareva adunque costui dovere essere el più felice giovane che al mondo si trovasse, se la Fortuna [...] non avesse [...] fattolo del più lieto el più infelice huomo della terra sua.¹⁰⁷

A l'intérieur de cette macro-structure, la séquence fête-carême (c'est-à-dire brève jouissance - long tourment) se répète deux fois, au gré des échecs des différentes stratégies mises en œuvre par les amis pour rencontrer Ginevra, qui anéantissent de façon répétée l'espérance de Luigi. Ces épisodes (§ 45-55, § 61-62) se concluent par des phrases faisant écho à la sentence de sagesse du début du récit :

La quale cosa a Luigi dava tanto maggiore passione che la prima, quanto questa seconda era con qualche speranza e la prima no.¹⁰⁸

Et non ne potendo alcuno a perfectione condurre, *più che mai disperato* a Maffio se n'andò [...].¹⁰⁹

La remarque mélancolique du paragraphe 7 est deux fois illustrée par ces épisodes qui ont une valeur démonstrative par rapport à cette première « leçon » à laquelle ils sont subordonnés. Cette structure confère à la *Ginevra* la valeur d'un apologue pessimiste sur la Fortune.

Si une ligne de force du récit est l'apprentissage de Luigi, le mouvement « optimiste » qu'elle devrait impliquer est contrarié par le pessimisme qui est véritablement le chiffre de cette nouvelle — plusieurs éléments nous incitent à imaginer que Laurent voulait que les leçons de Maffio fussent funestes. Apprendre à être un amant plein d'audace, signifie se départir de son discernement et désapprendre la prudence : le jeune amoureux que ses

¹⁰⁷ § 5 : « Il eut certainement été le plus heureux jeune homme sur terre, si la Fortune [...] ne l'avait pas fait, du plus heureux, le plus malheureux des hommes de son pays. »

¹⁰⁸ § 54 : « Ceci causait à Luigi une souffrance d'autant plus intense qu'auparavant, que cette fois-ci il avait nourri quelque espoir et pas la première. »

¹⁰⁹ « Mais ne parvenant à en mener aucune au terme souhaité, *plus désespéré que jamais*, il s'en alla trouver Maffio [...]. »).

concitoyens aimaient pour sa circonspection et sa courtoisie — en somme, sa civilité —¹¹⁰ prend, à la fin du fragment, le parti le plus imprudent :

[...] deliberò pigliare uno assai pericoloso partito, più presto da huomo disperato che ragionevole, volendo più presto con cattivo fine uscirne che in tanta amaritudine e tormento vivere.¹¹¹

Plutôt démuni de force de caractère, le jeune amoureux réagit face aux échecs de façon déraisonnée : il est la proie d'une agitation tout à fait incontrôlée¹¹². C'est en homme dont l'amour ou la Fortune a rendu l'existence insupportable que Luigi prend le parti périlleux de pénétrer dans la maison des Grifi.

La structure de la *Ginevra* n'est donc pas sans rappeler celle de l'*Historia de duobus amantibus*. Dans la nouvelle de Piccolomini se succèdent en effet plusieurs épisodes que concluent ou ponctuent, prononcées par le narrateur ou un personnage, des variantes de la « moralité-*Leitmotiv* » : s'inscrivant dans un rapport démonstratif ou illustratif avec ce discours liminaire de l'auteur destinataire de la lettre, ces moments ont une fonction d'*exempla*, comme l'a souligné I. Hersant. Mais nos analyses de ces passages, en particulier la représentation de l'amour, a bien montré que leur narration n'est pas subordonnée à cette valeur illustrative¹¹³. Laurent de Médicis reproduit cette structure de façon sensiblement plus

¹¹⁰ § 14 : « E benché a ciascheduno fussi, com'è detto, noto questo suo ardente desiderio, lui niente di meno con tale prudentia e sì gentilmente se ne portava, che non che di carico, sì come a molti è già sta[to], ma di raddoppiargli apresso e suoi cittadini la gratia ch'egli havea fu cagio[ne]. »

¹¹¹ § 68 : « [...] il se détermina pour un parti très dangereux, plutôt digne d'un désespéré que d'un homme disposant de sa raison, car il préférerait en finir par un malheur que mener une vie si amère et douloureuse. »

¹¹² § 13 : « [...] come e miseri amanti fanno andò da uno ad un altro extremo et comiciò apertamente [...] a dismostrare quello che per insino allora [...] dimostro non havea. » (« [...] il passa — comme les amants malheureux — d'un extrême à l'autre, et commença à montrer au grand jour ce qu'il n'avait pas montré jusque là. ») ; § 46 : « Et benché, cenato, per dormire a.lletto se n'andassi, pure haveano le parole di Maffio in lui tale impressione fatto, che non solamente non si potè adormentare, ma non potette mai nel letto o a casa contenersi ; et parendogli mille anni che di venisse, andava tutte quelle cose esaminando che gli potessino fare parere el tempo più breve. » (« Et bien qu'ayant dîné, il s'en fût au lit pour dormir, cependant les paroles de Maffio lui avaient fait une telle impression que non seulement il ne put s'endormir, mais qu'au lit ou chez lui, il fut incapable de contenir son agitation. Il lui paraissait que le jour se leverait jamais, et cherchait encore et encore tout ce qui pouvait lui faire paraître le temps moins long. »).

¹¹³ Voir p. 350-403.

sèche et certainement plus mécanique. Il s'approprie le *Leitmotiv* piccolominien en appuyant davantage sur la notion de Fortune et en intégrant une dimension temporelle à travers une image nouvelle. Au fiel dont le goût domine sur celui du miel — symbole récurrent de l'amour chez Piccolomini —, le Magnifique substitue un autre emblème — non plus classique¹¹⁴, mais moderne : c'est l'image toute laurentienne, mélancolique, d'un pessimisme radical, de la fête de carnaval, que l'on retrouve dans la *Canzona di Bacco e Arianna* de 1490¹¹⁵. Ici encore, la *Ginevra* nous apparaît comme une réponse modeste mais décidée au classicisme de l'*Historia*.

Deux différences en particulier doivent être relevées. Premièrement : après le mélange des registres caractéristique de la poétique de Piccolomini, le diptyque laurentien ramène la nouvelle à une stricte unité de registre conforme au modèle décaméronien. On a vu en effet que la *Ginevra*, qui ne comporte pas vraiment d'hommage au *Décameron*, est rattachée à la tradition lyrique qui conduit de la poésie « sicilienne » aux compositions de Laurent de Médicis : il est remarquable que cette tradition répète globalement les moments distingués et les noms retenus dans la *raccolta aragonese*¹¹⁶. Au contraire, le *Giacoppo* s'inscrit pleinement dans la tradition prosastique de la nouvelle : au sein du diptyque, il y a donc un clivage entre sujet comique de *beffa* lié à une tradition de prose narrative, et sujet « haut » rattaché à la lignée de la poésie lyrique.

Secondement : si Laurent s'approprie le *Leitmotiv* de l'*Historia*, il n'en tire aucune prescription pour le comportement des lecteurs (tout au moins dans le fragment ayant vu le jour) : contrairement à ce que l'on a vu dans l'*Historia*, il n'y a pas de visée exemplaire explicite dans la *Ginevra*. Il s'agirait plutôt de faire expérimenter au lecteur une vision pessimiste de l'existence, Laurent confiant aussi bien à la prose narrative qu'aux vers la dimension philosophique des belles lettres.

¹¹⁴ PLAUTE, *Cistellaria* v. 69 (in ID., *Comédies*, t. III, cit.) : « Namque ecastor amor et melle et felle est fecundissimus. » (« Oui, ma foi, oui ; l'amour est tout miel et tout fiel à la fois. »).

¹¹⁵ Pour la datation de la *Canzone di Bacco e Arianna*, voir M. MARTELLI, « Una vacanza letteraria di Lorenzo : il carnevale del 1490 », in ID., *Studi laurenziani*, Florence, Olschki, 1965, p. 37-49.

¹¹⁶ Il est peut-être légitime de voir là un élément de datation de la nouvelle. Sur l'histoire, le contenu, les significations de cette anthologie médicéenne perdue (1476-1477), voir M. BARBI, « La *Raccolta Aragonese* », in *Studi sul Canzoniere di Dante*, Florence, Sansoni, 1965, p. 217-326. On peut lire la lettre introductive, écrite par Ange Politien au nom de Laurent de Médicis, dans *Prosatori volgari del Quattrocento*, C. Varese (dir.), Milan-Naples, Ricciardi, 1955, p. 985-990.

Chapitre VIII

Francesco Tedaldi : la courtoisie en question

La documentation ancienne est avare d'informations concernant Francesco Tedaldi. Ce marchand, correspondant de Laurent le Magnifique, ne fut pas un humaniste de premier ni même de second plan, semble-t-il, dans l'Italie du XV^e siècle. Ses activités commerciales le tinrent souvent loin de Florence, lieu d'origine de l'ancienne et prospère famille Tedaldi : Francesco vécut une décennie en France dans les années 1440 ; dans les quatre décennies suivantes, il semble avoir alterné des séjours en Toscane et de l'autre côté des Alpes, puis avoir passé plusieurs années à Bruges, où (après 1484, où on le sait de passage à Avignon) il mourut à un âge que ses contemporains jugeaient avancé¹. Tedaldi est l'auteur de dix sonnets (dont huit inédits en 1956 et à notre connaissance restés depuis sous forme manuscrite). Dans la correspondance échangée avec Laurent le Magnifique et Marsile Ficin se révèle son intérêt pour la culture philosophique contemporaine. En particulier, une lettre à lui adressée par Ficin nous apprend que Tedaldi avait écrit une sorte de compte-rendu de certaines discussions philosophiques (très probablement sorbonnards) sur l'âme — P. O. Kristeller souligne que cet ouvrage, apparemment lu par Ficin, « constitua l'un des rares points de contact entre le chef de file du platonisme florentin et l'aristotélisme contemporain des universités septentrionales »².

En 1956, P. O. Kristeller a donné la seule édition scientifique disponible de la nouvelle de Francesco Tedaldi, en se basant sur l'unique manuscrit connu³. Le *codex* miscellané contenant

¹ P. O. KRISTELLER, « Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento », in *Studi letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini*, Palerme, Manfredi, 1956, p. 159-180, p. 160.

² *Ibid.*, p. 161.

³ Voir ci-dessus les références de l'édition. Nous ferons nos renvois et donnerons les références de nos citations (que nous traduisons) en mentionnant les numéros de feuillet indiqués en marge par Kristeller.

la nouvelle témoigne d'une diffusion du texte de Tedaldi⁴ qui, par ailleurs, n'a à notre connaissance pas été étudié depuis sa publication.

Le récit est composé de deux parties. En l'absence du duc dont il est le vassal, Alardus devient l'amant de la duchesse. A son retour de la guerre, le mari nourrit des soupçons à l'égard du jeune homme. Croyant sa vie en danger, celui-ci lui fait croire qu'il aime et est aimé de la veuve d'un certain conte — laquelle accepte de mettre Alardus hors de péril en jouant la comédie de la dame éprise. Dans la seconde partie de la nouvelle, la comtesse est courtisée par un serviteur pendant une absence de son nouveau mari. L'amoureux éconduit craint que la dame ne dévoile son méfait au comte : aussi l'accuse-t-il injustement d'adultère grâce à un subterfuge cruel. Ne sachant trop s'il doit croire sa femme ou son serviteur, le comte s'en remet au jugement de Dieu : un duel judiciaire est ordonné. Alardus feint l'ingratitude en refusant de représenter la comtesse : en réalité, il attend le moment de l'exécution pour intervenir *in extremis* de façon théâtrale, ce qui lui permet de vérifier par un nouveau subterfuge l'innocence de la dame avant de se faire son champion — et de remporter la victoire pour la plus grande joie du comte et du peuple.

On retrouve le modèle pétrarquien : un prologue épistolaire introduit ce récit, qui permet de dater assez précisément la composition et renseigne sur la manière dont Francesco Tedaldi considérait la nouvelle. Quant au premier point, l'auteur fait allusion à la guerre qui déchire l'Italie (f. 90r : « bellum hoc per universam Ytaliam commistum hominibus esset ») et au bannissement des marchands florentins du Royaume de Naples (f. 90r : « per Aragonum incliti regis provincias secure perambulare facultas mihi denegetur »). P. O. Kristeller rappelle que ce dernier événement eut lieu avant 1451 et que la guerre qui opposa Venise et Naples à Milan et Florence, alliées du roi de France et de René d'Anjou, dura de 1452 à 1453. C'est donc à ces années que remonte la rédaction de la nouvelle⁵.

Quant au second point, plusieurs observations s'imposent, relatives à la définition du genre et au circuit culturel de la nouvelle. Comme avant lui Bruni à Bindaccio Ricasoli, Tedaldi demande au destinataire de faire circuler son texte s'il l'en trouve digne. C'est à Bartolomeo Buonconte que la lettre est adressée : ce marchand d'origine pisane, résidant à Naples (f. 90r :

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 162 n. 29.

« doleo quod una tecum Neapoli habitare vetetum sit »), est désigné comme le maître auprès de qui Tedaldi a appris l'art des marchands :

Nam Franciscus discepus tuus ad te mictit quem mercaturam et non humanitatis studia docuisti.⁶

L'auteur souligne sa double culture marchande et humaniste. L'image qu'il donne de lui-même (et dans une moindre mesure de Buonconte) est en effet aussi celle d'un homme de lettres, puisqu'il se représente dans sa bibliothèque (f. 89v : « Cum his diebus [...] solus in bibliotheca forem »), et puisqu'il écrit en latin.

La nouvelle se présente en effet comme la mise par écrit en latin d'un récit fait oralement en idiome vulgaire par son protagoniste — un certain Alardus, avec qui Tedaldi aurait été lié à la cour de Bretagne, car il lui aurait vendu des habits de soie. On remarque que la quête du vraisemblable repose sur un brouillage entre fiction et réalité typique du genre novellistique ; mais aussi que le récit se présente comme une traduction : la nouvelle revendique son inscription dans la double tradition des versions décaméroniennes et des nouvelles originales en latin. La manière dont un marchand tel que Tedaldi, qui ne maîtrise qu'imparfaitement la grammaire latine et l'art de raconter, s'inscrit dans la tradition classiciste d'ascendance pétrarquienne, témoigne du succès de cette dernière à l'extérieur de l'élite culturelle des latinistes « de métier ». Adressée à Buonconte — que sa culture et sa sagesse (f. 90v : « Tu igitur qui doctus et sapiens es ») désignent comme destinataire privilégié de ce récit appelé à susciter la réflexion — la nouvelle en latin est présentée comme un terrain commun à la culture littéraire des marchands et à la littérature humaniste.

Par ailleurs, par le terme *dialogus* dont Tedaldi désigne la nouvelle, l'auteur fait peut-être référence à l'échange (réel ou, plus probablement, fictif) entre Tedaldi et Alardus :

Qui mihi vero retulit fuit ille quidem cui forte casus accidit, quicum quidem dum illic essem magnam familiaritatem inii. Nam et ibi eram venundandi gratia vestes siriceas huic, cui enim Alardo nomen erat. Qui cum quadam forte forte die per urbem deambularem, accepta a me taciturnitatis fide omnia particulatim mihi explicuit [...]. Itaque latino sermone scriptum ad te

⁶ f. 91r : « En effet ton disciple Francesco te l'envoie à toi qui lui a enseigné le commerce et non les études humanistiques. »

mitto (nam et mihi dialogum nominare placuit), quamquam ille omnia mihi popularibus verbis narrasset.⁷

L'écriture narrative doit distraire l'auteur de la préoccupation de la guerre, des soucis économiques, de l'isolement imposé qui l'affligent⁸. Outre cette utilité consolatrice réfléchie, Tedaldi assigne au récit deux fonctions particulières :

[...] omnia particulatim mihi explicuit, tum vero inquit propter inauditum casum, tum etiam ut iudex sis quis magis alter alteri teneatur.⁹

A travers l'évocation de la narration par Alardus, l'auteur pointe deux aspects du genre liés à l'oralité : la préhistoire orale des nouvelles, et la relation d'interdépendance avec le discours. Parallèlement à l'émerveillement que procure l'immanence d'une histoire « authentique », récente et exceptionnelle, la narration est appelée à susciter une discussion sur les faits racontés. Celui qui prend connaissance de l'histoire est appelé à comparer les deux moments de la nouvelle, les dons mutuels d'Alardus personnage et de la comtesse, en les considérant dans le contexte de leurs actions. La nouvelle donne de la matière à une interrogation « concrète » autour du don, de la réciprocité, de la reconnaissance, de leur légitimité : le lecteur est convié à interroger les valeurs qui régissent les relations entre les personnages.

⁷ f. 90v : « La personne qui me l'a raconté est celle-là même à qui il est arrivé, avec qui je me liai d'amitié alors que je me trouvais là-bas. En effet, c'était précisément pour vendre des habits de soie à cet homme, dont le nom était Alardus, que je me trouvais là-bas. Un jour que d'aventure je me promenais avec lui en ville, il acceptait ma parole d'honneur que je ne répéterai rien et me raconta tout dans les détails [...]. Aussi je t'envoie son discours écrit en langue latine (en effet, il m'a plu de le nommer *dialogue*), bien qu'il me l'eût raconté avec les mots du peuple. » Quant au sens de *dialogus*, nous considérons *infra* une autre hypothèse.

⁸ f. 90r-90v : « [...] et negotiis privatis contra consuetudinem carens et publicis etiam ad me non pertinentibus quasi in dolorem versus solus ac cogationibundus die noctuque permaneo. Et ut aliquantulum temporis aliquo cum solatio conteram, casum aliquem mihi in ducis Brittanie aula relatum tibi recensere decrevi » (« [...] et les affaires privées manquant, contre mon habitude, et les affaires publiques ne me regardant pas, je suis comme plongé dans la douleur, nuit et jour seul et pensif. Et pour me donner quelques petits moments de consolation, j'ai décidé de te raconter un fait qui m'a été relaté à la cour du duc de Bretagne. »)

⁹ f. 90v : « [...] il me raconta tout dans les détails, aussi bien, dit-il, pour le fait inouï, que pour que tu juges lequel des deux personnages est davantage redevable envers l'autre. » (ou bien : « [...] il me raconta tout dans les détails : 'aussi bien, dit-il, pour le fait inouï, que pour que tu juges lequel des deux personnages est davantage redevable envers l'autre.' »)

Par ailleurs, Tedaldi rappelle à Buonconte qu'il a passé dix ans en France (f. 90r : « decem annos in Francia iam moratus essem ») — si bien qu'il serait presque juste de le dire français (f. 90r : « ut quasi Gallicus nominari possim »). La nouvelle a elle-même une dimension « française » : c'est en Armorique (au vrai de plus en plus indépendante du royaume de France sous la dynastie des Montfort¹⁰) que Tedaldi est censé avoir été mis au courant des faits, qui se seraient déroulés en France, sur les terres de deux vassaux du roi. L'ancrage géographique paraît délibérément sommaire (Alardus est un des deux seuls personnages identifiés par un nom propre) — comme si Alardus narrateur avait voulu garantir l'anonymat de personnes réelles : l'imprécision contribue ici à l'illusion référentielle. Par ailleurs, au fil du récit, le narrateur apporte des informations concernant les mœurs au-delà des Alpes, qui éclairent certains moments du récit. C'est par exemple le cas en ouverture de la nouvelle :

Assuescit rex Francorum in tempore belli et quando gentibus militaribus indiget mandare principibus atque nobiles regni sui, ut quam magnis possint auxiliis veniant contra hostes. Itaque forte et sic accidit in bello hoc adversus Anglicos in Normandia gerenti.¹¹

L'histoire est d'emblée embrayée sur l'Histoire de France : le rappel d'événements universellement connus, et du principe de la levée d'hommes dans le système féodal français, justifient historiquement la situation initiale (l'absence du duc, à la faveur de laquelle Alardus devient l'amant de la duchesse). Quant aux autres remarques narratives concernant les coutumes françaises (moins générales et « évidentes » que la première), il s'agit sans doute pour Tedaldi d'exhiber la connaissance empirique du marchand voyageur. Mais à travers elles, l'auteur semble aussi rattacher sa nouvelle à une tradition littéraire « française » — celle de la littérature courtoise : l'évocation dans le prologue de la *cour* d'Armorique pourrait bien constituer un clin d'œil à la *matière* de Bretagne.

¹⁰ J. KERHERVÉ, « Bretagne », in *Dictionnaire du Moyen Âge*, cit.

¹¹ f. 91r : « Le roi de France en temps de guerre, et quand les soldats font défaut, s'adresse habituellement aux princes et aux autres nobles de son royaume, afin qu'ils marchent contre l'ennemi avec le plus possible de troupes auxiliaires. Aussi est-ce ce qui arriva pour cette guerre où l'on combattit contre les Anglais en Normandie. »

A. La courtoisie entre pratiques sociales et littérature

1. L'amour courtois

L'univers de cette nouvelle est celle des cours féodales du royaume de France. Les personnages sont des grands désignés par leur titre de noblesse (à l'exception d'Alardus et du serviteur félon de la comtesse, Perinectus). Les qualités du personnage principal sont des vertus courtoises (f. 91v : « omnibus pulchrior atque sapientior ») et chevaleresques (f. 91v : « iuvenis quidem ferox ac manu promptus »). Cet ancrage féodal et aristocratique contribue à distinguer cette nouvelle du reste de notre *corpus*, et à la rapprocher de certaines nouvelles décameroniennes (par exemple la V 9) dont elle partage l'univers courtois.

Si l'histoire d'amour d'Alardus et de la duchesse, bref *antefactum* de l'intrigue véritable, ne suit pas du tout le schéma courtois des épreuves comme chemin de perfectionnement moral finalement récompensé par la dame, le signe qui trahit Alardus aux yeux du duc nous semble manifestement dérivé de la tradition courtoise :

Sed tamen amorem suum integre dissimulare nequibat. Nam et eundem colorem quem ducissa induebatur ipsum etiam indui oportebat.¹²

Cette pratique consistant à assortir sa tenue à celle de sa dame, ne rappelle-t-elle pas l'usage de porter ses couleurs aux tournois, que les romans courtois, de Chrétien de Troyes à *Flamenca*, montrent accompli à travers le don de la manche formant gonfalon à la lance du chevalier ?

C'est à travers les modèles de la littérature courtoise que se manifeste l'amour — éprouvé, comme dans le dernier exemple, ou bien feint, comme suit : en effet, pour cacher sa trahison au duc qu'il sert, Alardus indique une autre femme comme son amante. Avec la comtesse veuve, il sert à son seigneur une comédie de l'amour caché et (encore ?) chaste¹³.

¹² f. 95r : « Cependant il ne réussissait pas à dissimuler totalement son amour. En effet, il devait porter des vêtements de la même couleur que ceux de la duchesse. »

¹³ f. 97r : « Tunc vero querenti duci an amplius ei cum illa fuisset, nullatenus amplexum sibi consentire voluisse retulit, verum cetera amoris signa libentissime concessisse. » (« Alors, au duc qui demandait si elle lui avait accordé quelque faveur, il raconta qu'elle avait toujours refusé de consentir à l'étreindre, mais qu'elle lui avait volontiers accordé d'autres signes d'amour. »)

Cette scène du banquet pendant lequel le duc déguisé en serviteur croit voir se manifester les sentiments du faux couple¹⁴ est toute empreinte d'esprit courtois :

Cum tempus igitur cene venisset, splendide sumptuoseque epulis paratis ad mensam ivere. Comitissa quidem continuo Alardum respiciebat et iocosa et faceta verba inter eos dicebantur mutuis etiam poculis alterutri porrigentibus et ambobus semper simul potantibus. [...] Post hec cum iam tempus requiescendi fuisset, egressa cameram comitissa omnibus potum afferri iussit. Itaque uno ex servis pateram auream comitisse porrigente cuiusdam potationis plenam quam yprocrassum appellant accipere noluit nisi prius Alardus eam gustasset, qui diu resistens tandem potavit eamque deinde semivacuam comitisse reddit, que societatis gratia reliquum bibit, et his peractis in quandam cameram magnifice ac mirabiliter ornatam Alardus quiescendo missus est.¹⁵

Tout comme la splendeur de la réception et le jeu secret des regards et des conversations amènes et spirituelles manifestent l'esthétique et les valeurs fondamentales de la courtoisie, le partage des boissons s'affirme comme la trouvaille éloquente d'un esprit raffiné — symbolisant, avec un investissement profane de rites chrétiens caractéristique, la communion des « amants »¹⁶.

¹⁴ f. 99r-v : « Ceteri quidem nullum malum presumebant, sed omnia bona ac domestica mente fieri cogitabant (nam sic faciendi liberalitas in regione illa habetur), preter ducem qui singulos actus cunctosque motus ac omnia verba notabat. » (« Les autres n'imaginaient rien de mal à cela, mais pensaient que tout advenait de manière honnête et avec familiarité (en effet dans cette région, on est libre d'agir ainsi), à l'exception du duc qui remarquait chacun de leurs gestes et de leurs mouvements et de leurs paroles. ») Ici, la remarque ethnographique permet la « double lecture » de la scène de la part des convives.

¹⁵ f. 99r-100r : « Le moment du repas étant donc venu, un banquet splendide et luxueux ayant été préparé, ils passèrent à table. La comtesse regardait sans cesse Alardus, et ils échangeaient des paroles allègres et facétieuses, en se tendant des calices mutuellement, et en buvant toujours tous les deux ensemble. [...] Plus tard, lorsque fut venu le moment de dormir, la comtesse sortit de la chambre et ordonna à tout le monde de prendre à boire. Aussi, alors que l'un des serviteurs lui tendait une coupe d'or pleine d'une boisson qu'ils appellent de l'hypocras, la comtesse ne voulut pas la prendre avant qu'Alardus y ait goûté ; il refusa longuement, et but finalement et rendit la coupe à demi vidée à la comtesse, qui, pour la compagnie, but le reste. Puis on envoya Alardus dormir dans une chambre ornée de manière magnifique et extraordinaire. »

¹⁶ A cet égard, peut-être y a-t-il dans le syntagme « patera aurea » une réminiscence du *Tancredus* de Leonardo Bruni.

Dans le premier moment de la nouvelle, l'amour courtois est surtout instrumentalisé à d'autres fins que celles de courtiser la dame : c'est un modèle moins vécu et incarné que joué comme une comédie dans une nouvelle de *beffa*.

2. Le duel judiciaire

2.1. Imitation du modèle chevaleresque

Après que la comtesse, calomniée par Perinectus, a été injustement emprisonnée et condamnée à mort, le duc est indécis : doit-il croire sa femme qui plaide sa propre innocence et la culpabilité du serviteur, ou Perinectus qui a apporté, avec témoins, la « preuve » qu'un homme a été trouvé dans la chambre de la comtesse ? Soucieux d'éviter une enquête judiciaire poussée, le calomniateur propose de démêler le vrai du faux par un duel judiciaire :

Perinectus enim cum aliquantulum comitem ambiguum animadverteret, timens ne nimium fidei comitisse verbis tribuisset, quibus longius veritatem exquirere vellet, « o comes, inquit, si aliquis est qui pro ea pugnare velit et ferro veritatem cernere, sum paratus subire certamen ». Illis enim talis est mos : siquis pro aliquo delicto accusetur et ille mentientem accusatorem dicat et purgationem aliquam adducat, qua aliquantulum fidei sibi adhibeatur, illos singulari certamine pugnare oportet. Victor enim honoratus atque donatus est vade, superatus vero ni a victore interfectus, a carnifice quidem occiditur.¹⁷

Les historiens nous apprennent que cette pratique ordalique présentée par Tedaldi comme commune dans le royaume de France, n'était en réalité pas fréquente au XV^e siècle. Condamné par l'Eglise (comme « tentation de Dieu ») puis par le pouvoir royal en 1254 et 1258, autorisé à nouveau par Philippe IV le Bel en 1306 « pour les crimes de sang qui ne peuvent être prouvés par témoins », le gage de bataille décline au cours des XIV^e et XV^e

¹⁷ f. 103r-v : « Voyant le conte un peu incertain, craignant qu'il ne donne trop foi aux paroles de la comtesse et voulût en éprouver plus à fond la vérité, Perinectus dit 'oh, comte, si quelqu'un veut bien combattre pour elle et enquêter par le fer, je suis prêt à subir le combat.' En effet, ils ont cette coutume : si quelqu'un est accusé d'un délit et dit que son accusateur ment et avance une justification à laquelle on puisse donner un peu foi, il faut que les deux se battent en duel individuel. Le vainqueur reçoit des honneurs et est pourvu d'un garant ; mais s'il est vaincu mais pas occis par le vainqueur, c'est le bourreau qui l'occit. »

siècles : « [l]e Parlement ne traite que d'une trentaine de duels judiciaires sous Charles VI, entre 1380 et 1422 [...] »¹⁸.

C'est en revanche un motif littéraire répandu dans les romans français : que l'on pense, dans le *Chevalier de la charrette*, au duel entre Méléagant et Lancelot, où ce dernier est le champion de Guenièvre accusée injustement (et en toute bonne foi) d'avoir couché avec Keu (v. 4745-5053). En particulier, on peut voir dans un épisode du *Chevalier au lion* une source d'inspiration pour le second moment de la nouvelle de Tedaldi : nous pensons à la défense de Lunette calomniée. Comme la relation d'Alardus avec la comtesse, celle d'Yvain avec cette demoiselle est entièrement déterminée par les dons réciproques et la reconnaissance qu'ils impliquent¹⁹. Lunette a sauvé la vie du chevalier comme la comtesse celle d'Alardus, et se trouve comme elle en danger de mort car elle ne trouve pas de champion pour la représenter au combat judiciaire²⁰. Surtout, la scène du sauvetage *in extremis* de la comtesse par Alardus présente diverses similitudes avec celui de Lunette par Yvain.

En effet, le chevalier s'y présente comme champion alors que personne (ni public ni accusée ni antagoniste) ne l'attendait plus, interrompant le déroulement du supplice juste quelques instants avant que la condamnée soit brûlée vive — et créant un effet de surprise²¹. La scène est définie par la présence du chevalier, dont l'irruption et la disparition sont théâtralisées la première par un cri d'accusation contre les calomniateurs (qui ouvre la scène)

¹⁸ En particulier, dans les années 1380, le gage de bataille où Jacques Legris, accusé de viol, affronta Jean de Carrouges et trouva la mort, avait ébranlé l'idée que cette pratique ordalique était infaillible, puisque après le duel, un autre homme confessa le méfait imputé à tort au vaincu. C. GAUVARD, « Duel judiciaire », in *Dictionnaire du Moyen Age*, cit.

¹⁹ Lorsque Yvain se trouve prisonnier, aux mains des gens du défenseur de la fontaine, Lunette l'aide à s'échapper car elle se souvient que lui seul lui a fait honneur à la cour d'Arthur (v. 994-1023) ; après bien des aventures, Yvain se fait le champion de Lunette pour la sauver d'une accusation calomnieuse (v. 3563-3762, v. 4385-4575) ; enfin, Lunette prendra la défense d'Yvain pour le faire rentrer dans les grâces de Laudine (v. 6719-6760) comme Yvain l'en avait priée après le duel (v. 4639-4651).

²⁰ *Yvain ou le chevalier au lion*, v. 3604 : « Por ce ceanz sui an prison / Qu'an m'apele de traïson, / Ne je truis qui m'an desfande / Que l'en demain ne m'arde ou pande. » (« Je me trouve en prison parce qu'on m'accuse de trahison et je ne trouve personne pour défendre ma cause et m'éviter demain le bûcher ou la pendaison. » Nous citons l'édition suivante : C. DE TROYES, *Œuvres complètes*, D. Poirion (dir.), Paris, Gallimard, 1994, p. 337-503) ; f. 103v-104r.

²¹ Dans *Le Chevalier au lion*, la méditation d'Yvain (v. 4331-4336) est interrompue par la soudaine précipitation du chevalier (v. 4338-4341) ; f. 106r : « Cum igitur carnifex eam [...] ligasset [...] ac ignam prepararet, ecce quidam ex Alardi familiaribus [...] magna voce clamitans [...] » (« Donc alors que le bourreau l'avait attachée, [...] et avait préparé le bûcher, voici un des serviteurs d'Alardus [...] criant d'une voix forte [...] »)

²², la seconde par la soudaineté du départ du chevalier, qui refuse de surcroît de révéler son identité (sinon à la dame sauvée) et de recevoir des hommages²³. Alardus domine toute la scène par ses actions, dont il a précédemment préparé la mise en scène. Il s’inspire des modèles chevaleresques, mais le départ soudain et l’anonymat, qui dépendaient chez Yvain, ou Lancelot, de motifs extérieurs²⁴, relève ici de la théâtralisation par le chevalier de sa propre intervention. N’en va-t-il pas de même du cri du serviteur annonçant la victoire d’Alardus (f. 106r : « accusatoris vero perditor ») ? Celui-ci ne s’inspirerait-il pas du chevalier de la charrette, que la foule au duel contre Méléagant et — surtout — le héraut au tournoi de Noauz désignent comme vainqueur avant le début du combat²⁵ ? L’intervention salvatrice d’Alardus se veut un spectacle admirable de chevalerie, à la manière d’une manifestation sportive aristocratique — un tournoi ; aussi le chevalier apparaît-il « splendidement orné d’une armure qui couvrait tout son corps, mont[ant] un cheval très haut, et mani[ant] une lance énorme,

²² *Yvain*, v. 4338-4341 : « [...] Lessiez, lessiez / La dameisele, gent malveise ! / N’est droiz qu’an rez ne an forneise / Soit mise, que forfet ne l’a. » (« Laissez, laissez donc cette demoiselle, renégats ! C’est une injustice de la jeter sur un bûcher ou dans une fournaise. Elle n’a rien fait de mal ! ») ; f. 106r : « expecta carnifex, nam prope liberator adest, accusatoris vero perditor » (« Attends, bourreau ! Le sauveur est proche, le destructeur de son accusateur ! »)

²³ *Yvain*, v. 4581-4642 ; f. 107r-v : « [...] in auribus comitisse loquutus est : ‘tace, inquit, Alardus ego sum’. Deinde omnibus audientibus cassidem continuo in capite habens comiti sic inquit : ‘coniugem tuam bonam incolumemque tibi reddo. Vale.’ Quem cum magnis donis comes remunerare vellet, nequaquam persistere voluit, sed ascendens equum ad ducem suum magna cum victoria ac letitia rediit. » (« [...] il parla à l’oreille de la comtesse : ‘tais toi, dit-il, je suis Alardus.’ Ensuite alors que toute le monde écoutait, son casque toujours sur sa tête, il parla ainsi au comte : ‘je te rends ta femme, saine et sauve. Adieu’. Et alors que le comte voulait le remercier par des dons généreux, il ne voulut pas s’attarder, mais montant à cheval, il rentra chez son duc victorieux et heureux. »)

²⁴ C’est à cause de la rancœur de Laudine qu’Yvain refuse de s’attarder et de dire qui il est. Dans *Le Chevalier de la charrette*, l’amant de la reine doit rester anonyme pour prouver son amour la reine en combattant « au pire » puis « au mieux » au tournoi de Noauz ; Lancelot doit aussi partir précipitamment pour tenir sa promesse de rejoindre sa prison au plus tôt (v. 5456-5507, v. 6033-6121).

²⁵ v. 3554-3555 : « Et dient tuit que rien ne monte / De Meliagant avers lui. » (« [...] et tous étaient d’avis que Méléagant ne faisait pas le poids en face de l’autre. ») ; v. 5624-5628 : « Mes quant il vint par mi la pree, / Et li hiraux le voit venir, / De crier ne se pot tenir : / ‘Veez celui qui l’aunera ! / Veez celui qui l’aunera !’ » (« Mais quand il arriva parmi les prés et que le héraut le vit venir, il ne put s’empêcher de crier : ‘Voyez celui qui va l’emporter ! Voyez celui qui va l’emporter !’ »). Nous citons *Le Chevalier de la charrette* dans l’édition suivante : C. DE TROYES, *Œuvres complètes*, cit., p. 505-682.

courant ici et là avec savoir-faire et habileté ; ainsi donnait-il à tout le monde l'espoir certain qu'il sortirait vainqueur. »²⁶

Dans la nouvelle comme dans *Le Chevalier au lion*, la scène du sauvetage de l'innocente calomniée est aussi déterminée par un espace double : d'abord l'aire du bûcher, sur lequel se trouve déjà la condamnée dans une posture humble²⁷, ensuite la lice où se dispute le combat ordalique. L'évocation du duel dans la nouvelle — avec ses phases successives disputées avec des armes différentes, et avec sa dimension emphatique, sanglante et horrible²⁸ — s'inscrit dans l'esthétique chevaleresque des romans de Chrétien de Troyes. Ayant avoué ses fautes, le vaincu est ensuite brûlé sur le même bûcher auquel il avait voulu condamner une innocente : on retrouve l'issue du combat qui oppose Yvain et son lion aux trois accusateurs de Lunette²⁹.

²⁶ f. 106r : « [...] Alardus totius corporis armaturis quam mirabiliter ornatus apparuit, permagnum quidem ascendebat equum, lanceamque valde grossam manu gestabat huc illuc tam apte tam artificiose discurrens ut omnibus quidem certam spem victorie prebebat. »

²⁷ *Yvain*, v. 4389-4391 : « Et vit Lunete agenouilliee / En sa chemise despoilliee » (« Il vit Lunette agenouillée, vêtue d'une simple chemise. ») ; f. 106v : « Cum igitur carnifex eam preter pudibunda nudam funibus madendibus ligasset et deinde catena constrinxisset lignaque circum pectus imposuisset ac ignem prepararet [...]. » (« Donc alors que le bourreau l'avait attachée, nue à l'exception des parties intimes, avec des cordes humides, et qu'il l'avait ensuite entourée d'une chaîne et avait mis du bois autour de sa poitrine et préparé le bûcher [...]. »)

²⁸ f. 106v-107r : « Comes etiam magno cum comitatu duellum videndi gratia illuc perrexit illosque unum ab altero instrui iussit. Quo facto datur signum pugne, et infestis telis obviam currunt illaque sine ullius lesione perfrangunt. Altero vero ictu Alardus quasi ira incensus telo per grosso assumpto iterum magno cum furore obviam currit et imprimis Perinetti clipeum fregit, deinde toracem perforavit et pectus et renes ultra pertransit. Alardus enim illo prostrato guttur incidere preparabat [...]. » (« Donc le comte se rendit là pour voir le duel avec une grande suite, et il ordonna que l'un se place à une extrémité, l'autre chevalier à l'autre. Ceci fait, on donne le signal de la bataille et les deux courent l'un vers l'autre avec leurs lances baissées et ils les brisent sans qu'aucun ne soit blessé. Mais au coup suivant, comme brûlant de colère, Alardus prend une lance énorme et court à nouveau vers lui avec une grande fureur et d'abord et perça l'écu de Perinectus, puis il lui perfora le thorax et transperça sa poitrine et ses flancs. Alardus s'apprêtait en effet à lui trancher la gorge [...]. »)

²⁹ *Yvain*, v. 4570-4576 : « Et cil furent ars an la ré / Qui por li ardoir fu esprise ; / Que ce est reisons de justise / Que cil quiautruï juge a tort / Doit de celui meïsmo mort / Morir que il li a jugiee. » (« On brûla ensuite les faux témoins sur le bûcher allumé pour Lunette. Il est juste en effet que celui qui condamne autrui à tort subisse la mort qu'il réservait à sa victime. ») ; f. 107r : « Alardus enim illo prostrato guttur incidere preparabat, ni forte rogaret ut eodem supplicio cuius comitissam liberaverat eum damnet. Quo impetrato eum ad palum duxit comitissamque propriis manibus dissolvit cum maximo aspicientium applausu, deinde illum ligavit ac ligna circum posuit. Qui antequam moriatur spatium sibi loquendi postulavit. Quod ubi concessum, falsum crimen

2.2. Distanciation du modèle chevaleresque

Avant le combat, le chevalier s'était approché du bûcher afin d'échanger quelques propos avec la dame. Alors qu'Yvain demande simplement à Lunette de lui indiquer qui sont ses accusateurs, Alardus déguisé en moine prédicateur recueille la dernière confession de la comtesse et l'interroge sur l'adultère dont on l'accuse : il reçoit par la ruse la proclamation *in extremis* — donc véridique — de l'innocence de la dame, qu'il est désormais prêt à défendre³⁰. Alardus est habité par une défiance envers la comtesse et un souci de justice sur la base desquels il élabore son plan :

Alardus assumptis equis propre comitis civitatem se contulit et ingressus locum quendam predicatorum extra menia positum priori sic inquit : « Sum ego ille quidem qui pro comitissa pugnaturus sum, si delictum ut audiverim commiserit nullum. Sin autem peccaverit, eam penas luere permittam. Itaque veritatem a me prius investigari oportet. »³¹

La brève et efficace enquête d'Alardus ne prétend pas à un caractère public ; ce n'est pas elle mais le duel qui résout le cas — avec une complète pacification. Si Alardus ne substitue pas une procédure inquisitoriale au duel judiciaire, la pratique ordalique semble néanmoins légèrement parodiée : le cri « nam prope liberator adest, accusatoris vero perditor », lancé à

comitisse iniectum particulatim omnibus declaravit eamque purgavit et postremo forte semianimis cunctis veniam postulavit. Post hec vero Alardus carnifici annuit ut flammam lignis adhiberet, et dum ille cremaretur [...]. » (« En effet, Alardus s'apprêtait à trancher la gorge du vaincu prostré, si celui-ci ne lui avait pas demandé de le condamner au même supplice dont il avait libéré la comtesse. Ceci obtenu, Alardus le conduisit au poteau et détacha la comtesse de ses propres mains sous les applaudissements de ceux qui regardaient, puis il l'attacha et disposa du bois autour de lui. Et le vaincu demanda qu'on lui accordât le temps de parler avant de mourir. Quand on le lui accorda, il déclara à tous, avec les détails, qu'il avait attribué un faux crime à la comtesse, et il lui fit justice et à la fin, presque sans connaissance, il demanda pardon à tout le monde. Après cela, Alardus fit signe au bourreau de mettre le feu au bois, et tandis qu'il brûlait [...]. »)

³⁰ Yvain avait quant à lui recueilli celle de Lunette de manière accidentelle et sans en être d'abord reconnu : séparés par les murs de l'église où Lunette est enfermée, elle et Yvain ne peuvent tout de suite se reconnaître, et la demoiselle ne semble pas savoir à qui elle fait le récit de sa mésaventure (v. 3563-3634).

³¹ f. 105r-v : « Ayant pris les chevaux, Alardus se rendit vers la ville du comte et, entré dans un couvent de prédicateurs situé à l'extérieur des murs, il dit au prieur : « C'est moi qui combattrai pour la comtesse, si comme j'ai entendu dire elle n'a pas commis de délit. Mais si elle a péché, je permettrai qu'elle subisse son châtement. Aussi il faut d'abord découvrir la vérité. »

son arrivée par un de ses serviteurs, conformément au plan du chevalier³², ne tourne-t-il pas en dérision l'intervention divine dans l'ordalie ? La lance énorme avec laquelle Alardus occit le traître n'évoque-t-elle pas l'iconographie d'un Saint Georges ou d'un archange Michel ? La pratique du duel judiciaire, dont les historiens nous apprennent qu'elle n'était pas consensuellement considérée comme infaillible³³, semble légèrement tournée en dérision dans ce passage.

Rationalisant (non sans potentialités comiques) un modèle chevaleresque, l'attitude circonspecte d'Alardus est remarquable : par rapport à la tradition du roman courtois en amont, il nous semble que c'est là un comportement inédit de la part d'un chevalier requis comme champion. Il apparaît que dans les deux moments de la nouvelle, les schèmes de la littérature courtoise fournissent aux personnages des modèles admirables pour l'action. Mais Tedaldi — et ses personnages — les considèrent avec une certaine distance, qui met en question leur validité « dans la vie réelle », celle des valeurs et des représentations qui les sous-tendent. Les personnages de Tedaldi imitent ceux des romans courtois dans une société différente, où les modèles chevaleresques sont en concurrence avec d'autres schémas de comportement. Notamment, la manifestation de l'intelligence dans des stratagèmes rusés, mise en œuvre à des fins tantôt vertueuses et tantôt pas, intéresse particulièrement notre auteur ; il nous semble que c'est là un héritage « bourgeois » de la tradition de la nouvelle vernaculaire — *Décameron* en tête³⁴.

B. « iudex sis quis magis alter alteri teneatur. »

1. Une visée éducative ?

³² f. 106r : « [...] ecce quidam ex Alardis familiaribus, sicut ab eo consitutus erat, magna voce clamitans : 'expecta carnifex, nam prope liberator adest, accusatoris vero perditor' aiebat. » (« [...] voici que l'un des serviteurs d'Alardus, comme celui-ci l'avait établi, se met à crier d'une voix puissante : « Attends, bourreau ! Le sauveur est proche, le destructeur de son accusateur ! », disait-il.)

³³ Il est remarquable à cet égard que le duel judiciaire soit demandé non par l'innocente (qui requiert le duc d'une enquête) mais bien par le coupable (f. 103r). Cf. *Yvain*, v. 4332-4334 : « Mes boene fiance an lui a / Que Dex et droiz li aideroit / Qui en parti seroit » (« [...] mais il avait confiance en lui-même car Dieu et le droit viendraient à son aide et seraient de son côté. ») ; v. 4443-4445 : « Et qui le voir dire an voldroit / Dex se retient devers le droit, / Et Dexet droiz a un s'an tienent » (« Et, pour parler vrai, Dieu est toujours du côté du droit ; Dieu et le droit ne font qu'un. »).

³⁴ Peut-être y a-t-il également des modèles français, que nous ne sommes pas en mesure d'indiquer.

Le prologue, on l'a vu, invite le lecteur à juger lequel, d'Alardus ou de la comtesse, est plus redevable à l'autre. Le thème des services mutuellement rendus informe l'ensemble de la nouvelle, dont il articule les deux parties. Il est introduit dans la narration dès la scène du banquet, que nous avons partiellement citée plus haut en soulignant le motif des boissons partagées par les deux amants feints. Tandis que les convives se régalent, en privé, Alardus promet sa reconnaissance et ses services à sa bienfaitrice :

Cum vero cenassent, ambo cameram introgressi sunt et mulier quoque cum eis, et clauso hostio cum plura inter eos dixissent, ingentes quidem gratie per Alardum comitisse reddite fuere vitamque ab ea recepisse profitebatur offerens se eius iussis presto paratum fore, duce interim cum ceteris famulis pro foribus expectante. Post hec cum iam tempus requiescendi fuisset, egressa cameram comitissa omnibus potum afferri iussit. Itaque uno ex servis pateram auream comitisse porrigente cuiusdam potationis plenam quam ypocrassum appellant accipere noluit ni prius Alardus eam gustasset, qui diu resistens tandem potavit eamque deinde semivacuum comitisse reddit, que societatis gratia reliquum bibit, et his peractis in quandam cameram magnifice ac mirabiliter ornatam Alardus quiescendo missus est.³⁵

Le partage de la coupe d'hypocras, qui entre dans la comédie de l'amour feint, semble bien sceller un pacte de réciprocité entre les deux complices — le secret s'épaissit au gré d'un jeu d'emboîtement.

Les dons réciproques sont, bien sûr, un grand thème de l'éthique courtoise puisque les rapports de loyauté qu'implique la reconnaissance des bienfaits doivent théoriquement régler les relations interpersonnelles, contribuant à fonder l'honneur. A cet égard, nous renvoyons encore, à titre d'exemple, à la relation d'Yvain avec Lunette dans le *Chevalier au lion* (voir *supra*).

³⁵ f. 99r-100r : « Tandis qu'ils dînaient, tous deux entrèrent dans la chambre, avec l'autre femme, et la porte fermée, après qu'il se furent dit maintes choses, Alardus rendit mille grâces à la comtesse et il disait qu'il lui devait la vie, offrant d'être prêt et prompt à exécuter ses ordres, tandis que le duc attendait à la porte avec les autres serviteurs. Plus tard, lorsque fut venu le moment de dormir, la comtesse sortit de la chambre et ordonna à tout le monde de prendre à boire. Aussi, alors que l'un des serviteurs lui tendait une coupe d'or pleine d'une boisson qu'ils appellent de l'hypocras, la comtesse ne voulut pas la prendre avant qu'Alardus y ait goûté ; il refusa longuement, et but finalement et rendit la coupe à demi vidée à la comtesse, qui, pour la compagnie, but le reste. Puis on envoya Alardus dormir dans une chambre ornée de manière magnifique et extraordinaire. »

Par ailleurs, la structure bipartite de la nouvelle de Tedaldi, qui met au premier plan le thème de la réciprocité des dons, n'est pas sans rappeler celles des *Déc.* X 2, 8 et 9. Le récit de Tedaldi se distingue néanmoins de celles-ci par l'absence de dimension rhétorique (quasi-absence du style direct) et encomiastique : le thème n'est pas vraiment celui de la *Déc.* X (la magnificence), et Alardus et la comtesse n'ont pas la dimension héroïque des personnages de la dernière journée. Les personnages de Tedaldi ne sont pas des modèles offerts à l'admiration : il n'y a pas de visée exemplaire. Il est remarquable à cet égard que leurs actions ne sont pas soumises au commentaire évaluatif, et encore moins moralisant, du narrateur (contrairement à ce que l'on a observé notamment dans les nouvelles de Piccolomini et de Colucci). Concernant la représentation de l'amour dans le premier moment de la nouvelle, P.O. Kristeller a souligné une absence de préjugés moraux³⁶. Selon nous, cette affirmation doit être brièvement précisée et nuancée. En effet, les amours d'Alardus et de la duchesse sont deux fois désignés par le terme *facinus* : mais la narration se fait alors à travers la conscience des personnages, qui intériorisent peut-être eux-mêmes le jugement des autres³⁷ — il ne s'agit donc pas d'un jugement narratorial ; et peut-être doit-on d'ailleurs comprendre le substantif *facinus* simplement dans son sens neutre d'« action » ? En revanche, le terme *crimen*³⁸, qui ne présente pas d'ambiguïté sémantique, ne semble pas pouvoir être attribué à une instance intradiégétique.

³⁶ P. O. KRISTELLER, « Una novella latina », cit., p. 164.

³⁷ f. 92v : « Deinde vero alter alterum respicientes paululum subridere ceperunt. Arbitrabatur enim facinus eius omnibus notum fore. » (« Quand il était avec d'autres personnes, il n'osait regarder personne en face. En effet il pensait que son forfait serait dévoilé à tout le monde. ») ; f. 94r : « Nunc vero mihi opportunum esse videtur te medelam capere seu id simulare, ut nostri celandi facinoris probam habeamus excusationem [...]. » (« Maintenant il me semble opportun que tu prennes un médicament, ou que tu fasses semblant de la prendre, afin que nous ayons une bonne excuse pour cacher notre forfait [...]. »)

³⁸ f. 93r : « Ducissa [...] erubuit. Nam crimen sub vultu celare perdifficilimum est, ut Ovidius ille inquit : 'Heu quam difficile est crimen non prodere vultu. Vix oculos attollit humo' etc. » (« La duchesse [...] rougit. En effet, il est très difficile de ne pas trahir sa faute par son visage, comme le dit le célèbre Ovide : 'Hélas ! qu'il est difficile de ne pas trahir une faute par son visage ! A peine détache-t-elle ses yeux de la terre [...].' » Concernant la citation ovidienne (*Métamorphoses* II 447-448), nous citons la traduction G. Lafaye (OVIDE, *Les Métamorphoses*, présentation et notes de J.-P. Néraudau, Paris, Gallimard, 1992).

Dans le second moment de la nouvelle, bien que le narrateur omniscient se complaise à souligner la grande vertu de l'innocente comtesse³⁹, les actions se déroulent dégagées de toute évaluation axiologique narrative. Mise à part cette dernière exception, la nouvelle n'aspire pas à proposer des modèles de comportement à l'admiration et à l'imitation, ni à illustrer des enseignements *a priori* — mais bien à susciter un questionnement en proposant un (et même deux) cas d'étude.

2. Une casuistique

Sans prétendre nous faire juge de la question posée par Tedaldi dans le prologue, livrons nous pour conclure au jeu que l'auteur nous propose afin — seulement — de préciser les termes du questionnement.

Mettre dans la balance les risques précis encourus par chacun des personnages, dans le rôle de bienfaiteur comme de personnage menacé, nous conduirait sur un terrain aux fondements méthodologiques incertains, à mi-chemin de la littérature et de l'histoire du droit et de la société médiévale. Soucieuse d'éviter des glissements de mauvais aloi, nous nous garderons donc prudemment de telles excogitations, nous limitant à remarquer que les dangers auxquels sont soumis les personnages (*grossomodo* équivalents semble-t-il) menacent leur honneur et leur vie même.

L'attitude inédite d'Alardus dans le second moment de la nouvelle, qui le distingue comme on l'a vu des modèles chevaleresques et courtois, suscite plutôt la question des motifs à l'origine des actions bienfaitrices des personnages. On pourrait placer dans chaque plateau de la balance le don gratuit (celui de la comtesse) et le service rendu en retour d'un bienfait (celui d'Alardus, obligé envers la comtesse). La pesée se concluerait probablement au bénéfice du premier ; mais au vrai, c'est une question plus précise et plus concrète que Tedaldi semble vouloir susciter chez son lecteur.

³⁹ f. 104v-105r : « Comitissa igitur omni spe amissa una tantum quidem de re solabatur, quod sine delicto supplicium incumebat. » (« Une seule chose consolait la comtesse, qui avait perdu toutes ses espérances : le fait qu'elle affrontait le supplice sans avoir commis le crime. »)

La comtesse protège Alardus parce qu'elle éprouve de la pitié pour lui⁴⁰ ; Alardus combat pour la comtesse pour le même motif⁴¹, mais aussi — et c'est une condition *sine qua non* de son action — pour défendre la justice. Or précisément, le chevalier est prêt à condamner la comtesse pour un manquement au droit que lui-même commet — ou plutôt (pour être peut-être plus proche de la mentalité de notre auteur) que la duchesse dont il est l'amant commet, à savoir : l'adultère. Le narrateur attire d'ailleurs notre attention sur le caractère spéculaire des deux moments, à travers deux variations sur le thème de la maladie d'amour⁴², mais aussi à travers une (apparente) similitude des deux personnages féminins : la description de la comtesse renvoie à celle de la duchesse dont elle semble constituer une répétition délibérée⁴³. Une question sous-jacente est donc de savoir à quelle aune on pèse les fautes d'autrui — peut-être souligne-t-on là une hypocrisie sociale.

Mais il s'avère que la comtesse est innocente, et que c'est pour cette raison qu'Alardus la défend contre ses accusateurs — tandis qu'elle l'a protégé tout en le sachant coupable. Lequel est le plus redevable ? Quel bienfait oblige davantage : faire triompher publiquement la vérité de la vertu calomniée ou dissimuler la faute par sympathie ? Est-il plus généreux de faire prévaloir les exigences du droit (coutumier, positif, naturel⁴⁴) sur la reconnaissance, ou de faire prévaloir l'amitié en dépit de la justice ? Chez la comtesse dominant sans partage les

⁴⁰ f. 98v-99r : « [...] profecto clamitare cepisset ni festinus Alardus brachio teneret eam, et rursus ad supplicationem versus demum eam flexit. » (« [...] elle aurait tout de suite commencé à crier si Alardus ne l'avait pas prise immédiatement par le bras ; et se lançant à nouveau dans les suppliques, finalement il la fit céder. »)

⁴¹ f. 104r-v : « [...] licteris Alardo redditis et ab eo libentissime lectis eum flevisse aiunt et quem ad modum omnia pertransierant a muliere audire voluit. Quibus auditis nichil iocundius nichilque gratius tunc ei accidere potuisset quam comitissam per hunc quidem modum recepti benefitii remunerari. » (« Après qu'on ait remis la lettre à Alardus et qu'il l'ait lue très volontiers, on dit qu'il pleura et voulut savoir de la messagère de quelle manière tout cela était arrivé. Ayant entendu ceci, rien n'aurait pu lui faire plus plaisir et le combler davantage que récompenser la comtesse par un autre bienfait. »)

⁴² Dans le premier moment, la duchesse incite Alardus à feindre une maladie pour dissimuler les symptômes de la passion (f. 94r-v) ; dans le second, Perinectus se feint malade et s'alite pour recevoir la visite de la comtesse et lui avouer son amour (f. 100v).

⁴³ La duchesse est caractérisée par sa beauté extraordinaire et le désirable éclat de sa jeunesse (f. 91v : « mirum in modum pulcherrimam, et ea aetate qua plurimum mulieres hominibus placere solent. ») ; la description de la comtesse consiste en une répétition-variation de celle de la duchesse (f. 96v : « forma quidem egregia et ea etate qua plurimum mulieres florere solent »).

⁴⁴ Par ce dernier qualificatif, nous faisons référence au sens moral des personnages (sur la manière dont Alardus et la duchesse considèrent l'adultère qu'ils commettent, voir *supra*).

exigences de l'amitié. Alardus est davantage un personnage en tension, car en lui coexistent les exigences contradictoires de la reconnaissance personnelle et du sentiment de justice — mais dans les faits les secondes l'emportent, et la question que pose Tedaldi incite à juger l'issue de ce conflit à l'aune de la gratitude⁴⁵.

A travers l'étude de deux cas en un, on discute la validité de deux modèles de comportement, dont l'un privilégie la loyauté envers un principe courtois de réciprocité des bienfaits, et l'autre la conformité au droit ou à la morale dominante. Le décalage d'Alardus par rapport au modèle chevaleresque interroge sur la possible insuffisance et la possible inadéquation de la morale courtoise à l'expérience « réelle » contemporaine.

Si le récit de Tedaldi manque souvent de « style », et parfois de cohérence, force est de constater que l'on retrouve dans sa nouvelle une problématique décameronienne : dans plusieurs nouvelles (notamment aux V 9 et IV 9), Boccace avait questionné la validité, le caractère opérant, des valeurs courtoises dans la société « bourgeoise » à lui contemporaine. De ce point de vue, l'héritage décameronien est très visible dans la nouvelle de Tedaldi, qui montre — certes de façon bien moins maîtrisée et aboutie que Boccace — le conflit des valeurs, soulevant un problème sans y apporter de réponse : le récit est donné sans qu'existe une grille de valeurs qui en constituerait la clé (c'est un des traits caractéristiques de la nouvelle décameronienne selon H.-J. Neuschäfer).

On remarque toutefois que les devisants de Boccace ne s'incitent pas expressément à se faire juges de la légitimité des actions des personnages ; au contraire, l'invite pressante du prologue semble manifester une inquiétude morale de l'auteur par rapport à son récit. *In limine*, Tedaldi se donne une posture plus grave que celle qui semble ressortir de la *Conclusion de l'auteur* — il y a peut-être ici un héritage sans doute des préfaces épistolaires des nouvelles des humanistes.

⁴⁵ A cet égard, revenant au prologue, l'hypothèse de Kristeller concernant le terme *dialogus* dont Tedaldi baptise sa nouvelle est peut-être pertinente. A savoir : la référence serait au (lointain) modèle du jeu-parti (P.O. KRISTELLER, « Una novella latina », cit., p. 164-165). Sans minimiser les différences qui distinguent la nouvelle de ce genre ancien (poésie didactique/prose narrative ; plusieurs auteurs/un seul ; etc.), on ne saurait nier qu'une certaine logique commune les relie.

CONCLUSION

La variété des expériences des traducteurs du *Décameron* et des auteurs de nouvelles originales témoigne d'un intérêt multiforme des humanistes pour le genre, que la *De insigni obedientia et fide uxoria*, des années 1370, ne saurait suffire à justifier. Si les versions et nouvelles latines du XV^e siècle ne découlent pas *simplement* du modèle pétrarquien, la réécriture de la *Déc. X 10* fixe néanmoins plusieurs traits caractéristiques que l'on retrouve dans toute la production novellistique des humanistes. Tous contribuent, de diverses manières, à ennoblir le genre.

Au cours de ce XV^e siècle marqué, en ce qui concerne l'histoire de la littérature en langue vulgaire, par l'ancrage de la nouvelle dans sa tradition populaire, les humanistes ont cherché à « élever » le genre à travers de nouveaux modèles de prose narrative latine : les nouvelles des humanistes constituent des modèles de prose narrative latine. La typologie épistolaire lancée par Pétrarque et reprise (avec ses *topoi* rhétoriques concernant l'humilité de la nouvelle) par Bruni, Colucci, Piccolomini, Facio, Tedaldi et pour la langue vulgaire, Bracciolini, a sans aucun doute contribué à ce processus, car elle implique que les récits portent la marque d'un auteur, qui permet de les identifier et leur confère, dans le cadre de l'exaltation par la culture humaniste de la figure auctoriale, un nouveau prestige culturel et social. La forme épistolaire latine a d'ailleurs certainement contribué à protéger l'intégrité philologique de nouvelles qui, comme le *Seleuco* et l'*Historia de duobus amantibus*, feront l'objet de diverses réécritures.

Un autre facteur d'ennoblissement de la nouvelle a été sa contamination avec un genre considéré comme plus noble, pourvu de modèles antiques particulièrement admirés et imités : à savoir, l'historiographie. Au début des années 1440, non seulement les historiens grecs fournissent la matière du *Seleuco*, mais surtout, les nouvelles parallèles de Bruni naissent de la coïncidence d'une typologie novellistique avec les biographies plutarquiennes et les *exempla* rhétoriques de Valère Maxime (modèle dont Pétrarque rapprochait déjà la nouvelle dans les *Sen. XVII 3-4*). Dans la seconde moitié de la décennie, la lettre de Bartolomeo Facio à Carlo Ventimiglia illustre la proximité de la nouvelle et de l'historiographie du point de vue rhétorique.

Il est remarquable à cet égard que toutes les nouvelles de notre *corpus* relèvent du réalisme : cet aspect boccacien de leur poétique contribue également à les distinguer de la production vernaculaire contemporaine, partiellement marquée par « un fantastique d'origine

populaire qui se situe parfois aux confins du magique et de l'irréel »¹. Ainsi Facio expurge-t-il ses sources en langue vulgaire de toute dimension merveilleuse, et embraye-t-il le récit de fiction sur l'Histoire européenne moderne — avec des modalités différentes, toutefois, de celles de l'*Historia de duobus amantibus* : mais on retrouve dans toutes les nouvelles des procédés traditionnels visant à renforcer la vraisemblance, qui sont appelés à brouiller la frontière entre réel et fiction. Nombreuses sont aussi les préfaces qui, de façons variées, thématisent le critère de la vraisemblance littéraire en interrogeant la nature du récit sous le rapport du statut aléthique des faits narrés (Piccolomini et divers traducteurs). Ces remarque méta-narratives semblent toutes dialoguer avec les *Sen.* XVII 3-4 où, selon nous, l'alternative « *historia an fabula* » (relation de faits avérés / récit d'imagination) visait précisément la notion littéraire de vraisemblance.

Notre étude a montré qu'un autre facteur d'ennoblissement du genre est — à contre-courant d'une production vulgaire qui préfère le registre comique, souvent léger, de la *beffa* — la présence au cœur des récits de problématiques morales et sociales d'une certaine gravité. L'intention de conférer à la nouvelle une utilité pratique sur le plan moral, ou d'en faire le véhicule de connaissances spéculatives, se manifeste chez presque tous nos auteurs.

Nous nous étions fixé pour objectif d'explorer les spécificités de l'écriture novellistique chez les humanistes italiens du XV^e siècle à travers l'étude de la dimension éducative de leurs récits. A travers ce prisme s'est révélée la richesse du sujet : en effet, notre étude montre que le développement de la dimension éducative des nouvelles est un facteur cardinal de l'acclimatation du genre dans la littérature des humanistes.

Sous les calames de l'Anonyme et de Piccolomini, le thème de l'amour permet de poser des questions sociales et éthiques. Tout en véhiculant un précepte pour l'éducation des enfants (valorisation de la douceur et de la clémence), le *Seleuco* articule la passion et le destin social de l'homme à travers la succession de deux moments narratifs. La dysharmonie qu'implique le caractère anti-social de la passion amoureuse est totalement éliminée à la fin de la nouvelle, car le conflit entre amour et société est représenté à travers les schèmes des âges de la vie et des rapports entre générations au sein de la famille. Dans l'*Historiola amatoria* de Colucci, l'amour est privé des connotations anti-sociales du désir et de la

¹ Nous citons la préface de G. C. Mazzacurati à *Conteurs italiens de la Renaissance*, cit., p. XIX.

passion : racine d'une union légitime entre les protagonistes, il est au contraire une force de cohésion sociale.

Quant au traitement du thème de l'amour, Piccolomini et Laurent le Magnifique situent plutôt leurs nouvelles dans le sillage des œuvres mineures de Boccace (*Fiammetta*) et du *Décameron*, dont la quatrième journée avait ouvert la nouvelle d'amour à la dimension tragique : la question de l'intérêt de la communauté est étrangère à ces récits. Dans l'*Historia de duobus amantibus*, le thème de la passion demeure problématique ; car, tout comme l'adultère et la *beffa* conjugale ne remédient pas aux désagréments du mariage, la solution pratique que constitue le conseil donné aux jeunes de tenir l'amour à distance est loin de tout résoudre. La narration expose les écueils de la passion, mais dépeint également l'expérience amoureuse comme une réalisation de soi et une source d'enrichissement humain. En agençant les mille tesselles de sa mémoire littéraire, l'auteur de l'*Historia* semble avoir cherché à réaliser ce qu'en moraliste, R. Caillois nomme son « devoir de vérité », accompli à travers

une description bien franche, qui ne laisse rien dans une ombre pudique, qui place en une égale lumière l'envers et l'endroit de chaque passion : elle dit la plénitude qu'on trouve à combler son avidité, mais aussi les souffrances qu'on éprouve si l'on ne peut la satisfaire, puis les déformations qui viennent à l'âme, du seul fait qu'elle se laisse conduire par une maîtresse si tyrannique.²

L'*Historia* accomplit de façon nuancée la fonction démonstrative et la mission exemplaire dont la préface investit la nouvelle. Les préambules de l'Anonyme, Colucci, Alberti, Bracciolini, soulignent également l'exemplarité des récits. Comme plusieurs traducteurs du *Décameron*, ces auteurs souhaitaient que leurs nouvelles contribuassent à la formation morale et sociale des lecteurs : les personnages sont présentés comme incarnant des modèles de comportement à imiter ou à éviter, en fonction de règles transcendantes, sociales, ou encore en fonction d'une éthique utilitaire.

L'introduction de la littérature héroïque au cœur de la forme diptyque imaginée par Leonardo Bruni semble l'indice d'une visée exemplaire. Les pré- et postfaces de l'Anonyme

² R. CAILLOIS, *Babel*, cit., p. 210. Dans la nouvelle de Tedaldi, l'amour est essentiellement une donnée de fait et un ressort de l'action. Il en va de même dans la *De origine*, où il correspond à une persécution de la vertu (sauf quand il prend la forme de la requête en mariage). Dans l'*Historiola amatoria*, l'amour n'entre pas en conflit avec les exigences morales ou sociales : Colucci ne dépeint pas une passion, mais un sentiment respectueux et bienveillant qui s'harmonise parfaitement avec la pratique des vertus et fonde l'union matrimoniale.

s'approprient ce projet brunien en explicitant la polarisation axiologique. Désireux sans doute d'écrire une nouvelle conforme à l'esprit brunien, l'Anonyme inscrit au cœur du *Seleuco* la promotion d'une idéologie sociale de la famille : le récit se place ainsi dans le prolongement de l'humanisme civique des premières décennies du siècle. Sous ce rapport, cette nouvelle présente une indubitable proximité idéologique avec la traduction de la *Déc.* IV 1 par Giovanni Garzoni, qui justifie également la nouvelle par son utilité pratique, et fait du genre le véhicule des exigences de la société. Le diptyque de Bruni manifestait bien entendu déjà l'intérêt du chancelier pour le gouvernement de la famille et particulièrement pour l'éducation des adolescents — intérêt qui se manifeste aussi dans la *De origine* et sa traduction (éducation des filles et rudimentaire *institutio principii*) et dans l'embryon d'instruction du prince de l'*Historiola amatoria*.

Particulièrement pétrie de moralisme³, cette dernière réalise par la proposition de modèles de comportement l'intention auctoriale, rapidement exprimée dans la dédicace, de contribuer à former la sensibilité morale du très jeune Pierre de Médicis : Benedetto Colucci situe la mission pédagogique de la nouvelle sur le plan de l'édification. Notre étude de l'*Historiola amatoria* et, dans une mesure moindre celles de la *De origine* et de sa version vernaculaire, ont montré le rôle remarquable que tient le jugement de la communauté dans la construction de l'exemplarité des héros et héroïnes.

On a remarqué aussi que l'héroïsme féminin occupe une place de choix dans le cadre de la quête d'exemplarité. Ainsi la nouvelle *De origine*, où l'exemplarité de l'héroïne prend sa source dans la typologie même de la nouvelle d'aventures, s'inscrit-elle dans le sillage de la *De insigni obedientia* : en ce qui concerne la définition des vertus, Facio corrige Pétrarque en proposant un modèle nouveau d'héroïne. Dans la préface de sa traduction vernaculaire, Iacopo Bracciolini désigne les Florentines comme émules possibles de la fille du roi d'Angleterre (dans un geste qui semble un hommage-corrrection du prologue du *Décameron*), tandis que Facio et surtout Pétrarque souhaitaient que le champ d'application des modèles fût plus universel. Mais l'intérêt de nos auteurs pour la définition d'un héroïsme féminin déborde le cadre de la visée exemplaire des récits : la traduction par Giovanni Garzoni de la *Déc.* IV 1,

³ J. Bouveresse (*La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008, p. 180) définit ainsi cette notion : « Le moralisme, dans ce sens-là, se caractérise par la tendance à soumettre tous les épisodes et toutes les actions que le romancier décrit à une autorité qui est celle de la morale et à faire de la morale essentiellement une question d'évaluation et de jugement moral. Comme si la seule distinction pertinente et importante, dans la vie morale, était celle du bien et du mal et celles qui en résultent ou lui sont apparentées. »

mais surtout celle de Leonardo Bruni, montrent que cet attrait relève aussi de l'esthétique⁴. Il semble toutefois dénoter aussi un nouvel intérêt pour la femme, peut-être lié — de façon à vrai dire assez lointaine — à la valorisation de son rôle domestique manifeste dans les traités sur la famille.

Pour l'Anonyme, Colucci, Facio, Bracciolini et dans une mesure peut-être moindre pour Bruni, une mission de la nouvelle est de contribuer à l'éducation du lecteur par des enseignements pratiques, en suscitant une émulation par la proposition de modèles que divers procédés narratifs et rhétoriques contribuent à présenter comme admirables.

Le préambule de l'*intercenas Amores* et la préface épistolaire de la lettre de Piccolomini à Mariano Sozzini présentent quant à eux les récits comme porteurs d'exemples à fuir : une moralité y est énoncée, débouchant sur une mise en garde pratique dont la narration est appelée à illustrer le bien-fondé. Véhicule d'une conception traditionnelle de la relation qui oppose le lettré et la femme, informée par le genre médiéval des remèdes à l'amour et le registre satirique, la narration albertienne ne présente rien que l'on ne puisse rapporter à l'intention autoriale de susciter le dégoût de l'amour : *Amores* est le seul texte de notre *corpus* dont chaque élément semble pouvoir contribuer à servir la visée pratique annoncée en ouverture — tandis que les autres nouvelles débordent le cadre de leur fonction démonstrative.

A l'opposé, l'*Historia de duobus amantibus* met radicalement en question la portée réelle des leçons du récit. Bien que revendiquant une utilité pratique, Piccolomini semble considérer que les enseignements de la nouvelle sont plutôt d'ordre spéculatif et cognitif. Sans négliger les précautions d'usage dues à l'inachèvement de la *Ginevra*, on pourrait dire la même chose de cette nouvelle : la dimension éducative tend à changer de nature chez ces novellistes qui placent l'édification morale et l'utilité pratique en marge du champ de la nouvelle. De ce point de vue, ces deux récits qui à divers égards semblent génétiquement liés, sont héritiers de la conception d'une littérature libérée des exigences de la morale que Boccace expose dans un passage de la *Conclusion de l'auteur* qui est sans aucun doute un texte fondateur dans l'histoire des belles lettres, et qui — précisément — relativise très fortement l'influence de la littérature sur les actions des lecteurs.

⁴ On note d'ailleurs que les exemples latins d'héroïsme féminin de notre *corpus* ne sont pas adressés à des correspondantes, mais à des amis hommes.

Si ni Piccolomini, ni Laurent le Magnifique, ni Tedaldi n'attribuent aux nouvelles la mission fondamentale de stimuler la volonté du lecteur en vue d'actions vertueuses et opportunes, presque tous nos auteurs disséminent dans leurs récits des sentences de sagesse. Issus d'autorités littéraires et philosophiques, ces affirmations sur la psychologie humaine ou la puissance de la Fortune, et autres préceptes concernant l'éducation des enfants ou l'art de gouverner les états, contribuent à rehausser le prestige culturel de la nouvelle et à construire la figure de l'auteur comme détentrice d'une sagesse particulière. Cette mission éducative de la fiction et cette conception de l'écrivain comme autorité morale s'inscrivent dans le sillage des défenses de la poésie des XIV^e-XV^e siècles, *Généalogie des dieux païens* en tête.

Du point de vue de la visée éducative, la nouvelle de Francesco Tedaldi apparaît assez isolée au sein de notre *corpus*. Premièrement, la veine sentencieuse est absente. Secondement, le genre n'est pas appelée à véhiculer, promouvoir ou inculquer des valeurs préexistantes, mais doit contribuer à l'établissement de critères moraux et sociaux à l'aune desquels agir et juger. Il ne revient pas au nouvelliste de transmettre une sagesse dont il serait un détenteur privilégié, mais de susciter chez le lecteur, à partir de cas concrets, un questionnement relatif aux motifs de l'action, afin de l'amener à définir individuellement des valeurs régulatrices des interactions entre personnes.

L'axe que nous avons choisi pour cette étude ne permet pas de faire émerger une ligne historique. En revanche, il met en évidence une dimension géographique du genre, à savoir : sa « toscanité ». Non que nos auteurs aient tous écrit leurs nouvelles lorsqu'ils séjournèrent ou résidaient en Toscane : ce n'est le cas que de quatre d'entre eux (Bruni et le Magnifique — bien entendu —, Bracciolini et Colucci) ; Bruni et Colucci adressent aussi leurs nouvelles à des Toscans. Le Siennois Piccolomini, qui avait étudié à Florence dans les années 1420, rédige l'*Historia* à Vienne, mais la dédicace à un autre Siennois : Mariano Sozzini. Originaire de La Spezia, Bartolomeo Facio introduit très tôt la nouvelle humaniste à la cour alphonse de Naples : avec l'intention d'apprendre le grec, ce correspondant de Marsuppini s'était installé à Florence entre 1429 et le début des années 1430⁵.

Dans ce contexte géographique, où la Toscane — lieu d'écriture, de naissance, de formation, d'études, d'activité des auteurs ou des destinataires — apparaît être un

⁵ P. VITI, « Facio, Bartolomeo », in *DBI*, XLIV, 1994.

dénominateur commun, les récits d'Alberti et de Tedaldi font figure d'*outsiders* culturels. Les circonstances de la vie de ces auteurs peuvent expliquer l'hétérogénéité de leurs nouvelles. L'histoire de la famille exilée des Alberti, au gré de laquelle Leon Battista a grandi loin de Florence, est bien connue. Or le récit *Amores* date de la fin des années 1420, certainement avant que le jeune lettré ne soit en contact avec les humanistes florentins : on a vu, précisément, que le récit est informé par des idées typiques de l'humanisme du XIV^e siècle, qui dans les mêmes années, représenteraient dans la Cité du Lys des conceptions d'arrière-garde en regard du cicéronianisme ambiant. La dominante satyrique et les approfondissements psychologiques qui caractérisent *Amores* constituent également à un écart par rapport aux autres nouvelles de notre *corpus* et aux narrations décameroniennes. Quant à Francesco Tedaldi, ce Florentin de naissance passa en France toute la décennie précédant la rédaction de sa nouvelle : dans la préface épistolaire, il se vante d'ailleurs d'être tout pénétré de culture française. Sa nouvelle se distingue par un type particulier de visée éducative, ainsi que par sa matière issue des romans de chevalerie. De plus, une certaine complaisance du narrateur à l'égard du sanglant (récit du combat) et de l'horifique (évocation de la suppliciée sur le bûcher) est significative de « la résurgence des eaux obscures que l'auteur du *Décameron* a évacuées de son univers civil »⁶.

Notre étude de la *Ginevra* du Magnifique a dévoilé une nouvelle informée par le projet laurentien de renouveler et promouvoir la littérature vernaculaire toscane. La *Ginevra* est en effet porteuse d'une volonté d'ennobler le genre tout en le restituant à son idiome d'origine : la langue vulgaire. Si Laurent éloigne la nouvelle de sa tradition populaire, il ne s'agit pas d'un simple retour au modèle savant du *Décameron*. En contrepoint de la nouvelle des humanistes, en particulier de l'*Historia de duobus amantibus*, la *Ginevra* revendique son inscription dans une tradition littéraire concurrente au canon classiciste *stricto sensu* : les ornements de la prose sont issus de la poésie lyrique italienne — des poètes siciliens au Magnifique en personne — tandis que Dante et le Pétrarque des œuvres vulgaires incarnent les nouvelles autorités morales, modernes et « autochtones ».

Au sein du processus de fertilisation réciproque de la culture vernaculaire et de l'humanisme que représente l'écriture novellistique de nos auteurs, le développement de visées éducatives est un facteur cardinal de l'acclimatation du genre dans le terreau de la

⁶ *Conteurs italiens de la Renaissance*, cit., p. XIX.

nouvelle culture. Nos auteurs, dont on ne saurait suspecter les nouvelles d'être purement récréatives, ne négligent pas selon nous d'évoquer aussi dans leurs préfaces le plaisir que les lecteurs peuvent tirer de la fiction : n'est-ce pas le sens profond des remarques concernant la modestie culturelle de la nouvelle ? Ce *topos* préfaciel, présent chez presque tous les traducteurs et plusieurs auteurs de récits originaux, est représentatif de l'ambivalence, entre discours et pratique, de la réception du genre par les humanistes du XV^e siècle.

Bibliographie

Ouvrages cités en notes¹³²³

A. ŒUVRES DU *CORPUS*

1. Traductions de nouvelles du *Décameron*

Filippo Beroaldo (*Déc.* IV 1, V 1, X 8)

D.M. MANNI, *Istoria del Decamerone*, Florence, 1742, p. 264-272, p. 325-336, p. 561-581.

Iacopo Bracciolini (*Déc.* X 8)

F. BAUSI, « *Paternae artis haeres*. Ritratto di Jacopo Bracciolini », in *Interpres*, VI, 1988, p. 105-198, p. 126-128 [lettre-préface].

Leonardo Bruni (*Déc.* IV 1)

M. L. DOGLIO, *L'exemplum nella novella latina del Quattrocento*, Turin, Giappichelli, 1975, p. 152-160.

Francesco Diedo (*Déc.* X 8)

[aucune édition.]

Bartolomeo Facio (*Déc.* X 1)

C. BRAGGIO, « Une novella del Boccaccio tradotta da Bartolomeo Fazio », in *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, 1884, p. 379-387.

C. CORFIATI, « 'Decrevi latinam facere fabulam hanc' : Boccaccio, Facio e re Alfonso », in *Sul latino degli umanisti*, F. Tateo (dir.), Bari, Cacucci, 2006 (= *Rinascimento e barocco*, III), p. 103-140.

Giovanni Garzoni (*Déc.* IV 1, VI 7, VIII 2)

A. MANTOVANI, « Giovanni Garzoni traduttore del Boccaccio. Fortuna e ricezione della novella 'spicciolata' nella cultura dell'umanesimo bolognese », in *Studi sul Boccaccio*, XXXVIII, 2009, p. 227-281.

Antonio Loschi (*Déc.* I 1)

¹³²³ A l'intérieur de chaque section, nous classons les ouvrages par ordre alphabétique selon le nom de l'auteur (selon le titre pour les ouvrages collectifs).

G. ALBANESE, « La *Fabula Zappelletti* di Antonio Loschi », in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, V. Fera et G. Ferrau (dir.), Padoue, Antenore, 1997, p. 3-59.

Paolo Marchesi (Déc. II 5)

C. CORFIATI, « Lettori 'napoletani' del Boccaccio (*Decameron* II 5) », in *La Parola del testo*, XII, 2008, p. 291-307 [extraits seulement].

Neri de' Nerli (Déc. X 10)

H. LAMARQUE, « Neri Nerli, *Historia mythica in latinum e vernaculo Joanni Boccaccii sermonem cersa per Nerim Nerlium*, 1502 », in *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, t. I, cit., p. 105-139.

R. MORABITO, *Una sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano*, Tübingen, 1993, p. 81-90.

Francesco Pandolfini (*Déc. VI 9, VII 7*)

D. PIROVANO, « Due novelle del Boccaccio (*Dec. VI 9 e VII 7*) tradotte in latino da Francesco Pandolfini », in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXV (1998), fasc. 572, p. 556-576.

Pétrarque (Déc. X 10)

G. ALBANESE, « La novella di Griselda : *De insigni obedientia et fide uxoria* », in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, M. Guglielminetti (dir.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, *Addenda*, p. XIX-XLIX.

H. LAMARQUE, « Pétrarque. *De oboedientia et fide uxoria*, in *Seniles*, (XVII, 3), 1373 », in *L'Histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, vol. I (« Prose et poésie »), J.-L. Nardone et H. Lamarque (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 59-103.

F. PETRARCA, *De insigni obedientia et fide uxoria. Il Codice Riccardiano 991*, G. Albanese (éd.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998.

G. RUNCHINA, « Francesco Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoria*, in *Seniles* (XVII, 3 e 4) », in *La Storia di Griselda*, textes rassemblés par J.-L. Nardone, « Collection de l'E.C.R.I.T. », V, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 29-69.

2. Nouvelles originales

Leon Battista Alberti, *Amores*

L. B. ALBERTI, *Intercenales*, F. Bacchelli, L. D'Ascia (éd.), A. Tenenti (préf.), Bologne, Pendragon, 2003, p. 726-761.

Anonyme (pseudo-Leonardo Bruni)

N. MARCELLI, « La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento », in *Interpres*, XXII, 2003, p. 7-183.

Benedetto Colucci, *Historiola amatoria*

A. FRUGONI, *Scritti inediti di Benedetto Colucci da Pistoia*, Florence, Olschki, 1939, p. 61-68.

Bartolomeo Facio, *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia*

(Iacopo Bracciolini, *Della origine della guerra tra Franciosi e Inghilesi*)

G. ALBANESE, R. BESSI, *All'origine della guerra dei cento anni. Una novella latina di Bartolomeo Facio e il volgarizzamento di Jacopo di Poggio Bracciolini*, Rome, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2000.

Laurent de Médicis, *Ginevra*

L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, P. Orvieto (éd.), Rome, Salerno, II, s.d. (imprimé en 1992), p. 811-842.

I. DEL LUNGO, *Giacoppo, novella e la Ginevra incominciata. Dall'originale da anonimo quattrocentesco nell'archivio mediceo*, Bologne, Romagnoli, 1865.

ID., *Gli Amori del Magnifico Lorenzo*, Bologne, Zanichelli, 1923.

Enea Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*

PAPE PIE II, *Les deux amants*, traduction et notes de S. Stolf, Paris, Arléa, 2002.

Æ. S. PICCOLOMINI, *Œuvres érotiques (Cinthia — Historia de duobus amantibus avec l'Ystoire de Eurialus et Lucesse d'Octovien de Saint-Gelais — De remedio amoris)*, présentation et traduction de F. Duval, Turnhout, Brepols, 2003.

ID. (PIUS II), N. VON WYLE, *The tale of two lovers Eurialus and Lucretia*, E. J. Morrall (éd.), Amsterdam, Rodopi, 1988.

E. S. PICCOLOMINI, *Histoire de deux amants*, traduction, introduction et notes d'I. Hersant, note philologique d'A.-Ph. Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

ID., *Historia de duobus amantibus*, texte, traduction, introduction et notes de D. Pirovano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

ID., *Storia di due amanti e Rimedio d'amore*, M. L. Doglio (éd.), introduction de L. Firpo, Milan, TEA, 1990 (édition originale : Turin, UTET, 1973).

Francesco Tedaldi, *nouvelle sans titre*

P. O. KRISTELLER, « Una novella latina e il suo autore Francesco Tedaldi, mercante fiorentino del Quattrocento », in *Studi letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini*, Palermo, Manfredi, 1956, p. 159-180.

B. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITEES

- **Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, E. Benucci, R. Manetti, F. Zabagli (dir.), Rome, Salerno, 2002.
- **Il Novellino*, A. Conte (éd.), Rome, Salerno, 2001.
- **Il Novellino*, V. Mouchet (coord.), Milan, Rizzoli, 2008.
- **La novella del Grasso legnaiuolo*, introduction de P. Procaccioli, préface de G. Manganelli, Milan, Garzanti, 1998.
- **I Poeti della scuola siciliana*, R. Antonelli et alii, Milan, Mondadori, 3 volumes, 2008.
- **Poeti del Duecento*, G. Contini (éd.), Milan, Ricciardi, 1960.
- **Prosatori volgari del Quattrocento*, C. Varese (dir.), Milan-Naples, Ricciardi, 1955
- L. B. ALBERTI, *Avantages et des inconvénients des lettres (De commodis litterarum atque incommotis)*, traduction de C. Carraud et R. Lenoir, préface de G. Tognon, présentation et notes de C. Carraud, Grenoble, Jérôme Millon, 2004.
- ID., *Istorietta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Bondelmonti*, in *Opere volgari*, C. Grayson (éd.), vol. III, Bari, Laterza, 1973, p. 275-287.
- Leonis Baptistae Alberti De amore*, texte et préface M. Martelli, traduction de S. Stolf, in *Albertiana*, VII, 2004, p. 150-217.
- D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, G. Petrocchi (éd.), Milan, Mondadori, 1966-1967.
- ID., *Opere minori*, tome II, P. V. Mengaldo et alii (éd.), Milan-Naples, Ricciardi, 1979.
- ID. (DANTE), *Divine Comédie*, présentation, traduction et notes de J. Risset, Paris, Flammarion, 2005 (1992).
- ID. (DANTE), *De l'éloquence en langue vulgaire*, in ID., *Œuvres complètes*, traduit sous la direction de C. Bec, Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- ID., *De vulgari eloquentia*, M. Tavoni (éd.), in ID., *Opere*, M. Santagata (dir.), Milan, Mondadori, 2011.
- APPIEN, *Histoire romaine*, l. XI, *Le Livre syriaque*, texte, traduction et notes par P. Goukowsky, Paris, Les Belles Lettres, 2007.
- BOCCACE, *Corbeau de malheur (Corbaccio)*, texte de G. Padoan, traduction et notes de P. Pionchon, introduction de G. Baldassarri, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- ID., *Décameron*, traduction, introduction et notes sous la direction de C. Bec, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. Branca (éd.), Turin, Einaudi, 1992³ (1980).

ID., *Tutte le opere*, V. Branca (dir.), Milan, Mondadori :

- *Filocolo*, A. E. Quaglio (éd.), in vol. I, 1967, p. 191-421.
- *Trattatello in laude di Dante*, P. G. Ricci (éd.), in vol. III, 1974, p. 423-538.
- *Epistole e lettere*, G. Auzzas (éd.), in vol. V, t. I, 1992, p. 493-856.
- *Carmina*, G. Velli (éd.), in vol. V, t. I, cit., p. 375-492.

ID., *Epistole*, a cura di P. G. Ricci, Milan-Naples, 1965.

ID., *La Généalogie des Dieux païens. Livres XIV et XV. Un manifeste pour la poésie*, traduit, présenté et annoté par Y. Delègue, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

P. BRACCIOLINI, *Facezie*, M. Ciccuto (intr.) Milan, Rizzoli, BUR, 1983.

ID. (LE POGGE), *Un vieux doit-il se marier ? (Dialogus an seni sit uxor ducenda)*, présentation et traduction de V. Bruez, Paris, Les Belles Lettres, 1998.

ID., (LE POGGE), *Facéties (Confabulationes)*, texte, note philologique et notes de S. Pittaluga, traduction et introduction d'E. Wolff, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

L. BRUNI, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, Stefano U. Baldassarri (éd.), Florence, Olschki, 1994.

ID., *Historiarum Florentini populi libri XII e rerum suo tempore gestarum commentarius*, E. Santini, C. Di Pierro (éd.), Bologne, Zanichelli, 1914-1926.

ID. (L. BRUNI ARETINO), *Dialogues pour Pier Paolo Vergerio (Dialogi ad P. P. Histrum)*, in *Histoire, éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, textes choisis et commentés par L. Bernard-Pradelle, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 303-391.

ID., *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, P. Viti (éd.), Turin, UTET, 1996.

ID., *Vies de Dante et de Pétrarque (Vite di Dante e del Petrarca)*, *Histoire, éloquence et poésie*, cit., p. 856-915.

C. DE TROYES, *Œuvres complètes*, D. Poirion (dir.), Paris, Gallimard, 1994 :

- *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, p. 505-682
- *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 337-503.

CICERON, *De Officiis (Les Devoirs)*, t. I, texte établi et traduit par M. Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

R. FUBINI, A. MENCI GALLORINI, « L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione », in *Rinascimento*, XII, 1972, p. 21-78.

JUVENAL, *Satires*, texte établi par P. de Labriolle et F. Villeneuve, émendé, présenté et traduit par O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

LUCIAN, *On the Syrian Goddess*, texte, introduction, traduction et notes de J. L. Lightfoot, Oxford University Press, 2003.

LUCRECE, *De la nature*, texte établi, traduit et annoté par A. Ernout, introduction et notes d'E. de Fontenay, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

OVIDE, *Héroïdes*, texte établi par H. Bornèque, traduit par M. Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

ID., *Les Amours*, texte établi et traduit par H. Bornèque, introduction et notes de J. P. Néraudau, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

ID., *Les Métamorphoses*, texte et traduction de G. Lafaye, 3 volumes, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

ID., *Les Métamorphoses*, traduction de G. Lafaye, présentation et notes de J.-P. Néraudau, Paris, Gallimard, 1992.

ID., *Remèdes à l'amour*, texte et traduction de H. Bornèque, Paris, Les Belles Lettres, 1961².

L. DE' MEDICI, *Giacoppo*, in *Scritti scelti*, E. Bigi (éd.), Turin, UTET, 1965² (1955).

ID., *Comento de' miei sonetti*, P. Orvieto (éd.), Roma, Salerno, 1992.

M. PALMIERI, *Vita civile*, G. Belloni (éd.), Florence, Sansoni, 1982.

F. PETRARCA, *Triumphs*, V. Pacca (éd.), in *Opere italiane*, M. Santagata (dir.), Milan, Mondadori, 1997.

ID., *Canzoniere*, M. Santagata (éd.), Milan, Mondadori, 2006 (1996).

PETRARQUE, *Lettres de la vieillesse*, t. II (Livres IV-VII), E. Nota (éd.), traduction de F. Castelli, F. Fabre, A. de Rosny, L. Schebat, présentation, notices et notes de U. Dotti, traduites par F. La Brasca, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

ID., *Lettres familières* :

t. I (Livres I-III), traduction d'A. Longpré, introduction, notices et notes de U. Dotti (traduites par F. La Brasca), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

t. III (Livres VIII-XI), traduction d'A. Longpré, notices et notes de U. Dotti (traduites par F. La Brasca et A.-P. Segonds), Paris, Les Belles Lettres, 2003.

ID., *Chansonnier (Rerum Vulgarium Fragmenta)*, texte établi par G. Savoca, traduction et commentaire de G. Genot, avec la collaboration de F. Livi, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

E. S. PICCOLOMINI, *Chrysis*, édition critique, traduction et commentaire de J.-L. Charlet, Paris, Champion, 2006.

Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini, I. Abteilung : Briefe aus der laienzeit (1431-1445), I. Band : Privatbriefe, R. Wolkan, Vienne, 1909.

E. S. Piccolomini Epistolarium seculare, A. Van Heck (éd.), Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007.

Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt, vol. I, A. Van Heck (éd.), Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.

PLAUTE, *Comédies*, texte et traduction de A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, t., I, 1932 ; t. III, 1935.

PLUTARQUE, *Vies*, texte, traduction et notes de R. Flacelière et E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, t. IV, 1966 ; t. XIII, 1977.

F. SACCHETTI, *Il libro delle Rime*, F. Brambilla Ageno (éd.), Florence, Olschki, 1990, p. 255-260.

C. SALUTATI, *Epistolario*, F. Novati (éd.), vol. II, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1893.

SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, texte établi par F. Préchac, traduit par H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

ID., *Hercule furieux*, in *Tragédies*, t. I, texte établi et traduit par F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

VALÈRE MAXIME, *Actions et paroles mémorables*, traduction, introduction et notes de P. Constant, Paris, Les Belles Lettres, s. d.

VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, t. I, texte établi et traduit par R. Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, préface, texte et notes de N. Faranda, Turin, UTET, 2009 (1971).

G. VANNINI, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin-New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010.

VIRGILE, *Enéide*, livres I-VI, H. Goelzer (éd.), A. Bellessort (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1970.

ID., *Enéide*, texte et traduction de J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1980.

C. DICTIONNAIRES

DBI = Dizionario Biografico degli Italiani, Rome, Treccani, 1925-...

DCLI = Dizionario Critico della Letteratura Italiana, V. Branca (dir.), Turin, UTET, 1973.

DMA = Dictionnaire du Moyen Age, C. Gauvard, A. de Libera, M. Zink (dir.), Paris, PUF, 2002.

Le Dictionnaire du littéraire, P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala (dir.), Paris, PUF, 2002.

J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.

P. COMMELIN, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Garnier, 1960.

B. DUPRIEZ, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, éditions 10/18, 1984.

F. GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1937.

L.-M. MORFAUX, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980.

D. ETUDES¹³²⁴

**Cosimo « Il Vecchio » de' Medici, 1399-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, F. Ames-Lewis (dir.), Oxford, Calendon Press, 1992.

**La Diffusione dei temi e degli intrecci narrativi : il caso Griselda*, Actes du colloque de L'Aquila, 3-4 décembre 1986, R. Morabito (dir.), L'Aquila, Japadre, 1988.

**Enée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, R. Martin (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1990.

**L'Epoque de la Renaissance 1400-1600*, vol I., *L'Avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, T. Klaniczay, E. Kushner, A. Stegmann (dir.), Budapest, Akademia Kiado, 1988.

**Favole Parabole Istorie. Le Forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Actes du Colloque de Pise (26-28 octobre 1998), G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (dir.), Rome, Salerno, 2000.

**Lire le manuscrit médiéval*, P. Géhin (dir.), Paris, Armand Colin, 2007².

**Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, F. Brioschi e C. Di Girolamo (dir.), vol. I, *Dalle Origini alla fine del Quattrocento*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993.

**Manus online* : <http://manus.iccu.sbn.it>

**La Novella italiana*, Actes du Colloque de Caprarola (19-24 septembre 1988), Rome, Salerno, 1989.

**Pio II umanista europeo*, Actes du colloque international de Chianciano-Pienza (18-21 juillet 2005), L. Secchi Tarugi (dir.), Florence, Franco Cesati, 2007.

¹³²⁴ Les ouvrages d'un même auteur sont classés par ordre chronologique. Nous regroupons en haut de la liste tous les ouvrages collectifs auxquels nous renvoyons ensuite par « cit. ».

**SLI II = Storia della Letteratura Italiana*, E. Malato (dir.), vol. II, *Il Trecento*, Rome, Salerno, 1995.

**SLI III = Storia della Letteratura Italiana*, E. Malato (dir.), vol. III, *Il Quattrocento*, Rome, Salerno, 1995.

**La Storia di Griselda in Europa*, Actes du colloque « Modi dell'intertestualità : la storia di Griselda in Europa », L'Aquila, 12-14 mai 1988, R. Morabito (dir.), L'Aquila-Rome, Japadre, 1990.

**Il Teatro umanistico*, A. Perosa (dir.), Milan, Nuova Accademia, 1965.

**Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* : <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>

**Traité de savoir-vivre italiens (I trattati di saper-vivere in Italia)*, A. Montandon (dir.), Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1993.

**Trésor de la Langue Française Informatisé* : <http://atilf.atilf.fr/>

G. ALBANESE, « Fortuna umanistica della Griselda », in *Quaderni petrarcheschi*, IX-X, 1992-1993, p. 571-627.

EAD., « La novella di Griselda : *De insigni obedientia et fide uxoria* », in *Petrarca e il petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, p. XIX-XLIX.

EAD., « Per la storia della fondazione del genere novella tra volgare e latino. Edizioni di testi e problemi critici », in *Medioevo e Rinascimento*, XII, 1998, p. 263-284 (L'article fait partie de la section « La novellistica volgare e latina fra Trecento e Cinquecento. Risultati e prospettive di ricerca interuniversitaria », R. Bessi (dir.), p. 257-305).

EAD., « Da Petrarca a Piccolomini : Codificazione della novella umanistica », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 257-308.

EAD., « Fra narrativa e rappresentazione teatrale : metamorfosi umanistiche della 'fanciulla perseguitata' », in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Actes du colloque international de Lecce (15-17 mai 1997), P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti (dir.), Galatina, Congedo, 2000, p. 85-108.

EAD., « Manetti tra politica, novellistica e filosofia : il *Dialogus in Symposio* », in *Dignitas et excellentia hominis*, Actes du colloque international sur Giannozzo Manetti (Florence-Fiesole, 18-20 juin 2007), S. U. Baldassarri (dir.), Florence, Le Lettere, 2008, p. 15-75.

EAD., « Griselda in una sacra rappresentazione toscana del Quattrocento », in *Griselda a teatro. Donne e società nello specchio dell'arte drammatica*, Actes du congrès international, Saluzzo, Società di Studi Storici della Provincia di Cuneo, 2011, p. 52-70.

- EAD., M. BULLERI, « L'epistolario », in *Studi su Bartolomeo Facio*, G. Albanese (dir.), Pise, ETS, 2000, p. 133-214.
- S. ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Payot-Rivages, 1995 (édition originale : Seghers, 1989).
- G. M. ANSELMINI, *L'Età dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le radici italiane dell'Europa moderna*, Rome, Carocci, 2008.
- A. ARCELLASCHI, « Virgile dramaturge entre la tragédie grecque et la tragédie française », in *Enée et Didon*, cit., p. 33-42.
- M. ARIANI, « Francesco Petrarca », in *SLI II*, p. 601-726.
- P. ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.
- J.-P. AUBRIT, *Le Conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 2006.
- E. AUERBACH, *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.
- L. BADIOLI, « La novella pseudo-albertiana di Ippolito e Leonora », in *Interpres*, XXIII, 2004, p. 204-216.
- B. BALDI, « La corrispondenza di Enea Silvio Piccolomini dal 1431 al 1454. La maturazione di un'esperienza fra politica e cultura », in *Reti Medievali*, X, 2009 (<http://www.retimedievali.it>).
- M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Rome, Editori Riuniti, 1999³ (1984).
- G. BARBERI SQUAROTTI, « L'ambigua sociologia di Griselda », in ID., *Il Potere della parola. Studi sul Decameron*, Naples, Federico & Ardia, 1993, p. 193-230.
- M. BARBI, « La Raccolta Aragonese », in *Studi sul Canzoniere di Dante*, Florence, Sansoni, 1965, p. 217-326.
- M. BARDI, « Il volto enigmatico della fortuna. II Giornata », in *Prospettive sul Decameron*, G. Barberi Squarotti (dir.), Turin, Tirrenia Stampatori, 1989, p. 25-38.
- H. BARON, *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, 2 volumes, 1988.
- L. BARTOLI, « Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della *Novella di Seleuco* », *Atalaya*, III, 1992, p. 177-196.
- ID., « Note filologiche sulle novelle *spicciolate* del Quattrocento », *Filologia e critica*, XX, 1995, p. 3-43.
- ID., « 'La lingua pur va dove il dente duole': le *Vite di Dante e del Petrarca* e l'antiboccaccismo di Leonardo Bruni », in *Esperienze letterarie*, XXIX, 2004, p. 51-72.

- J. BARTUSCHAT, « Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'*Elegia di Madonna Fiammetta* », in Arzanà. *Cahiers de littérature médiévale italienne*, VI, 2001, p. 71-103.
- ID., *Les « Vies » de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenne, Longo, 2007.
- S. BATTAGLIA, « Dall'esempio alla novella », in ID., *La Coscienza letteraria del Medioevo*, Naples, Liguori, p. 487-547.
- L. BATTAGLIA RICCI, « Giovanni Boccaccio », in *SLI II*, p. 728-878.
- EAD., *Boccaccio*, Rome, Salerno, 2000.
- EAD., « Una novella per esempio. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 31- 53.
- EAD., « Exemplum e novella », in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predica e letteratura nei secoli XIII-XVI*, G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno (dir.), Florence, Olschki, 2003, p. 281-299.
- G. BELLONI, « Intorno alla datazione della *Vita civile* di Matteo Palmieri », in *Studi e problemi di critica testuale*, XVI, 1978, p. 49-62.
- R. BESSI, « La Griselda del Petrarca », in *La Novella italiana*, cit., p. 711-726.
- E. BIGI, « Ambrogini, Angelo detto Poliziano », in *DBI*, cit., vol. II, 1960.
- G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato, I. Lo scrittoio del Petrarca*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
- A. BISANTI, « Alcune osservazioni sulle *Facezie* di Poggio Bracciolini », in *Schede medievali*, X, 1986, p. 66-86.
- ID., « Spigolando lungo il testo delle *Facezie* di Poggio », in *Humanistica*, II, 2007, p. 65-99.
- L. BOSCHETTO, « Nuovi documenti su Carlo di Lorenzo degli Alberti e una proposta per la datazione del *De commodis litterarum atque incommodis* », in *Albertiana*, 1998, p. 43-60.
- G. BOTTARI, « Il teatro latino nell'*Historia de duobus amantibus* », in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo. Miscellanea filologica*, Istituto di Filologia classica e medievale, Gênes, 1975, p. 113-126.
- A. BOUREAU, « Moyen Age », in *DMA*, cit.
- J. BOUVERESSE, *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- V. BRANCA, *Linee di una storia della critica al Decameron con bibliografia boccacesca completamente aggiornata*, Milan-Gênes-Rome-Naples, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1939.

ID., « Per il testo del *Decameron* — La prima diffusione del *Decameron* », in *Studi di filologia italiana*, VIII, 1950, p. 29-143.

ID., « Copisti per passione, tradizione caratterizzante, tradizione di memoria », in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 avril 1960)*, Bologne, 1961, p. 69-83.

ID., *Boccaccio medievale*, Florence, Sansoni, 1975⁴, notamment les chapitres :

- « Motivi preumanistici », p. 277-299.
- « Origine e fortuna europea della Griselda », p. 388-394.
- « Registri strutturali e stilistici », p. 86-133.
- « Tradizione medievale », p. 3-30.
- « Schemi autobiografici e schemi letterari », p. 191-249.

ID., « Un 'lusus' del Bruni cancelliere : il rifacimento di una novella del *Decameron* (IV, 1) e la sua irradiazione europea », in *Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze*, Actes du Colloque de Florence (27-29 octobre 1987), P. Viti (dir.), Florence, Olschki, 1990, p. 207-227.

C. BREMOND, J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologne, Il Mulino, 1990.

M. BULLERI, « Alfonso il Magnanimo nelle lettere pubbliche e private del suo storiografo di corte Bartolomeo Facio », in *Studi su Bartolomeo Facio*, G. Albanese (dir.), Pise, ETS, 2000, p. 80-92.

R. CAILLOIS, *Babel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978³ (1946).

D. CANFORA, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Bari, Laterza, 2005.

F. CARDINI, C. VASOLI, « Umanesimo e Rinascimento », in *SLI II*, p. 45-151.

E. CASAMASSIMA, « Dentro lo scrittoio del Boccaccio : i codici della tradizione », in *Il Decameron : pratiche testuali e interpretative*, A. Rossi (dir.), Bologne, Cappelli, 1982, p. 253-260.

C. CAZANAVE, « satire », in *Le Dictionnaire du littéraire*, cit..

P. CHERCHI, « From *controversia* to *novella* », in *La Nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (Université McGill, 14-16 octobre 1982), M. Picone, G. Di Stefano et P. D. Stewart (dir.), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 89-99.

J.-F. CHEVALIER, « Tragique », in *Dictionnaire du littéraire*, cit.

- M. CIAVOLELLA, *La « Malattia d'amore » dall'Antichità al Medioevo*, Rome, Bulzoni, 1976.
- A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- W. J. CONNELL, *La Città dei crucci. Fazioni e clientele in uno stato repubblicano del '400*, Florence, Nuova Toscana, 2000.
- A. CORSINI, « Paolo dal Pozzo Toscanelli, medico », in *Rivista di storia della scienze mediche e naturali*, XLVII, 1956, p. 361-380.
- F. COSSUTA, *Gli Umanisti e la retorica*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1984.
- M. COTTINO-JONES, « *Fabula vs. Figura* : Another Interpretation of the Griselda Story », in *Italica*, L, 1973, p. 38-52.
- EAD., « Realtà e mito in *Griselda* », in *Problemi*, XI-XII, 1968, p. 522-523.
- S. CRACÒLICI, « 'Remedia amoris sive elegiae' : appunti sul dialogo antierotico del Quattrocento », in *Il Sapere delle parole. Studi sul dialogo latino e italiano del Rinascimento*, W. Geerts, A. Paternoster, F. Pignatti (dir.), Rome, Bulzoni, 2001, p. 23-35.
- M. CUÉNIN-LIEBER, *Corneille et le monologue. Une interrogation sur le héros*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, 2002.
- M. CURSI, *Il Decameron : scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Rome, Viella, 2007.
- E. CURTI, « Il modello boccacciano nell'*Historia de duobus amantibus* (tra *Elegia di Madonna Fiammetta e Decameron*) », in *Pio II umanista europeo*, cit., p. 419-430.
- N. DE BLASI, « La Prosa », in *Manuale di letteratura italiana*, vol. I, cit., 1993, p. 262-287.
- G. DE CARO, « Bentivoglio, Annibale », in *DBI*, cit., vol. VIII, 1966.
- A. C. DE LA MARE, « Cosimo and his Books », in *Cosimo « Il Vecchio »*, cit., p. 115-154.
- J. DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1997⁶ (1970).
- A. DECARIA, « Le *Facezie* di Poggio e la letteratura comica coeva », in *Interpres*, XXVIII, 2009, p. 70-109.
- I. DÉCARIE, « Erotisme », in *Dictionnaire du littéraire*, cit.
- C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 265-294.
- ID., « Ironia / parodia », in *Lessico critico decameroniano*, R. Bragantini et P. M. Forni, Turin, Bollati Boringhieri, 1995, p. 162-182.
- M. DEL PIAZZO, « Gli autografi di Lorenzo de' Medici nell'Archivio di Stato di Firenze », in *Rinascimento*, VIII, 1957, p. 213-260.
- A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florence, 1902.
- R. DELORT, « Cheval », in *DMA*, cit..

- L. DI FRANCIA, *Novellistica*, vol. I, *Dalle origini al Bandello*, Milan, Vallardi, 1924.
- M. DI MAIO, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Age au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2005.
- U. DOTTI, *L'età dell'Umanesimo*, Palermo, Palumbo, 1978, p. 147-166.
- P. FALZONE, « Manzini, Giovanni », in *DBI*, cit., vol. LXVII, 2007.
- W. K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique*, traduction de J. Marty, préface d'E. Crouzet-Pavan, Paris, Payot et Rivages, 2009² (édition originale: *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Houghton Mifflin Co., 1948).
- A. FONTES-BARATTO, « Le thème de la *beffa* dans le *Décameron* », in *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1972, p. 11-44.
- M. FRATI, « Dal discorso narrativo al discorso proverbiale : i *Convelata* di Leon Battista Alberti ed Erasmo da Rotterdam », in *Schede umanistiche*, II, 1999, p. 55-78.
- V. FROMENTIN, « I modi della comunicazione letteraria », in *SLI II*, p. 121-158.
- ID., « La crisi linguistica del Quattrocento », in *SLI III*, p. 159-210.
- A. FRUGONI, « E. S. Piccolomini e l'avventura senese di Gaspere Schlick », in *Rinascita*, IV, 1941, p. 229-249.
- F. FURLAN, « Pour une histoire de la famille et de l'amour à l'époque de l'Humanisme », in *Revue des études italiennes*, XXXVI, 1990, p. 89-104.
- P. GALAND-HALLYN, « Rhétoriques du bien et du mal chez Enea Silvio Piccolomini », in EAD., *Les yeux de l'éloquence*, Orléans, Paradigme, 1995, p. 45-59.
- E. GARIN, *L'Humanisme italien. Philosophie et vie civile à la Renaissance*, traduction de S. Crippa et M. Andrea Limoni, Paris, Albin Michel, 2005 (édition originale: *Der italienische Humanismus*, Tübingen et Bâle, Francke Verlag, 1947).
- ID., « Ritratto di Paolo dal Pozzo Toscanelli », in ID., *La Cultura filosofica del Rinascimento italiano ? Ricerche e documenti*, Florence, Sansoni, 1992, p. 313-334.
- I. GAROFALO, « Il principe e il medico », in *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Siena*, XI, 1990, p. 291-299.
- C. GAUVARD, « Duel judiciaire », in *DMA*, cit.
- EAD., « La Fama, une parole fondatrice », in *Médiévales*, XXIV, 1993, p. 5-13.
- J.-P. GENET, « Scolastique », in *DMA*, cit.
- G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

- N. GIANNETTO, «Parody in the *Decameron* : A 'Contented' Captive and Dioneo», in *The Italianist*, I, 1981, p. 7-23.
- G. GIANOLA, « L' *Ecerinis* di Albertino Mussato tra Ezzelino e Cangrande », in *Nuovi Studi Ezzeliani*, Rome, ISIME, 1992, p. 537-574.
- M. GILMORE, « Beroaldo, Filippo, senior », in *DBI*, cit., vol. IX, 1967.
- V. R. GIUSTINIANI, « Sulle traduzioni latine delle *Vite* di Plutarco nel Quattrocento », in *Rinascimento*, I, 1961, p. 3-62.
- E. GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF, *L'Histoire de Griseldis en France au XIVè et au XVè siècles*, Paris, Droz, 1933.
- A. GRAFTON, *Leon Battista Alberti, Master Builder of the Italian Renaissance*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- W. L. GRANT, « European Vernacular Works in Latin Translation », in *Studies in the Renaissance*, I, 1954, p. 120-156.
- C. GRAYSON, « Alberti, Leon Battista », in *DBI*, cit., I, 1960.
- P. GRIMAL, « Didon tragique », in *Enée et Didon*, cit., p. 5-10.
- P. GUÉRIN, « Du bruit dans le *Décameron* », in *Chroniques italiennes*, XIX, 2011.
- D. S. F. Hahnii *Collectio monumentorum, veterum et recentium ineditorum*, Mayer, Brunsvigae, 1724-1726.
- J. HANKINS, « Cosimo de' Medici as a Patron of Humanistic Literature », in *Cosimo « Il Vecchio »*, cit., p. 69-94.
- ID., « Chrysoloras and the Greek Studies of Leonardo Bruni », in *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente*, Actes du colloque de Naples (26-29 juin 1997), R. Maisano, A. Rollo (dir.), Naples, Istituto Universitario Orientale, 2002, p.175-197.
- R. HOLLANDER, « Boccaccio, Ovid's *Ibis*, and the satirical Tradition », in *Gli Zibaldoni del Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Actes du Séminaire international de Florence-Certaldo (26-28 avril 1996), M. Picone, C. Cazalé-Bérard (dir.), Florence, Franco Cesati, 1998, p. 385-399.
- L. HOLTZ, « Classiques (Connaissance des) », in *DMA*, cit..
- W. ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, E. Sznycer (trad.), Wavre, Mardaga, 1985 (*Der Akt des Lesens*, Munich, W. Fink Verlag, 1976).
- H. R. JAUSS, « Littérature médiévale et théorie des genres » (traduit par E. Kaufholz), in G. Genette *et alii*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p.37-76 (article publié initialement dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1970 ; puis dans *Poétique*, I, 1970).

- P. JODOGNE, « La rhétorique dans la formation des intellectuels », in *L'Epoque de la Renaissance*, vol. I, cit., p. 226-235.
- H. A. KELLY, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1993.
- C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Enonciation*, Paris, Armand Colin, 2009.
- J. KERHERVÉ, « Bretagne », in *DMA*, cit..
- A. KIBEDI VARGA, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002² (1970).
- T. KLANICZAY, « Le culte humaniste des grands personnages », in *L'Epoque de la Renaissance*, vol. I, cit., p. 531-545.
- S. LAZARD, « Code de comportement de la jeune femme en Italie au début du XIV^e siècle », in *Traité de savoir-vivre italiens*, cit., p. 7-24.
- J.-B. LEBIGUE, O. LEGENDRE, « L'envers du décor », in *Le Moyen Age en lumière*, J. Dalarun (dir.), Paris, Fayard, 2002, p. 363-379.
- L. LEONCINI, « La novella a corte : Giovanni Conversini da Ravenna », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 189-222.
- F. LÉTOUBLON, *Les lieux communs du roman : stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden, Brill, 1993.
- D. LETT, « Ages de la vie », in *DMA*, cit.
- E. MALATO, « La nascita della novella italiana : un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese », in *La Novella italiana*, cit., p. 3-45.
- ID., « Favole parabole istorie », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 17-29.
- G. MANFRÉ, « La Biblioteca dell'umanista bolognese Giovanni Garzoni (1419-1505) », in *Accademie e Biblioteche d'Italia*, XXVII, 1959, p. 249-278 ; XXVIII, 1960, p. 17-72.
- C. MARAZZINI, « Le Teorie », in *Storia della lingua italiana*, L. Serianni e P. Trifone (dir.), Turin, Einaudi, vol. I, *I luoghi della codificazione*, 1993, p. 231-334.
- N. MARCELLI, « Appunti per l'edizione di un dittico umanistico : la latinizzazione del 'Tancredi' boccacciano e la 'Novella di Seleuco' di Leonardo Bruni », in *Interpres*, XIX, 2000, p. 18-41.
- EAD., « Due nuovi testimoni della *Novella di Seleuco e Antioco* », in *Interpres*, XXIV, 2005, p. 201-214
- G. P. MARCHI, « Facezie del Quattrocento », in *DCLI*, cit., vol. II, 1973.
- D. MARSH, « Alberti, Scala, and Ficino : Aesop in the Quattrocento Florence », in *Albertiana*, III, 2000, p. 105-118.

- M. MARTELLI, « Una vacanza letteraria di Lorenzo : il carnevale del 1490 », in ID., *Studi laurenziani*, Florence, Olschki, 1965, p. 37-49.
- ID., « Considerazioni sulla novella spicciolata », in *La Novella italiana*, cit., p. 215-243.
- ID., « Il *Giacoppo* di Lorenzo », in *Interpres*, VII, 1989, p. 103-124.
- ID., « La cultura letteraria nell'età di Lorenzo », in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, G. C. Garfagnini (dir.), Florence, Olschki, 1992, p. 39-84.
- ID., « Il *Seleuco*, attribuito a Leonardo Bruni, fra storia e elegia », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 231-255.
- G. MARTELLOTTI, « Momenti narrativi del Petrarca », in *Studi petrarcheschi*, VI (1951), p. 7-33.
- M. MASOERO, « Novella in versi e prosimetro : riscritture volgari dell'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 317-335.
- G. C. MAZZACURATI, préface (traduite par G. Kempf) de *Conteurs italiens de la Renaissance*, A. Motte-Gillet (dir.), Paris, Gallimard, 1993, p. XI-LXXIX.
- M. McLAUGHLIN, « Humanist Rewriting and Translation : the Latin *Griselda* from Petrarch to Neri de' Nerli », in *Humanistica*, 1/2, 2006, p. 23-40.
- P. MELI, « Medici, Piero de' », in *DBI*, cit., vol.LXXIII, 2009.
- C. MESONIAT, *Poetica theologia. La « Lucula noctis » di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- R. MORABITO, « *Griselda* tra *exemplum* e esempio », in *Traités de savoir-vivre italiens*, cit., p. 25-43.
- A. MUSUMECI, « L'epistolario di Enea Silvio Piccolomini. Il discorso sulla letteratura », in *Pio II e la cultura del suo tempo*, Actes du colloque international de 1989, Milan, Guerini, 1991, p. 373-384.
- H.-J. NEUSCHÄFER, *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, Munich, Fink, 1969.
- ID., « Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval », in *La Nouvelle*, Actes du Colloque International de Montréal (Université McGill, 14-16 octobre 1982), M. Picone, G. Di Stefano et P. D. Stewart (dir.), Montréal, Plato Academic Press, 1983, p. 103-110.
- F. NOVATI, « Sull'autore del *De Casu Caesenae* », in *Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria*, II, 1885, p. 135-146.
- M. OLSEN, « *Griselda*, fabula e ricezione », in *La Storia di Griselda in Europa*, cit., p. 253-264.

E. OREZZI, P. SUPINO-MARTINI, « Per la storia della ‘semigotica’ », in *Scrittura e civiltà*, 22, 1998, p. 249-264.

P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici*, Florence, La Nuova Italia editrice, 1976.

ID., « Lorenzo De' Medici e l'umanesimo toscano del secondo Quattrocento », in *SLI III*, p. 295-403.

L. PAOLETTI, « Carbone, Ludovico », in *DBI*, cit., XIX, 1976.

M. PAOLI, *L'Idée de nature chez Leon Battista Alberti (1404-1472)*, Paris, Champion, 1999.

R. PALMAROCCHI, « Studi e ricerche sulla vita di Lorenzo il Magnifico. Il problema dell'autografia », in *Archivio storico italiano*, série VII, vol. XIV, 1930-1931, p. 279-286.

M. PARMA, « Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari », in *Studi sul Boccaccio*, XXXI, 2003, p. 203-270.

EAD., « Fortuna spicciolata del *Decameron* fra Tre e Cinquecento. II. Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni », in *Studi sul Boccaccio*, XXXIII, 2005, p. 299-364.

M. PASTORE STOCCHI, « Un Chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : 'Seneca poeta tragicus' », in *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, J. Jacquot (dir.), Paris, Editions du CNRS, 1964, p. 11-36.

T. PESENTI, « Giovanni Dondi dall'Orologio », in *DBI*, cit., vol. XLI, 1992.

A. PETRUCCI, « Il ms. Berlinese Hamilton 90. Note codicologiche e paleografiche », in G. BOCCACCIO, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, C. S. Singleton (éd.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

ID., « Il libro manoscritto », in *Letteratura italiana*, A. Asor Rosa (dir.), Vol. 2 *Produzione e consumo*, Turin, Einaudi, 1983, p. 499-524.

M. PICONE, *Il Racconto*, Bologne, Il Mulino, 1985.

ID., « L'invenzione della novella italiana. Tradizione e innovazione », in *La Novella italiana*, cit., p. 119-154.

ID., « Il romanzo di Alatiel », in *Studi sul Boccaccio*, XXIII, 1995, p. 197-217.

ID., « L'amoroso sangue : la quarta giornata », in *Introduzione al Decameron. Lectura Boccacii Turicensis*, M. Mesirca, M. Picone (dir.), Florence, Franco Cesati, 2004, p. 115-139.

ID., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, N. Coderey, C. Genswein, R. Pittorino (dir.), Ravenna, Longo, 2008.

M. PIERI, « Il Teatro », in *Manuale di letteratura italiana*, vol. I, cit., p. 941-985.

- P. PIONCHON, « Les nouvelles marines du *Décameron* », in *La Mer dans la culture italienne*, Actes du colloque international de Lyon (9-11 mars 2006), C. Cazalé-Bérard, S. Gambino-Longo, P. Girard (dir.), in *Cahiers d'Italie*, 2009, p. 159-168.
- D. PIROVANO, « Memoria dei classici nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », dans *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milan, Cisalpino, 2000, p. 255-275.
- ID., « Letteratura e storia nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXXIII, fasc. 604, 2006, p. 540-555.
- S. PITTALUGA, « Lucrezia fra tragedia e novella. Seneca e Boccaccio nell'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini », in *Invigilata Lucernis*, XI (1989), p. 459-473.
- ID., « *Sint procul meretrices*. Note sulla *Chrysis* e sulla *Historia de duobus amantibus* », in *Pio II umanista europeo*, cit., p. 755-766.
- M. PLAISANCE, « La structure de la *beffa* dans les *Cene* d'Anton Francesco Grazzini », in *Chroniques italiennes*, XXVIII, 1991.
- M.-A. POLO DE BEAULIEU, « Exemplum », in J.-M. GRASSIN (éd.), *Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires*, <http://www.ditl.info>.
- V. J. PROPP, *Morphologie du conte*, trad. C. Ligny, Paris, Gallimard, 1970 (première édition : Leningrad, 1928).
- I. PROSENC SEGULA, « 'E io scrittore'. Stratégies narratives et vérités historique dans le *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti », in *Cahier d'études italiennes*, VI, 2006, p. 47-57.
- O. PUGLIESE, « La nouvelle conception de l'amour », in *L'Epoque de la Renaissance*, vol. I, cit., p. 215-225.
- E. RAGNI, « Gasparo Scuario de' Broaspini », in *DBI*, cit., vol. XIV, 1972.
- F. RICO, *Le Rêve de l'humanisme. De Pétrarque à Erasme*, traduit par J. Tellez, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (édition originale : *El Sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelone, Destino, 2002).
- P. RICOEUR, *Temps et récit*, t. I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
- R. RISTORI, « Colucci, Benedetto (Benedetto di Coluccio) », in *DBI*, cit., vol. XXVII, 1982.
- ID., « Dati, Leonardo », in *DBI*, cit., vol. XXXIII, 1987.
- ID., « Garzoni, Giovanni », in *DBI*, cit., vol. LII, 1999.
- A. ROCHON, *La Jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

- ID., « Une date importante dans l'histoire de la *beffa*. La nouvelle du Grasso legnaiuolo », in *Formes et significations de la « beffa » dans la littérature italienne de la Renaissance*, s. 2, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1975.
- G. RONCONI, « Giovanni Dominici e le dispute sulla poesia nel primo umanesimo », *DCLI*, cit., 1973.
- ID., *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca)*, Rome, Bulzoni, 1976.
- C. SAMARAN, « Les écritures de Pétrarque », in *Journal des savants*, 2, 1969, p. 65-73 (compte-rendu de lecture de A. PETRUCCI, *La Scrittura di Francesco Petrarca*, Cité du Vatican, Biblioteca apostolica Vaticana, 1967, et ID., *Francesco Petrarca. Lettere autografe. Introduzione, traduzione e riproduzione*, Padoue, Antenore, 1968).
- L. SANGUINETI WHITE, *Apuleio e Boccaccio. Caratteri differenziali nella strutt narrativa del Decameron*, Bologne, EDIM, 1977.
- C. SEGRE, *Le strutture e il tempo : narrazione, poesia, modelli*, Turin, Einaudi, 1974, p. 145-159.
- ID., « La novella e i generi letterari », in *La Novella italiana*, cit., p. 47-57.
- D. SOUILLER, *La nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, PUF, coll. « Littérature européenne », 2004.
- L. SOZZI, « Boccaccio in Francia nel Cinquecento », in *Il Boccaccio e la cultura francese*, Actes du Colloque « L'opera del Boccaccio nella cultura francese » (Certaldo, 2-6 settembre 1968), Carlo Pellegrini (éd.), Florence, Olschki, 1971, p. 211-349.
- M. G. STASSI, « Amore e *industria*. III Giornata. », in *Prospettive sul Decameron*, G. Barberi Squarotti (dir.), Turin, Tirrenia, 1989, p. 39-58.
- A. STÄUBLE, « Francesco da Fiano in difesa della poesia », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXVI, 1964, p. 256-259.
- ID., « Un dotto esercizio letterario : la commedia *Chrysis* di E. S. Piccolomini nel quadro del teatro umanistico del Quattrocento », in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1965, p. 351-367.
- ID., *La Commedia umanistica del Quattrocento*, Florence, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1968.
- ID., « Tragedia umanistica », in *DCLI*, cit., 1973.
- F. TATEO, « *Retorica* » e « *poetica* » fra Medioevo e Rinascimento, Bari, Adriatica, 1960.
- ID., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967.

ID., « Le storie parallele di Enea Silvio Piccolomini », in ID., *I Miti della storiografia umanistica*, Rome, Bulzoni, 1990, p. 121-135.

M. TAVONI, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padoue, Antenore, 1984.

ID., *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*, Bologna, Mulino, 1992.

M. A. TERZOLI, « Intento pedagogico e tradizione misogina nella *Historia de duobus amantibus* », in *Enea Silvio Piccolomini. Uomo di lettere e mediatore culturale*, Actes du Colloque international de Bâle (21-23 avril 2005), M. A. Terzoli (dir.), Bâle, Schwabe, 2006, p. 169-206.

T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

N. TONELLI, « L'*Historia di due amanti* di Alessandro Braccesi », in *Favole Parabole Istorie*, cit., p. 337-357.

G. TOURNOY, « Francesco Diedo, Venetian humanist and politician of the Quattrocento », in *Humanistica lovaniensia*, XIX, 1970, p. 201-234.

ID., « *Historia trium amantium*. Une contribution à l'étude de la nouvelle latine du Quattrocento », in *Humanistica lovaniensia*, XVII, 1968, p. 53-82.

ID., « Sulle riduzioni e versioni umanistiche di novelle del *Decameron*. I. L'Umanista fiorentino Neri de' Nerli traduttore del Boccaccio e il suo epistolario inedito », in *Studi sul Boccaccio*, VIII, 1974, p. 251-271.

ID., « Diedo, Francesco », in *DBI*, cit., vol. XXXIX, 1991.

C. VASOLI, « Bracciolini, Iacopo », in *DBI*, cit., vol. XIII, 1971.

ID., « Bruni, Leonardo », in *DBI*, cit., vol. XIV, 1972.

ID., « Un umanista tra le lettere e le armi: Giovanni Manzini », in *Nuova Rivista storica*, LXVI, 1982, p. 491-510.

G. VELLI, « Seneca nel *Decameron* », in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXVIII, 1991, p. 321-333.

J. VERGER, « Ecoles, universités, pédagogues », in *L'Époque de la Renaissance*, vol I., cit., p. 156-168.

A. N. VESELOVSKIJ, *La Fanciulla perseguitata*, S. D'Arco Avalle (éd.), Milan, Bompiani, 1977.

A. VIALA, *La culture littéraire*, Paris, PUF, 2009.

C. VILLA, « La ripresa della tradizione classica », in *SLI II, Il Trecento*, p. 991-1032.

P. VITI, « Facio, Bartolomeo », in *DBI*, cit., vol. XLIV, 1994.

- ID., « Leonardo Bruni e le polemiche antiumanistiche », in *Gli Umanesimi medievali*, Actes du II Congrès de l'Internationale des Mittellateinerkomitee (Florence, Certosa del Galluzzo, 11-15 septembre 1993), Florence, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 795-805.
- ID., « Loschi, Antonio », in *DBI*, cit., vol. XLVI, 2007.
- G. VOIGT, *Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius der Zweite und sein Zeitalter*, Berlin, Reimer, 1856-1863.
- J. B. WADSWORTH, « Beroaldo and Renaissance Lyons », in *Medievalia et Humanistica*, XI (1957), p. 78-89.
- E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, R. Ceserani (trad.), Milan, Feltrinelli, 1964.
- R. G. WITT, *Sulle tracce degli antichi. Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, Rome, Donzelli, 2005 (édition originale : *In the Footsteps of the Ancients. The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000).
- W. H. WOODWARD, *Vittorino da Feltre and other Humanist Educators*, Cambridge University Press, 1905.
- V. ZACCARIA, « La difesa della poesia. Dal Petrarca alle *Genealogie* del Boccaccio », in *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Florence, Olschki, 2001, p. 175-190.
- G. ZANNONI, « Per la Storia di due amanti di Enea Silvio Piccolomini », in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei : classe di scienze morali, storiche e filologiche*, VI, 1890, p. 116-127.
- T. ZANATO, « Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico », in *Studi di filologia italiana*, XLIV, 1986, p. 187-207.
- F. ZUFFEREY, « Henri de Valenciennes, auteur du *Lai d'Aristote* et de la *Vie de Saint Jean l'Évangéliste* », in *Revue de linguistique romane*, LXVIII, 2004, p. 335-357.
- ID., « Un problème de paternité : le cas d'Henri d'Andeli. II. Arguments linguistiques », in *Revue de linguistique romane*, LXVIII, 2004, p. 57-78.

Index des noms propres

- Accius : 378.
- Acciaiuoli, Giovanni : 56.
- Acciaiuoli, Niccolò : 59.
- Accolti, Francesco : 128.
- Acuto, Giovanni : voir Hawkwood, John.
- Adorno, Raffaele : 142.
- Agnès von Oels : 414.
- Albanese, Gabriella : 5-6, 20, 21, 80, 90, 92, 112-114, 123-124, 134-135, 145-150, 190-191 ; 429-432, 435, 437, 492-493, 498-499, 500, 502.
- Albert le Grand : 316.
- Alberti, Leon Battista : 15, 20-21, 169, 190, 209, 268-269, 277-283, 285, 287-293, 492, 495, 504, 508.
- Alcide : 41.
- Alexandre le Grand : 201, 233, 364, 437.
- Alexandrian, S. : 307, 353, 500.
- Alighieri, Dante : voir Dante
- Alphonse le Débonnaire : 162.
- Alphonse le Magnanime (Alphonse V d'Aragon, Alphonse I^{er} de Naples, Alfonso)
- Ambroise, Saint : 17.
- André le Chapelain : 289, 316, 458.
- Andrea, Monte : 456.
- Angiolieri, Cecco : 456.
- Anonyme (pseudo-Bruni) : 21, 182, 190, 194-201, 203, 205, 216, 218-220, 222-224, 226-228, 230-231, 233, 236-237, 239-240, 484-486, 487, 493.
- Anselmi, G. M. : 17, 500.
- Antipatros : 191-193.
- Apama : 191.
- Apollonios de Rhodes : 378.
- Appelle : 138.
- Appien d'Alexandrie : 134, 181-182, 191-192, 195, 219, 222, 228, 231.
- Apulée : 15, 77, 122, 131, 150, 169.
- Arator : 71.
- Arcellaschi, A. : 377-378, 500.
- Ariani, M. : 9-10, 26, 500.
- Arienti, Sabbadino degli : 198.
- Ariès, P. : 252, 259, 500.
- Aristide : 182.
- Aristippe de Cylène : 136-137.
- Aristophane : 290.
- Aristote : 40, 47, 117, 122, 182, 193, 207, 221, 359, 364, 393, 405, 512.
- Arnaut de Villeneuve : 220.
- Aubrit, J.-P. : 436, 500.
- Auerbach, E. : 380-381, 500.
- Auguste : 130, 203.
- Augustin, Saint : 46, 76, 104-106, 187.
- Aulus Fulvius : 204.
- Aurispa, Giovanni : 149, 215.
- Bacchelli, F. : 15, 268, 282, 492.

Badioli, L. : 21, 500.
 Baldassarri, G. : 282, 316, 494.
 Baldassarri, S. U. : 5, 38, 495, 499.
 Baldi, B. : 297, 500.
 Bandello, Matteo : 13, 178, 243, 504.
 Baratto, M. : 161, 314, 322-323, 330, 338, 345, 350, 364, 390, 427, 458, 500.
 Barberi Squarotti, G. : 103, 322, 428, 500, 510.
 Barbi, M. : 463, 500.
 Bardi, M. : 438, 500.
 Baron, H. : 234, 238, 278, 500.
 Bartoli, L. : 51, 144, 184, 190, 192, 500.
 Bartuschat, J. : 10, 25, 32-37, 39, 42-43, 45-50, 52, 201, 225, 448, 501.
 Barzizza, Gasparino : 17, 344.
 Basile de Césarée : 182-186.
 Battaglia, S. : 133, 501.
 Battaglia-Ricci, L. : 5, 12-13, 15-17, 33, 53, 56, 69-70, 72-73, 75, 84, 90, 92, 100, 174, 407, 408, 410, 498, 501.
 Bausi, F. : 113, 134, 491.
 Beccadelli, Antonio (Panormita) : 18, 20, 143-144, 162, 183, 416, 430.
 Becchi, Gentile : 241, 243.
 Belloni, G. : 124, 233, 496, 501.
 Bembo, Pietro : 124, 134, 164, 443.
 Benivieni, Girolamo : 128.
 Bentivoglio, Annibale II : 126-127, 142, 170, 243, 503.
 Bentivoglio, Giovanni II : 126.
 Bérénice (femme d'Antiochos I^{er} Sôter) : 233.
 Beroaldo l'Ancien, Filippo : 79, 112-113, 118, 122-123, 125-127, 128-133, 136-142, 160-161, 166, 168-171, 243, 491, 505.
 Bernardino da Feltre : 447.
 Berto di Antonio : 412.
 Bessi, R. : 5, 92, 103-104, 106, 110, 142, 428, 431, 437, 441-443, 444, 446, 493, 498, 501.
 Bianchini, Bartolomeo : 141.
 Bigi, E. : 242, 448, 496, 501.
 Billanovich, G. : 46, 61, 436, 501.
 Biondo, Flavio : 29-30, 413.
 Bisanti, A. : 150-151, 153, 156, 501.
 Bissolo, Bellino : 86.
 Boccace (Giovanni Boccaccio) : 10, 12-17, 19, 22, 25-27, 30-37, 41-62, 64-84, 86-88, 90-91, 93-95, 97-98, 100-104, 107, 112-113, 115-124, 126-132, 134-135, 137-138, 140-142, 144, 148-149, 154-159, 161-168, 170-172, 175-176, 178, 186, 190-191, 196, 198-201, 205, 208, 210, 213, 215, 220-223, 225, 229, 233-234, 237, 240, 244-245, 251, 254-255, 261, 271, 277-280, 282, 285, 289-291, 308, 316-317, 319, 321-323, 324, 327, 330, 335, 338, 344-348, 350, 358, 360, 365, 377, 392, 406-410, 418, 420, 431, 438-439, 442, 444-445, 450, 454, 481, 485, 487, 491-492, 494-495, 500-503, 505-512.
 Boèce : 35, 204, 207, 211, 214.
 Boschetto, L. : 277, 501.
 Bottari, G. : 325-326, 328, 501.
 Boureau, A. : 7, 501.
 Bouveresse, J. : 486, 501.
 Braccesi, Alessandro : 134, 511.

Bracciolini, Iacopo di Poggio : 6, 112-113, 132-137, 142, 150, 165, 168, 171-172, 428, 439, 441-446, 483, 485-488, 491, 493, 511.
 Bracciolini, Poggio : voir (le) Pogge
 Braggio, C. : 112, 142, 491.
 Branca, V. : 14-15, 30-32, 34, 43, 46, 48, 52, 54-55, 59, 74-75, 81-82, 88, 92, 97, 103, 115-118, 126, 130, 138-139, 149, 158, 179, 220, 254, 276, 316, 338, 495, 497, 501.
 Brémond, C. : 169, 174, 502.
 Broaspini, Gasparo Scuario de' : 92, 509.
 Brooke, Arthur : 253.
 Brunelleschi, Filippo : 154, 264.
 Bruni, F. : 67-69, 71, 502.
 Bruni, Leonardo : 8-10, 13, 17-18, 20-22, 26-27, 29-30, 37-39, 42-45, 48-51, 53, 78, 112, 114-122, 124-126, 128, 135, 137, 144, 147, 167, 169, 178-198, 201, 203-206, 208-210, 214-218, 233, 236-238, 240, 278, 294, 299, 313, 428, 448-449, 465, 470, 483, 485-488, 491, 493, 495, 500, 502, 505-512.
 Bulleri, M. : 142, 500, 502.
 Buonaccorso da Montemagno : 247, 449.
 Buonconte, Bartolomeo : 465-466, 468.
 Buondelmonti, Francesco : 56.
 Burckhardt, Jacob : 6.

 Caillois, R. : 256-257, 485, 502.
 Calcondila, Demetrio : 123.
 Campesani, Benvenuto : 30.
 Canfora, D. : 9, 502.
 Capelli, Pasquino : 147.
 Carbone, Ludovico : 162, 508.
 Cardini, F. : 7, 9, 18, 502.
 Carraud, C. : 277-280, 494.
 Casamassima, E. : 53, 502.
 Cassiodore : 41.
 Caton d'Utique : 100, 138, 192, 231.
 Cavalcanti, Guido : 154, 159-160, 169.
 Cavalcanti, Mainardo : 48, 51-52, 55-58, 60, 72, 74, 78, 83.
 Cazanave, C. : 314, 502.
 Cecco d'Ascoli : 28.
 César : 47.
 Charles VI : 472.
 Charlemagne (Charles) : 436-437.
 Chaucer, Geoffroy : 210.
 Cherchi, P. : 16, 502.
 Chevalier, J. : 362-363, 384, 498.
 Chevalier, J.-F. : 378, 390, 393, 502.
 Chrétien de Troyes : 469, 472-474, 495.
 Chrysoloras, Manuel : 8, 182, 185, 193, 202, 215, 505.
 Ciavolella, M. : 221-503.
 Cicéron : 9, 10, 14, 27, 38, 41-42, 61, 115, 131, 136, 152, 156, 159, 164-166, 202, 236, 313, 396, 407, 430.
 Cino da Pistoia : 30.
 Claudien : 27-71.
 Clément VII (antipape) : 207.
 Cléopâtre : 191, 233, 422.
 Codagnello, Paolo : 277, 287, 293.
 Codro, Urceo : 122, 169.
 Coelius Sédulius : 71.
 Colonna, Giovanni : 436.

Colucci, Benedetto : 17, 21-22, 218, 240-245, 247, 252, 255-256, 258-259, 261-263, 265-266, 478, 483-488, 493, 509.

Columelle : 120.

Commelin, P. : 290, 343, 360, 498.

Compagnon, A. : 349, 503.

Connell, W. J. : 247-248, 258, 266, 503.

Conversini, Giovanni : 6, 20, 506.

Corfiati, C. : 113, 142-144, 161-164, 491-492.

Correr, Gregorio : 207-209, 211.

Corsini, A. : 292, 503.

Cortesi, Paolo : 29.

Cossuta, F. : 167, 503.

Cottino-Jones, M. : 103-503.

Cracòlici, S. : 226, 503.

Crinito, Pietro : 123.

Crouzet-Pavan, E. : 7, 504.

Cuénin-Lieber, M. : 329, 503.

Cursi, M. : 53-56, 59-60, 75.

Curti, E. : 322, 503.

D'Ascia, L. : 15, 268, 282-283, 492.

Dante : 9-10, 14, 25, 27-37, 41, 45, 49-52, 68, 77-78, 84-86, 138, 186-188, 201, 205, 213, 222, 231, 237, 238, 247, 276, 289, 316, 380, 384, 456, 463, 489, 494-495, 500-501.

Darès le Phrygien : 207.

Dati, Leonardo : 207, 209.

De Blasi, N. : 13, 166, 256, 503.

De Caro, G. : 127, 503.

De La Mare, A. C. : 449, 503.

De Romilly, J. : 378, 417, 503.

Decaria, A. : 150-151, 156, 503.

Décarie, I. : 351, 503.

Del Lungo, I. : 446-447, 493.

Del Piazzo, M. : 447-503.

Delcorno, C. : 16, 175, 501, 503.

Della Torre, A. : 241, 243-244, 503.

Delort, R. : 363, 503.

Démétrios Poliorcète : 181, 192-193, 202-203, 228.

Démosthène : 182, 201.

Denys de Syracuse : 139.

Dez Puig, Luis : 142-143, 242, 428.

Di Francia, L. : 20, 178, 413, 504.

Di Maio, M. : 213, 504.

Diedo, Francesco : 112-113, 136-137, 139, 170, 491, 511.

Diodore de Sicile : 8.

Doglio, M. L. : 112, 179-180, 295-296, 400, 491, 493.

Domenico da Ponza : 447.

Dominici, Giovanni : 11, 38, 60, 507, 510.

Dondi dall'Orologio, Giovanni : 29, 92, 508.

Dotti, U. : 7, 85-87, 312, 436.

Dupriez, B. : 99, 498.

Eleonora d'Aragon : 162.

Ennius : 71, 120, 377.

Erasistratos : 181, 192-193.

Erasme : 7, 9, 509.

Eschine : 182.

Este, Hercule d' : 162.

Eugène IV : 209, 411-412, 414.

Euripide : 71, 221, 377-378.

Ezzelino da Romano : 206, 505.

Facio, Bartolomeo (Fazio) : 6, 20-21, 112-113, 133, 142-144, 153, 164, 167-169, 242, 244, 320, 426-432, 435, 437-439, 443-444, 483-484, 486-488, 491, 493, 500, 502, 511.

Falzone, P. : 207, 209, 504.

Fecini, Tommaso : 412-413.

Ferguson, W. K. : 7, 26-27, 29, 504.

Ferrante d'Aragon : 162.

Festus (Sextus Pompeius Festus) : 22, 174.

Ficin, Marsile : 15, 133, 464, 506.

Filelfo, Francesco : 182.

Firpo, L. : 309, 493.

Flaubert, Gustave : 412.

Flavius Josèphe : 47.

Fonzio, Bartolomeo : 156.

Fontes-Baratto, A. : 324, 331-332, 335, 337-338, 504.

Foresti, Filippo : 48.

Forteguerra, Scipione (Carteromaco) : 80.

Francesco da Barberino : 12, 14, 28, 68, 155.

Francesco da Brossano : 32, 36, 43, 45, 81.

Francesco da Carrara : 207.

Francesco dal Pozzo (Puteolanus) : 141.

Fрати, M. : 190, 504.

Frédéric d'Aragon : 133.

Frédéric II de Souabe : 8.

Fromentin, V. : 27-28, 504.

Frugoni, A. : 241, 413, 493, 504.

Fubini, R. : 268, 495.

Furlan, F. : 236-238, 504.

Gaffiot, F. : 95, 132, 246, 498.

Galand-Hallyn, P. : 373-374, 387-389, 396-398, 420, 422, 504.

Galien : 181, 221-222.

Gambacorta, Benedetto : 207.

Garin, E. : 10, 11, 17, 292, 504.

Garofalo, I. : 221, 504.

Garzoni, Giovanni : 112-113, 118-122, 127-128, 154-155, 165, 167-169, 194, 237, 294, 486, 491, 506, 509.

Gauvard, C. : 7, 259, 472, 497, 504.

Genet, J.-P. : 394, 504.

Genette, G. : 5, 82, 295, 297-300, 406, 504-505.

Gheerbrant, A. : 362-363, 384, 498.

Gherardi, Giovanni : 13, 198.

Giannetto, N. : 161-505.

Gianola, G. : 206, 505.

Gilmore, M. : 126, 169, 505.

Giovanni da San Miniato : 38.

Giovanni da Vigonza : 60, 66.

Giovanni de Matociis (Mansionario) : 30.

Giovanni del Virgilio : 28-29, 35.

Giovannino da Mantova : 61.

Giustiniani, V. R. : 193, 505.

Goeffroy de Monmouth : 47.

Goethe (Johann Wolfgang von Goethe) : 196.

Golenistcheff-Koutouzof, E. : 98, 505.

Gonzaga, Francesco I : 208.

Grafton, A. : 277, 505.

Grant, W. L. : 80, 505.

Grasso, Giovanni : 8.

Grayson, C. : 21, 277, 494, 505.

Grimal, P. : 370, 505.
 Guarini, Battista : 155.
 Guarini, Guarino (Guarino de Vérone) :
 17-18, 118, 185, 344.
 Guasconi, Carlo : 133, 441, 445.
 Guérin, P. : 254, 505.
 Guido da Pisa : 35, 205.
 Guido delle Colonne : 456.
 Guglielmo da Pastrengo : 30.
 Guilhem de Cabestany : 213, 335.
 Guillaume de Conches : 204, 212, 214.
 Guinizelli, Guido : 456.

 Habsbourg, Frédéric III de : 412.
 Habsbourg, Sigismond de (empereur) :
 362, 366, 411-414, 416-417.
 Habsbourg, Sigismond de (duc de Tyrol) :
 295-296, 325, 392, 399, 450.
 Hahn, D. S. F. : 413-414, 505.
 Hankins, J. : 182, 193, 202, 215, 449, 505.
 Hawkwood, John : 207.
 Hersant, I. : 294, 306, 327, 370, 462, 493.
 Hésiode : 71.
 Hollander, R. : 46, 505.
 Holtz, L. : 7, 505.
 Homère : 31, 63, 71, 86, 123, 187, 215,
 360.
 Horace : 71, 98, 131.
 Hortensius (Quintus Hortensius Hortalus) :
 100, 138, 192, 231.
 Huizinga, J. : 252.

 Iacopo Antiquario : 130.
 Iacopo della Lana : 205.

 Ippolito da Milano (Ippolito Porro ?) :277,
 295-296, 402.
 Iser, W. : 101, 505.
 Isidore de Séville : 47, 212.

 Jacopo dal Verme : 146.
 Jauss, H. R. : 5, 19, 505.
 Jean XXII : 437.
 Jean de Garlande : 212-213.
 Jean de Pins : 140.
 Jean de Salisbury : 90.
 Jean Trithemius (Giovanni Tritemio) : 48.
 Jérôme, Saint : 47, 131, 283.
 Jodogne, P. : 324, 506.
 Julien l'Apostat : 181.
 Juvénal : 66, 71, 282, 285-286, 305-306,
 312-313, 315-316, 495.
 Juvencus : 71.

 Kelly, H. A. : 117, 204, 210, 212, 214,
 216, 506.
 Kerbrat-Orecchioni, C. : 274, 311, 506.
 Kerhervé, J. : 468, 506.
 Kibédi Varga, A. : 167, 506.
 Klaniczay, T. : 18, 324, 416, 506.
 Kristeller, P. O. : 464, 478, 481, 493.

 Ladislas de Hongrie : 418, 325.
 Lamarque, H. : 83, 93, 97, 112, 123, 125,
 492.
 Laodicé I^{er} (femme d'Antiochos I^{er} Sôter) :
 233.
 Landino, Cristoforo : 123, 449.
 Lazard, S. : 155, 506.

Le Goff, J. : 169, 174, 502.
 Lebigue, J.-B. : 53, 506.
 Legendre, O. : 53, 506.
 Leoncini, L. : 6, 20, 506.
 Leto, Pomponio : 174.
 Létoublon, F. : 161, 350, 506.
 Lett, D. : 236, 506.
 Lombardo della Seta : 92.
 Lopez de Mendoza, Iñigo : 144, 192, 210, 500.
 Loschi, Antonio (Antonius Lusc(h)us) : 5, 21, 39, 79, 112-113, 139, 143, 145-150, 152, 165, 168, 207-209, 294, 299, 491, 492, 512.
 Louis de Bavière : 437.
 Lovati, Lovato : 8, 9, 86, 117, 206-208, 210, 512.
 Lucain : 100, 138, 192, 219, 231.
 Lucien de Samosate (Lucian) : 15, 181-182, 222-223.
 Lucrèce : 9, 318-319, 359, 495.
 Luigi da Porto : 253.

 Machiavel, Nicolas : 9, 158, 502.
 Maillart, Jean : 431.
 Malato, E. : 7, 8, 407-408.
 Manetti, Antonio di Tuccio : 264-265.
 Manetti, Giannozzo : 5, 20, 44, 48-49, 53, 77, 192-193, 248, 499.
 Manfré, G. : 119, 506.
 Manni, D. M. : 112, 131-132, 491.
 Mantovani, A. : 113, 118-120, 122, 127, 154-155, 491.

 Manzini della Motta, Giovanni : 206-209, 504, 511.
 Map, Walter : 277, 293.
 Marazzini, C. : 29, 506.
 Marc Antoine : 202, 421.
 Marcelli, N. : 112, 119, 178-179, 181-182, 189-191, 193-195, 199, 222, 232, 493, 506.
 Marchesi, Paolo : 112-113, 161-165, 492.
 Marchi, G. P. : 150, 506.
 Marcia (femme de Caton d'Utique) : 100, 138, 192, 231.
 Marinoni, Astolfino : 147.
 Marsh, D. : 15, 506.
 Marsili, Luigi : 46, 81, 187.
 Martelli, M. : 112, 179, 184, 188-195, 201, 277, 447-448, 457, 463, 494, 507.
 Martelli, Pietro : 158.
 Martellotti, G. : 93, 108, 507.
 Martia : voir Marcia
 Martianus Capella : 47.
 Martino da Signa : 62.
 Masoero, M. : 134, 507.
 Masuccio Salernitano : 245.
 Mazzacurati, G. C. : 13, 19, 484, 507.
 McLaughlin, M. : 124, 507.
 Medici, Carlo di Cosimo de' : 241.
 Medici, Giovanni di Piero de' : 241.
 Médicis, Côme de (Côme l'Ancien, Cosimo il Vecchio de' Medici) : 21, 147, 239,-243, 248, 449, 457, 498, 503, 505.
 Médicis, Julien de : 241-243.
 Médicis, Laurent de (Laurent le Magnifique, Lorenzo de' Medici, Lorenzo il Magnifico) : 13, 21-22, 124, 133, 158,

160, 172, 241-244, 248-249, 266, 426-428, 446-450, 454, 455-457, 461-464, 485, 488-489, 493, 503, 507-509, 512.

Médicis, Pierre de (Piero di Cosimo, Pierre le Goutteux) : 21, 241, 449, 457.

Médicis, Pierre de (Piero di Lorenzo) : 123, 241-244, 246, 249, 265, 507.

Meli, P. : 242, 244, 507.

Menci Gallorini, A. : 268, 495.

Mésoniat, C. : 60, 507.

Michelet, J. : 6, 412.

Michelozzi, Bernardo : 242.

Monti, C. M. : 145.

Morabito, R. : 96-98, 112, 123, 170, 492, 498-499, 507.

Morata, Olimpia : 80.

Morfaux, L.-M. : 18, 214, 319, 498.

Morrall, E. J. : 342, 413-414, 493.

Mussato, Albertino : 9, 30, 60, 66, 206, 210-212, 214, 505, 510.

Musumeci, A. : 321, 507.

Nerli, Giovanni de' : 157.

Nerli, Ippolita di Giovanni di Tanay de' : 157.

Nerli, Jacopo (dit Tanay) de' : 157.

Nerli, Neri de' : 112, 118, 122-124, 157, 165, 168-169, 237, 492, 507, 511.

Neuschäfer, H.-J. : 12, 16, 19, 271, 335, 481, 507.

Nicolas de Cues : 149, 215.

Niccoli, Niccolò : 16, 37-42, 44, 185.

Niklaus von Wyle : 342, 413, 493.

Novati, F. : 207, 209, 437, 497, 507.

Octavien : 203.

Octavius Balbus : 197.

Olsen, M. : 97, 101, 507.

Orezzi, E. : 54, 508.

Orsini, Clarice : 243.

Orvieto, P. : 447-449, 454, 460, 493, 496, 508.

Ovide : 31, 46, 63, 66, 72, 120, 127, 207, 220-221, 225, 295, 312, 318-319, 354, 359-360, 369, 373, 376, 386-387, 401-402, 422, 436, 478, 496, 501.

Paganuto, Antonio : 80.

Palmarocchi, R. : 447, 508.

Palmieri, Matteo : 124, 233-234, 236, 238, 449, 496, 501.

Pandolfini, Francesco : 80, 112-113, 154, 156-157, 159, 166, 168-172, 492.

Panormita : voir Beccadelli, Antonio

Paoletti, L. : 162, 508.

Parma, M. : 80, 97, 128, 154, 162, 508.

Passerini, L. : 157.

Pastore Stocchi, M. : 206, 208, 210-212, 508.

Partini, Antonio : 243.

Paul Orose : 47.

Perse : 71.

Pesenti, T. : 92, 508.

Pétrarque (Francesco Petrarca, Franciscus Petracchus) : 5, 7-10, 20, 22, 25-26, 28-32, 34-37, 41-46, 48-49, 51, 54, 57, 59-62, 71, 77, 79-100, 102-104, 107-111, 113-114, 122, 124, 126, 131, 133, 135, 137, 144-

145, 147-148, 162, 164, 168-171, 174, 179, 183, 186-188, 190, 201, 231, 234-235, 237, 240, 256, 279, 294, 299, 313, 324, 399, 409-410, 433-437, 442, 449, 455-456, 483, 486, 489, 492, 501, 509-510.

Pétrone : 15, 20.

Petrucci, A. : 52-54, 508, 510.

Petrucci, Caterina : 412-413.

Phila : 191.

Philippe IV le Bel : 471.

Philippe de Rémi : 431.

Piccolomini, Enea Silvio (*Æneas Silvius, Eneas Silvius Piccolominei, Pie II*) : 5, 9, 18, 20-21, 82, 92, 134, 147, 150, 153, 162, 183, 190, 221, 270, 277, 294-300, 302-303, 305-306, 308-310, 313-316, 318-321, 323-328, 331, 333-334, 340, 342-344, 346-350, 354-355, 357-360, 362-367, 369, 371-378, 383, 388-390, 392, 396-403, 405-414, 416-419, 422-424, 428, 449-450, 462-463, 478, 483-485, 487-488, 493, 499-500, 504, 507, 509-512.

Piccolomini, Francesco : 134.

Picone, M. : 12, 17, 46, 161, 229, 234, 245, 251, 253, 335, 407-408, 502, 505, 507-508.

Pier della Vigna : 8, 456.

Pieri, M. : 206, 508.

Piero da Prezza : 8.

Pierre de la Brosse : 276.

Pierre le Cérémonieux : 162.

Pietro da Moglio : 208.

Pietro da Noceto : 325.

Pietro di Monteforte : 47-48, 61.

Pietro di Ser Mino : 42.

Pilate, Léonce : 47.

Pinturicchio : 134.

Pionchon, P. : 161, 316, 494, 509.

Pirovano, D. : 80, 113, 154, 156-157, 159, 295, 316, 333, 354, 365, 378, 411-414, 492-493, 509.

Pittaluga, S. : 150, 326, 365.

Plaisance, M. : 227, 509.

Platon : 38, 66, 182, 209.

Plaute : 63, 69-73, 97, 120, 148-149, 155, 164, 215, 303, 310, 325-327, 409, 463, 497.

Pline : 47, 120.

Plutarque : 100, 122, 138, 169, 181-183, 186, 191-192, 195, 199, 201-203, 209, 216, 219, 222, 228, 497.

le Pogge : 9, 16, 21, 54, 133, 143-144, 146, 148, 150-152, 156, 166, 235, 344, 413, 416, 442, 495, 516.

Polenton, Sicco : 47-48, 77, 208.

Politien, Ange (*Angelo Poliziano*) : 10, 123, 156, 160, 242-244, 463.

Polybe : 182.

Polo de Beaulieu, M.-A. : 174, 509.

Pomponius Mela : 47.

Properce : 128, 141.

Propp, V. J. : 432, 509.

Prosenc Segula, I. : 254, 509.

Prudence : 71.

Ptolémée : 191, 233.

Pugliese, O. : 350, 509.

Pulci, Luigi : 447.

Purcell, Henry : 370, 377.

Quinte-Curce : 47.
 Quintilien : 9, 147, 152, 156, 165-166, 396.

Raban Maure : 14.
 Ragni, E. : 92, 509.
 Raterius : 316.
 René d'Anjou : 465.
 Ricasoli, Bindaccio : 114, 178-180, 184, 186, 188-190, 194, 201, 203, 465.
 Rico, F. : 7-11, 18, 26, 127, 144, 509.
 Ricoeur, P. : 308-509.
 Ridolfi, Lorenzo : 119, 208.
 Rinuccini, Cino : 37, 48.
 Ristori, R. : 207, 242-243, 509.
 Robert d'Anjou : 67, 437.
 Rochon, A. : 243, 264, 509.
 Rolandino da Piazzola : 8.
 Romani da Fabriano, Lodovico : 206-207, 209.
 Ronconi, G. : 60, 66, 510.
 Mino Roscio (Mino de' Rossi) : 130, 140-141, 160, 168, 171.
 Runchina, G. : 88, 95, 492.

Sacchetti, Franco : 43, 150, 156, 263-264, 497, 509.
 Sade, Donatien Alphonse François de : 15, 257, 330, 510.
 Sagromoro, Filippo : 133.
 Sagundino, Niccolò : 136.
 Salerno, Gian Nicola : 18.
 Salluste : 94, 207, 410.

Salutati, Coluccio : 8, 11, 17, 29, 37, 39-48, 146-148, 167, 169, 208-210, 234, 242, 278, 313, 437, 497.
 Samaran, C. : 54, 510.
 Sanguineti White, L. : 15, 510.
 Santillana (marquis de) : voir Lopez de Mendoza, Iñigo
 Scala, Antonio della : 207, 209.
 Scala, Cangrande della : 143, 206.
 Schlick, Kaspar : 301, 412-416, 295-297, 299-301, 406, 413-417, 504.
 Schmitt, J.-C. : 169, 174, 502.
 Shakespeare, William : 245.
 Segre, C. : 12, 16, 161, 510.
 Sénèque (Seneca) : 47, 88, 117-118, 154, 205-208, 210-212, 214, 315, 315, 358, 378, 397, 497, 508.
 Scrovegni, Maddalena : 147.
 Sermini, Gentile : 232.
 Servius : 14, 47.
 Sforza, Francesco : 162-163.
 Sforza, Galeazzo Maria : 145.
 Souiller, D. : 15, 330.
 Sozzi, L. : 127, 510.
 Sozzini, Mariano : 294-302, 305-307, 369, 406, 415, 417, 487-488.
 Spano, Pippo : 133.
 Spitamène : 191.
 Stace : 71, 210.
 Stassi, M. G. : 322, 334, 510.
 Stäuble, A. : 60, 149, 215-216, 510.
 Stolf, S. : 277, 353, 370, 390, 419, 493-494.
 Suétone : 203.

Supino-Martini, P. : 54, 508.

Talamanca, Gaspar : 162-163.

Tate, Nahum : 370-377.

Tateo, F. : 18, 20, 61, 64, 71-72, 113, 183, 247, 416, 491, 510.

Tavoni, M. : 29, 37, 213, 494, 601.

Tedaldi, Francesco : 3, 20-22, 426, 464-468, 471-472, 476, 478-479, 481, 483, 485, 488-489, 493.

Térence : 10, 63, 69-73, 120, 137, 149, 155, 205, 215, 279, 292, 325-327, 329, 409.

Tertullien : 380.

Terzoli, M. A. : 305, 511.

Tibère : 203.

Tibulle : 120.

Tite Live : 14, 47.

Titus Manlius Torquatus : 204.

Théocrite : 221.

Thomas (auteur du *Roman de Tristan*) : 213.

Thomas d'Aquin : 30, 316, 185.

Todorov, T. : 436, 511.

Tonelli, N. : 134, 511.

Tornabuoni, Lucrezia : 241.

Toscanelli, Paolo dal Pozzo : 292, 503-504.

Tournoy, G. : 16, 20, 123-124, 136-137, 157, 162, 511.

Traversari, Ambrogio : 185.

Trevet, Nicolas : 214.

Tubalia, Angelo : 158-159.

Ugolini, Giovanni : 123-125, 127.

Vàclav de Bochov : 296.

Valère Maxime (Valerio Massimo) : 102-103, 138-140, 174, 181-183, 192-193, 195-196, 200-201, 203-205, 216-217, 219, 223, 483, 497.

Valla, Lorenzo : 8, 38, 118, 313, 430.

Vannini, G. : 15-16, 497.

Varron (Marcus Terentius Varro) : 47, 120, 137.

Varron de l'Aude (Publius Terentius Varro Atacinus) : 378.

Vasoli, C. : 7, 9, 18, 115, 133-134, 209, 502, 511.

Velli, G. : 52, 159, 495, 511.

Ventimiglia, Carlo : 428, 444, 483.

Verger, J. : 18, 511.

Vergerio, Giovanni Andrea Favonio : 80.

Vergerio, Pier Paolo (Petrus Paulus Histrus) : 17, 29, 30, 37, 39, 43-44, 79, 114, 185, 495.

Vespasiano da Bisticci : 193.

Vettori, Francesco : 158.

Viala, A. : 82, 314, 351, 498, 511.

Villa, C. : 8, 10, 15, 30, 35, 86, 208, 407, 511.

Villani, Filippo : 26-27, 43, 47-49.

Vinciguerra, Antonio : 122.

Virgile : 31, 35, 42, 62-63, 65, 71, 86, 187, 213, 256, 300, 319, 359-360, 362-363, 365, 367-369, 373, 377-378, 398, 436, 497, 500.

Visconti, Gian Galeazzo : 145, 207, 209.

Visconti, Giovanni : 145.

Viti, P. : 112, 115, 126-128, 130-131, 139,
142, 145-146, 170, 185, 187, 430, 488,
495, 499, 502, 511.

Vitruve : 47.

Vittorino da Feltre : 396, 18, 512.

Voigt, G. : 6, 413, 512.

Wadsworth, J. B. : 141, 160, 512.

Wesselofsky, A. N. (A. N. Veselovskij) :
431, 511.

Wilkins, E. H. : 88, 512.

Witt, R. G. : 8, 512.

Wolkan, R. : 294, 297, 392, 496.

Woodward, W. H. : 396, 415, 512.

Xénophon : 133, 144, 201.

Zaccaria, V. : 30, 61, 76, 512.

Zanato, T. : 447, 512.

Zannoni, G. : 413, 512.

Zanobi da Strada : 15.

Zell, Ulrich : 81.

Zufferey, F. : 364, 512.

Sommaire

Remerciements.....	1
Conventions.....	2
Plan de l'ouvrage.....	3
Introduction.....	4

Partie 1.

Le <i>Décaméron</i> sous le regard des humanistes. Marginalisation et imitation.....	24
---	-----------

Chapitre I.

Le <i>Décaméron</i> dans l'histoire culturelle des humanistes. Les positions théoriques.....	25
---	-----------

A. L'histoire culturelle des humanistes.....	25
---	-----------

1. Le mythe de la renaissance de la culture et le rejet des lettres en langue vulgaire.....	25
---	----

2. Le rôle de la poésie en langue vulgaire dans la renaissance de la culture.....	31
---	----

2.1. Boccace : Dante et Pétrarque rénovateurs des lettres.....	31
--	----

2.2. Florence, 1400 : le culte des rois Couronnes objet de débats.....	37
--	----

B. Le culte ambigu d'un Boccace « à l'usage des humanistes ».....	43
--	-----------

1. La troisième Couronne.....	43
-------------------------------	----

2. La célébration de l'érudit.....	45
------------------------------------	----

3. Le jugement sur les œuvres en langue vulgaire.....	48
---	----

C. Boccace vu par Boccace : la fortune critique du <i>Décaméron</i> dans les années 1370.....	51
--	-----------

1. Récits autobiographiques.....	51
----------------------------------	----

2. Le manuscrit autographe et la lettre à Mainardo Cavalcanti.....	52
--	----

3. De la <i>Généalogie des dieux païens</i> au <i>Décaméron</i>	60
---	----

Chapitre II.

La pratique. Promotion culturelle et acclimatation du genre :

les versions latines de nouvelles isolées du *Décameron*79

A. La *De insigni obedientia et fide uxoria* de Pétrarque.....80

1. Constitution du *corpus* épistolaire grisélien.....80
2. Le *Décameron* vu à travers le prisme de l'éthique pétrarquienne.....82
 - 2.1. Pétrarque et la littérature en langue vulgaire.....83
 - 2.2. Exaltation sélective.....87
 - 2.3. La représentation du nouveau public de la nouvelle.....90
3. Pétrarque interprète de la *Déc.* X 10.....95
 - 3.1. Traduction : diffusion et promotion culturelle.....96
 - 3.2. Herméneutique pétrarquienne.....98
 - 3.3. Un *exemplum* chrétien.....100
 - 3.3.1. Littérature héroïque.....100
 - 3.3.2. Dénudement du filigrane religieux.....103
 - 3.3.3. La transparence de l'âme.....105
 - 3.3.4. Réalisme et « allégorie ».....108

B. Traductions postérieures de nouvelles isolées. Héritage pétrarquien et écarts.....111

1. *Pia et gravia*. La nouvelle héroïque.....114
 - 1.1. Versions de la *Déc.* IV.....114
 - 1.1.1. Leonardo Bruni.....114
 - 1.1.2. Giovanni Garzoni (et la traduction de la *Déc.* X 1 par Neri de' Nerli).118
 - 1.1.3. Filippo Beroaldo l'Ancien.....126
 - 1.2. La *Déc.* X 8.....130
 - 1.2.1. Filippo Beroaldo l'Ancien.....130
 - 1.2.2. Iacopo Bracciolini.....133
 - 1.2.3. Francesco Diedo.....136
 - 1.3. La *Déc.* X 1 : Bartolomeo Facio.....142
2. Vers la facétie.....145
 - 2.1. La *Fabula Zapelleti* d'Antoni Loschi.....145
 - 2.2. Le goût du *motto* et de la *beffa*.....152
 - 2.2.1. Giovanni Garzoni.....154
 - 2.2.2. Francesco Pandolfini.....156
3. La nouvelle d'aventures.....160
 - 3.1. Filippo Beroaldo l'Ancien (*Déc.* V 1).....160
 - 3.2. Paolo Marchesi (*Déc.* II 5).....161

Partie 2.

« Exemplum est quod sequamur ».....	173
-------------------------------------	-----

Chapitre III.

Nouvelle et littérature héroïque : un diptyque attribué à Leonardo Bruni.....	178
--	------------

A. Genèse du diptyque.....178

1. La tradition manuscrite.....	178
2. Le projet culturel de Leonardo Bruni.....	179
2.1. Histoire antique et fiction moderne. <i>Fabula et exemplum</i>	180
2.2. Le bilinguisme.....	183
2.3. La dimension militante.....	184
3. La paternité de la nouvelle vernaculaire.....	188
3.1. Les indices internes aux textes.....	189
3.1.1. (In)cohérence de l'édifice : le prologue du <i>Seleuco</i>	189
3.1.2. Le <i>Seleuco</i> et ses sources antiques.....	191
3.2. Un argument externe : la transmission et le démantèlement du diptyque.....	194

B. Exemplarité et pressions de la structure.....196

1. De Valère Maxime à Boccace. La fonction consolatoire.....	196
2. De Boccace à Plutarque. La visée exemplaire.....	199
3. De Plutarque à Valère Maxime. Morale et genres littéraires.....	203

Chapitre IV.

Nouvelle et société de l'humanisme civique à l'époque laurentienne.....	218
--	------------

A. La dimension exemplaire du *Seleuco*.....218

1. L' <i>eros</i> démythifié.....	218
1.1. Le premier moment : la nouvelle d'amour.....	219
1.2. Le second moment : renouvellement de la tradition médiévale.....	225
2. La nouvelle au service de la société.....	228
2.1. L'exaltation de la famille.....	229
2.2. De la morale domestique à la morale politique ?.....	237

B. Exemplarité et mémoire municipale : l'*Historiola amatoria* de Benedetto Colucci...240

1. Des modèles de comportement.....	245
1.1. <i>Pii et impii</i>	245
1.2. L'amour moralisé.....	251
2. <i>Vox populi</i>	258

2.1. La cité comme personnage.....	258
2.2. La dimension chorale.....	258
3. La mémoire municipale.....	262

Partie 3.

« <i>Exemplum est quod vitemus</i> ».....	267
---	-----

Chapitre V.

A la frontière du genre : l'<i>intercenalis Amores</i> de Leon Battista Alberti.	268
---	-----

A. Une nouvelle-*exemplum* 270 |

1. La confirmation d'une thèse.....	270
2. Mise en valeur de la « thèse » dans le récit : interpréter et juger l'expérience.....	272
3. Nécessité de l'enchaînement des faits.....	275

B. Le terreau culturel d'*Amores*...... 276 |

1. La figure idéale du lettré.....	277
2. L'antagonisme du lettré et de la femme : du <i>Corbeau de malheur</i> à <i>Amores</i>	280
2.1. L'antagoniste : une figure traditionnelle.....	282
2.2. La littérature d'ascendance courtoise à la lunette de la satire.....	288
2.3. Le texte comme cure thérapeutique.....	290

Chapitre VI.

L'<i>Historia de duobus amantibus</i> d'Enea Silvio Piccolomini.	294
---	-----

A. La visée éducative...... 303 |

1. Les marges épistolaires : visée éducative et plaisirs littéraires.....	303
1.1. Plaire et instruire comme proposition aporétique.....	303
1.2. L'érotisme littéraire : immanence et figure synecdotique des plaisirs littéraires.....	305
1.2.1. Un symbole du <i>plaisir du texte</i>	305
1.2.2. Erotisme littéraire et participation affective.....	307
1.3. Le caractère irréductible du récit.....	307
2. L'auteur en lecteur : un dispositif rhétorique.....	309
2.1. La morale de l'histoire : un <i>Leitmotiv</i>	310
2.2. Vers une morale pratique : la portée de l'action humaine.....	311
2.3. Piccolomini satiriste.....	314
2.3.1. Un viatique pour les maris.....	314
2.3.2. La dénonciation des vices.....	315
2.4. La dimension philosophique de la fiction et la figure de l'auteur.....	319

3. Réminiscences et moralisation de la <i>beffa</i> décaméronienne.....	321
3.1. L'intelligence au service de l'amour.....	321
3.1.1. L' <i>industria</i>	321
3.1.2. L'habileté rhétorique et le maquillage du réel.....	322
3.2. Des <i>beffe</i> (presque) en bonne et due forme.....	324
3.2.1. La <i>beffa</i> comme spectacle.....	325
a) Enea Silvio Piccolomini et la comédie.....	325
b) Théâtralité de la <i>beffa</i>	328
3.2.2. La <i>beffa</i> comme réaction.....	331
3.2.3. « Tu meum equum ascendes Menelae : ego tuam vxorem equitabo. ».....	332
3.2.4. Vanité de la <i>beffa</i>	334
3.3. Appréciation ambiguë de la <i>beffa</i> de la part du narrateur.....	335
3.3.1. L'adultère et la <i>beffa</i> dans le <i>Décameron</i> : orientations morales.....	335
3.3.2. Un portrait au vitriol du couple italien.....	340
3.3.3. La <i>beffa</i> déjouée (<i>Commentaires</i>).....	344
B. La représentation de l'amour.....	350
1. L'érotique de l' <i>Historia</i>	350
1.1. La scène érotique.....	351
1.1.1. Désir de faire voir.....	353
1.1.2. Une érotique de la parole.....	356
1.2. Au miroir de l'animal.....	358
1.2.1. Images de l'abaissement.....	358
1.2.2. Les métamorphoses du cheval.....	361
2. La dimension tragique.....	365
2.1. Renouveau d'un modèle tragique : <i>Enéide</i> IV.....	365
2.2. Vers une crise inéluctable : anticipations.....	377
2.2.1. <i>Figures</i> de la mort de Lucrece : défaillances et culte lugubre de l'amour.....	380
2.2.2. Anticipations discursives : prédictions d'un destin tragique.....	384
2.3. La mort de Lucrece : modalités et significations.....	386
2.3.1. La maladie d'amour : un motif démythifié et revivifié.....	386
2.3.2. La mort d'amour : Lucrece martyre profane ?.....	389
a) Aboutissement du <i>furor</i> tragique : la mort comme sacrifice.....	389
b) Valeur incertaine du sacrifice.....	390
c) La passion tragique : une question de genre.....	392
3. La passion rationalisée : potentialités pragmatiques.....	393
3.1. Valeur intradiégétique : des usages de la connaissance.....	395
3.1.1. Guide pour l'action.....	395
3.1.2. Instrumentalisation à des fins persuasives.....	396
3.2. Valeur rhétorique.....	399
3.3. Valeur méta- et extralittéraire.....	400
3.3.1. <i>Scenarii</i> alternatifs.....	400

3.3.2. Sous le patronage d'Ovide : l'amour, mode d'emploi.....	401
C. Exemplarité et dimension métalittéraire.....	404
1. « Authenticité des faits » et exemplarité du récit.....	404
1.1. L' <i>Historia</i> comme relation de faits avérés.....	404
1.1.1. Un <i>topos</i> préfaciel — véridique, vraisemblable et extraordinaire.....	404
1.1.2. « <i>Historia</i> » : une question de genre ?.....	406
1.2. L' <i>Historia</i> comme anecdote.....	410
1.2.1. L'embrayage sur l'Histoire.....	411
1.2.2. La mesure du biographisme.....	412
2. « Authenticité » et littéarité.....	417
3. Les limites de la portée pratique.....	418

Partie 4.

Vers une dilution de la visée éducative ?.....	425
---	------------

Chapitre VII.

La nouvelle d'aventures.....	427
-------------------------------------	------------

A. Aventure et exemplarité : la *De origine inter Gallos ac Britannos belli historia de Facio*.....

1. Nouvelle et Histoire.....	429
1.1. Le vraisemblable : mesure de l'Histoire, mesure de la nouvelle.....	429
1.2. De l'origine fictionnelle d'un événement historique.....	431
2. La nouvelle d'aventures : Fortune et vertu.....	437
2.1. Permanence de schèmes décaméroniens.....	437
2.2. Une dimension exemplaire : l'héroïsme au féminin.....	439
2.3. La traduction de Iacopo Bracciolini.....	441

B. La *Ginevra* de Laurent le Magnifique : la risposte de la culture vernaculaire florentine.....

1. Le récit d'une éducation amoureuse.....	449
2. Une étude psychologique.....	453
2.1. La tradition lyrique.....	453
2.2. L'intériorisation de l'aventure.....	457
3. Emulation et correction : la <i>Ginevra</i> et l' <i>Historia de duobus amantibus</i>	459

Chapitre VIII.

Francesco Tedaldi : la courtoisie en question.....	464
A. La courtoisie entre pratiques sociales et littérature.....	469
1. L'amour courtois.....	469
2. Le duel judiciaire.....	471
2.1. Imitation du modèle chevaleresque.....	471
2.2. Distanciation du modèle chevaleresque.....	475
B. « iudex sis quis magis alter alteri teneatur. ».....	476
1. Une visée éducative ?.....	476
2. Une casuistique.....	479
Conclusion.....	482
Bibliographie.....	491
Index des noms propres.....	513
Sommaire.....	525